

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Н.П. Бесчастнов

ГРАФИКА НАТЮРМОРТА



УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

ВЛАДОС

Н.П. Бесчастнов

ГРАФИКА НАТЮРМОРТА

*Допущено Учебно-методическим объединением
по образованию в области технологии и проектирования
текстильных изделий в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений, обучающихся
по направлению подготовки дипломированных специалистов
«Художественное проектирование изделий текстильной
и легкой промышленности»*

Москва



УДК 75.049.6(075.8)

ББК 85.147я73-1

Б53

Рецензенты:

кафедра художественного оформления текстильных изделий
Московского государственного текстильного университета
им. А.Н. Косыгина (зав. кафедрой, профессор Ю.Э. Салман);

профессор кафедры коммуникативного дизайна
МГХПУ им. С.Г. Строганова, доктор искусствоведения
А.Н. Лаврентьев

Бесчастнов Н.П.

Б53 Графика натюрморта : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению подгот. дипломир. специалистов «Художеств. проектирование изделий текстил. и лег. пром-сти» / Н.П. Бесчастнов. — М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2008. — 255 с.; ил.; 48 с. цв. ил. : ил. — (Изобразительное искусство).

ISBN 978-5-691-01629-5.

Агентство СІР РГБ.

В учебном пособии рассмотрены основы теории, методики и практики изображения графического натюрморта применительно к задачам обучения художников декоративно-прикладного искусства. Богатый иллюстративный материал демонстрирует разнообразную технику изображения различных типов натюрмортов.

Адресовано студентам высших учебных заведений, готовящих художников для сферы декоративно-прикладного искусства, может быть полезно учащимся средних художественных заведений, а также всем, кто интересуется искусством.

УДК 75.049.6(075.8)

ББК 85.147я73-1

© Бесчастнов Н.П., 2008

© ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2008

© Оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2008

ISBN 978-5-691-01629-5

К студентам!

Графика натюрморта — важная составляющая часть курса по специальному рисованию, выполняется во время летней художественной практики, входит в процесс сбора материала к курсовым и дипломным работам. Вместе с живописью натюрморта, захватывающей почти весь период обучения в вузе, графика натюрморта создает эффективный комплекс для познания студентами цвето-тональных натуральных отношений в пространстве на основе изображения самых простых, обыденных и имеющих в каждом доме предметов.

Таким образом, каждый студент в той или иной форме несколько раз обращается к изучению натюрморта на протяжении всего периода обучения. Хотя цели работы в графических натюрмортных поисках меняются в зависимости от учебной проблематики, основные принципы изображения остаются неизменными.

В связи с этим в пособии достаточно подробно рассматриваются как общие теоретические и практические аспекты работы над натюрмортом, так и специальные вопросы, касающиеся сбора натурального материала для

натюрмортных композиций, исполняемых в процессе работы над курсовыми и дипломными проектами.

Книг, в которых освещаются история и методика работы над натюрмортом, достаточно много, но почти все они посвящены живописи натюрморта. В большинстве учебников и учебных пособий для студентов художественных учебных заведений графические изображения натюрморта не выделены в самостоятельный раздел. Между тем, графика натюрморта — постоянная часть экспозиций выставок изобразительного искусства. Графические натюрмортные изображения широко распространены в текстильном рисунке и уже не одно столетие присутствуют на изделиях из керамики, дерева, стекла. Натюрмортные композиции используются в рекламной графике.

Графика натюрморта является не только одним из самых простых учебных упражнений, но и формой наиболее острого отвлеченно-философского поиска. Чтобы нарисовать натюрморт, нет необходимости выходить из мастерской или иметь набор красок. Лист бумаги и карандаш, фиксирую-

ций облик вещей, позволяют создать произведение высокой художественной правды, не уступающее по силе воздействия живописи. Это заставляет восполнить пробел в изучении истории графики натюрморта и постараться изложить методику исполнения таких изображений.

Пособие охватывает основные проблемы графического изображения натюрморта, встречающиеся в работе студентов вузов искусств. Приводятся примеры удачных творческих решений из опыта крупнейших художников изобразительного и прикладного искусства, истории художественного ремесла. Много внимания уделено изложению особенностей изображения основных сюжетов натюрморта, применяемым творческим техникам

и материалам. При подготовке материала пособия был обобщен опыт преподавания графики натюрморта как в России, так и за рубежом. Анализ произведений мастеров искусства проведен с учетом общей направленности учебной работы в вузе.

В пособии анализируются как черно-белые, так цветные изображения. Поскольку настоящее пособие является продолжением цикла ранее изданных автором работ по черно-белой и цветной графике, базовые теоретические понятия о графическом изображении излагаются избирательно и целенаправленно. Это позволяет больше внимания уделять изложению творческого процесса, включающего приемы и техники практической работы.

Введение

Натюрморт — один из наиболее широко известных жанров изобразительного искусства. Нет человека, который бы не знал, что это такое. Натюрморты вот уже несколько столетий украшают интерьеры множества квартир, особняков и общественных зданий. Работы фламандских художников Франса Снейдерса, Яна Фейта, Якоба Иорданса, а также голландцев Виллема Хеды, Виллема Калфа, Абрахама ван Бейерена, созданные в конце XVI—XVII вв. и имевшие у современников ошеломляющий успех, открыли дорогу жанру натюрморта в искусстве многих стран. Репродукциями с их холстов и сегодня заполнены книжные магазины многих столиц мира и сувенирные отделы крупнейших художественных музеев. Радость и полнота восприятия жизни родоначальников жанра натюрморта продолжает восхищать почитателей искусства. Чувственная прелесть материального мира — главная тема их художественных поисков в натюрморте. Каждая любовно выписанная вещь имеет неповторимый цвет, фактуру, форму.

Многие известные художники-педагоги Западной Европы и России

считали натюрмортные постановки важнейшей формой обучения искусству. А.Г. Венецианов, понимая значение натюрморта в учебном процессе, настоятельно советовал своему бывшему ученику А.А. Алексеєву, занявшему место учителя рисования в Пскове, обратиться к натюрморту. «Давай рисовать с чашек, стаканов, подсвечников, стульев, сапог, перчаток, камней, цветов, бумажных вздоров и прочего...», — писал он ему в 1836 г.¹ Венецианов считал, что натурный натюрморт с первых шагов в искусстве позволяет увидеть и понять естественность бытия.

Трепет живой жизни, сохраняющийся в натурном натюрморте, вносит в обучение особый смысл, открывает красоту и разнообразие, которые должны сохраняться в настоящем творчестве всю жизнь. Даже простое повторение учеником предметных форм в грамотно поставленном педагогом натюрморте — заметный шаг к успеху. «Чем добросовестнее, тщательнее, чище будет подража-

¹ Савинов А.Н. Алексей Гаврилович Венецианов. Жизнь и творчество. М., 1955, с. 155.

тель подходить к делу, чем спокойнее воспринимать то, что видит, чем сдержаннее его воспроизводить, чем больше при этом привыкнет думать, а это значит, чем больше сравнивать похожее и обособлять несходное, подчиняя отдельные предметы общим понятиям, тем достойнее будет переступать пороги святая святых», — отмечал И.В. Гете¹.

Графику натюрморта невозможно рассматривать без связей с живописью натюрморта. Они находятся в рамках одного жанра и по сюжетным характеристикам, и по построению композиции часто почти идентичны. Множество графических листов являются повторением в гравюре холстов известных мастеров кисти. Однако условность искусства графики и особенности графических материалов позволяют графике натюрморта иметь свою специфику художественного языка, который придает графическому натюрморту особую характерную прелесть. Не случайно коллекции натюрмортов графических кабинетов во многих музеях насчитывают тысячи единиц хранения. Выставки, посвященные истории графики натюрморта, активно посещаются зрителями. Многие любители искусства посвятили свою жизнь собиранию натюрмортной графики. Например, имеется огромное количество почитателей натюрмортной графики Ф.П. Толстого и художников его круга. И дело тут не в особой «точ-

ности» или «иллюзорной схожести» изображенных предметов, а в созвучии понимания правды в искусстве у мастера и у его почитателя.

Но чем же все-таки привлекает графика натюрморта? Чистотой ли использования выразительных средств, условностью языка или вязью вырезанных на металле линий? Конечно, волшебная ажурная фактура из переплетающихся четких линий и штрихов разной толщины, покрывающая гравированные натюрмортные композиции, никогда не встречается в живописи. Она всегда завораживает взор, затягивает зрителя вглубь печатных листов.

Оперение птиц, чешуя и кожа рыб и змей передаются в графике так тонко, что изображения трудно воспроизвести даже в современной полиграфии. При репродуцировании штрихи теряют свою объемность, уничтожаются эффекты «исчезновения» линии в бумаге, теряется стереоскопичность наложения толстых штрихов на тонкие росчерки и т.д. Можно сказать, что исчезает неповторимое «дыхание» графической поверхности оригинала. Именно в графическом натюрморте, и особенно в черно-белом офортном исполнении, начинается осознание того, что натюрморт не «мертвая» натура. Не случайно голландцы и англичане называют жанр натюрморта «тихой жизнью», где неподвижность — внешнее проявление духовной жизни. Любые формальные поиски, а графика этому способствует, всегда должны быть направлены на образное раскрытие изображаемо-

¹ Гете И.В. Простое подражание природе, манера, стиль // Собр. соч. Т. X. М., 1937, с. 402.

го. Формальные упражнения, присутствующие в любой художественной школе, — только путь к поиску новых средств выражения натуры.

Вещи, которыми мы пользуемся в домашнем обиходе, при изображении в натюрморте образуют свою среду, переносятся в иное измерение. Сочетания простых предметов могут выражать самые сложные и возвышенные чувства человека, вызывать ассоциации, далеко уходящие от материальной сути предметов. Натюрморт — это сообщение, иногда даже криптограмма, которую необходимо разгадать, чтобы понять суть. Графика, как искусство отвлечения, абстракции, с ее очень условным языком, позволяет в натюрмортных композициях выявить сложные, опосредованные от конкретной действительности, символизированные «построения» с многоплановыми внутренними связями. Эти связи, выхваченные из среды световым потоком или упрятанные в игре теней, образуют особый таинственный мир, присущий каждой предметной композиции.

Мы знаем, что линий, так широко используемых в графике, в природе не существует. Изображая на бумаге линиями образ, мы уже создаем ситуацию, которая даже при всем стремлении к реальности изначально условна. Поэтому, рассматривая натюрморт как уникальный жанр, позволяющий сосредоточиться на существе множества чисто художественных вопросов, мы должны понимать, что графически их можно решать весьма необычно и даже па-

радоксально. Не случайно, что в XX в. графика стала неожиданно влиять на развитие живописи именно через натюрморт. Сравнение живописи и графики натюрмортов, изображенных художниками-кубистами, красноречиво это подтверждает. Все это заставляет нас с особым вниманием отнестись к графическим европейским натюрмортам XX в.

При изложении опыта мастеров искусства, который приводится в нескольких главах пособия, мы постарались очертить особенности решений трех разновидностей графического натюрморта и семи основных сюжетных направлений натюрмортной практики.

Цвет используется в графике натюрморта как очень иллюзорно, так и отвлеченно. Отвлеченное применение цвета позволяет создавать натюрмортные композиции декоративного характера. В таких композициях рисунок не только оставляет широкое поле для наложения разнообразных цветовых пятен, но и может быть параллельной цвету композиционной структурой. В случаях, когда цвет в графике «вытекает» за форму предметов, композиционная организация изображений определяется осознанным очертанием предметов. Не случайно, что к графике относят рисунок и офорт, подкрашенные акварелью, значительную часть акварельных изображений.

В пособии в качестве иллюстративного материала используются произведения станковой, книжной и прикладной графики. Специфика издания позволяет расширить иллюст-

ративный материал за счет произведений живописи, так как живопись натюрморта во все времена имела принципиальное значение для развития натюрмортных композиций в графике. Кроме того, приводятся примеры из истории декоративно-прикладного искусства и современной практики студентов вузов прикладного искусства.

Иллюстративный материал подобран с учетом возможностей студентов творческих вузов России найти и изучить графическое наследие отечественных и зарубежных художников в музеях и библиотеках. В главе,

посвященной основным сюжетам натюрморта, особое внимание уделено русской графике XX в., так как этот период — время расцвета графического искусства в России.

Несмотря на всеобщую известность жанра натюрморта, он долгое время глубоко не изучался в искусствоведческой литературе. Только с начала XX в. в музеях стали проходить достаточно объемные и научно атрибутированные выставки натюрморта, а заметные искусствоведческие труды о натюрморте появились только в 20-е годы!¹ Многие поджанры натюрморта еще ждут своих исследователей.

¹ См.: *Виппер Б.Р.* Проблема и развитие натюрморта. Жизнь вещей. Казань, 1922.

Глава I

НАУЧНЫЕ ОСНОВЫ ГРАФИКИ НАТЮРМОРТА

В основе обучения художника лежат знания научных положений искусства. В качестве научных положений графики натюрморта обычно приводятся перспектива, законы оптики и цветоведения, законы о пропорциях и психологии восприятия. Учитывая, что большинство научных положений изображения натюрморта в достаточной мере из-

ложено в учебниках и учебных пособиях по искусству, в данном пособии сосредоточено внимание на специфике использования в графике натюрморта трех научных положений: геометрии пространственных построений графических изображений на плоскости, принципов использования в графике светотени и цветовой гармонии.

1. Геометрия пространственных построений графических изображений на плоскости

Наиболее часто и подробно в пособиях по изобразительному искусству приводятся примеры из линейной перспективы, как бы подчеркивая наше преклонение перед достижениями эпохи Возрождения. Однако в графике натюрморта принципы линейной перспективы в полном объеме используются ограниченно, а о других системах пространственного построения художники имеют слабое представление. Понятия о «плоскостности» в графике, бытующие в среде художников, в большинстве случаев не имеют научной основы. Эти же по-

нятия присутствуют и в учебной работе. Все это не способствует успешной практике. Для эффективной творческой деятельности нужны конкретные рекомендации по построению изображений различного назначения.

Попытаемся очертить принципиальные направления в методике получения пространственных построений на различных этапах работы над графикой натюрморта.

Математический анализ наиболее типичных геометрических закономерностей изобразительного материала, проведенный известным российским

ученым Б.В. Раушенбахом, позволил выделить четыре основных метода пространственных построений на плоскости изображения.

«Ими являются:

- чертежные методы (изображение объективного пространства, свойственное, 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 вв.

Каждый из четырех названных основных типов пространственных построений мог появиться в разное время, в разных регионах и в различных модификациях, дающих огромное своеобразие 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.

В изображениях натюрмортов различных разновидностей можно встретить результаты использования всех четырех перечисленных методов. Чтобы это понять, попытаемся кратко изложить их суть.

Чертежные методы. Стремление полнее связать изображение с плос-

костью и при этом не утратить узнаваемости 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 керамических сосудов сбоку поднос, на котором они стоят, передается как вид сверху. В каноничном искусстве многих стран мира общее изображение букета цветов как вид сбоку дополнено листьями, изображенными как вид сверху. В обоих случаях для большей объективности применен *условный поворот части объекта*. В современном искусстве графики условные повороты частей предметов применяли в 20-е годы XX в. в своих натюрмортах европейские художники-кубисты (Ж. Брак, П. Пикассо и др.). В прикладном искусстве всех времен практикуются разномасштабные изображения предметов в одной и той же проекции. Знаковость наглядно проявляется в прикладной графике и выражается в виде схематических символов. Примеры использования чертежных методов даны на рис. 1.

Метод локальных аксонометрий. Аксонометрия как метод изображения, применимая для неглубоких пространств, оказывается вполне

¹ Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М., 1980, с. 4.

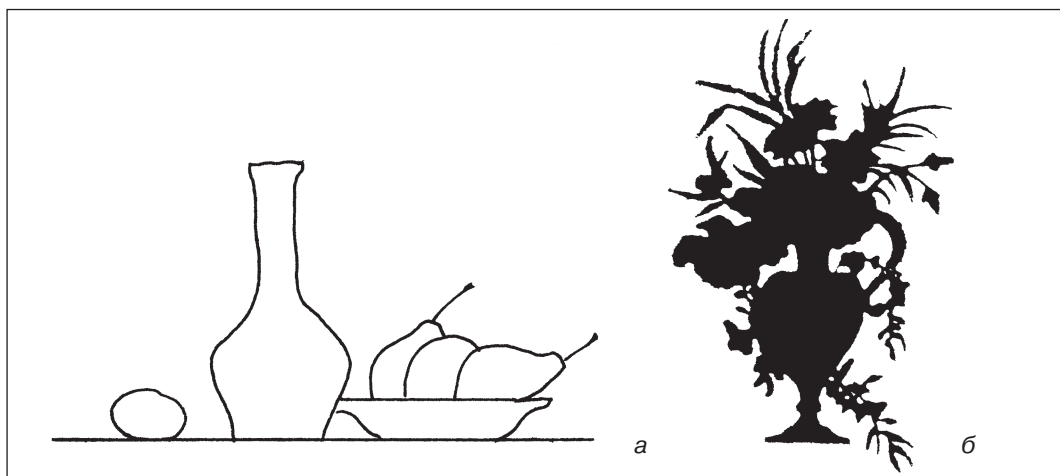


Рис. 1. Чертежный метод изображения:
а — схематический контур натюрморта; б — Г.И. Нарбут. Книжная заставка. Тушь

достаточной для построения большей части графических натюрмортов. На предметах, расположенных на неглубокой предметной плоскости, трудно проследить воздействия центральной линейной перспективы, и многие художники сознательно не принимают ее в расчет.

В аксонометрических построениях активно работает только один признак глубины — *перекрывание* (ближние предметы заслоняют далекие), так как другой характерный признак — уменьшение размеров предметов по мере удаления в глубь пространства — неприменим. Неприменимы и эффекты типа воздушной перспективы. Действие перекрывания в аксонометрии обычно иллюстрируется на примере кубов с непрозрачными и прозрачными гранями. Положение кубов с непрозрачными гра-

нями воспринимается в построении образа натюрморта на протяжении всей истории развития жанра в Европе и виртуозно применяется в современной натюрмортной графике.

Большие натюрморты могут представлять собой целую систему локальных аксонометрий, которая является перспективной основой изображений предметов в византийской и древнерусской графике. Аксонометрия широко применяется в познавательных рисунках для школьников (рис. 2).

Центральная линейная перспектива в изображениях натюрмортов в полном объеме, как мы уже говорили, редка. Даже в интерьерных и пленэрных натюрмортах не используют все признаки глубины. Чтобы понять это, перечислим наиболее заметные монокулярные признаки глубины:

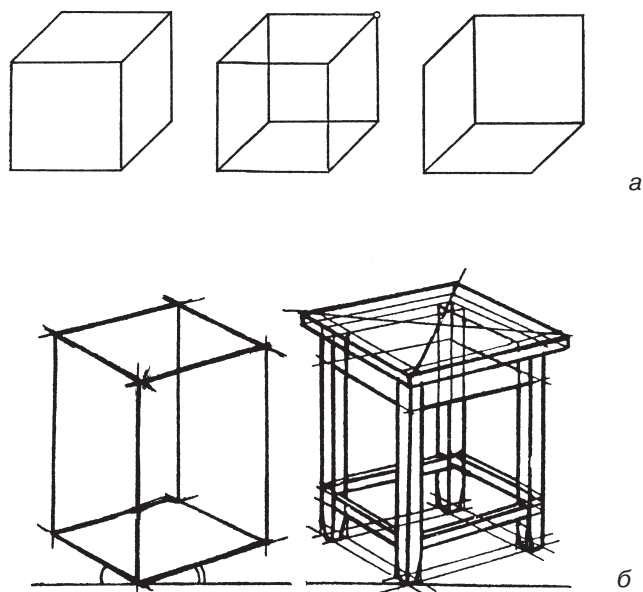


Рис. 2. Аксонометрические изображения: а — куб; б — табурет

«1) *перекрывание* (выд. — Н.Б.) — 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 разных своих частях, и наблюдаемая система

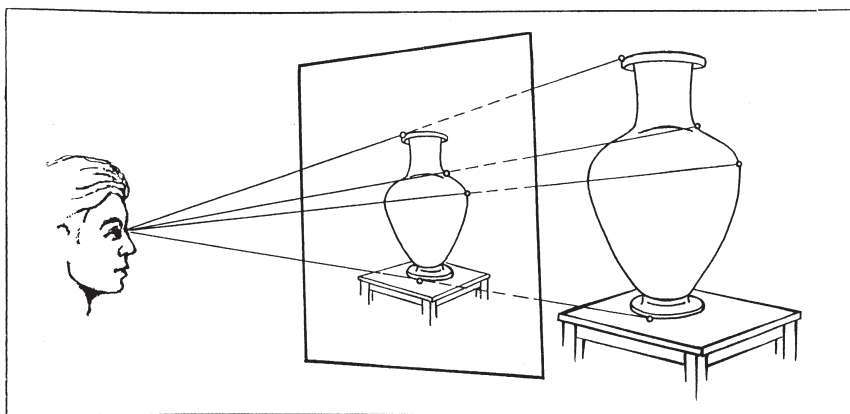
теней способна дать представление о более близких и более далеких частях этих предметов»¹.

В натюрмортах, поставленных в пленэрной среде, используют воздушную перспективу и уменьшение размеров предметов, но эти признаки трактуются весьма вольно. Вполне возможно уменьшение, например, размера деревьев в композиции сзади натюрмортной постановки при полном отрицании воздушной перспективы, и наоборот. Схемы построения центральной линейной перспективы даны на рис. 3, 4. Учебные рисунки, выполненные с использованием законов линейной перспективы, даны на рис. 5.

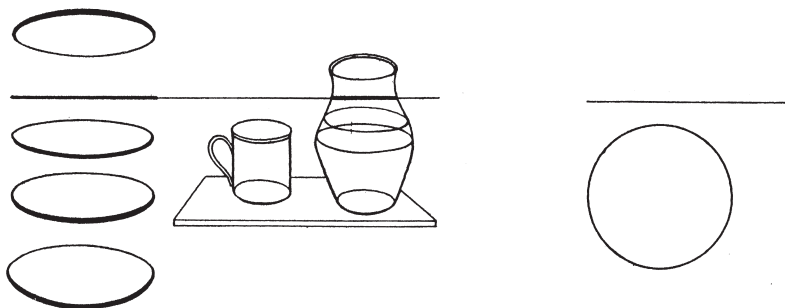
¹ Раушенбах Б.В. Указ. изд. М., 1980, с. 44.



a



б



в

Рис. 3. Схемы построения предметов в линейной перспективе:
a — А. Дюрер. Рисунок, иллюстрирующий метод построения перспективных изображений; *б* — изображение вазы в перспективе на прозрачной плоскости;
в — перспектива круга

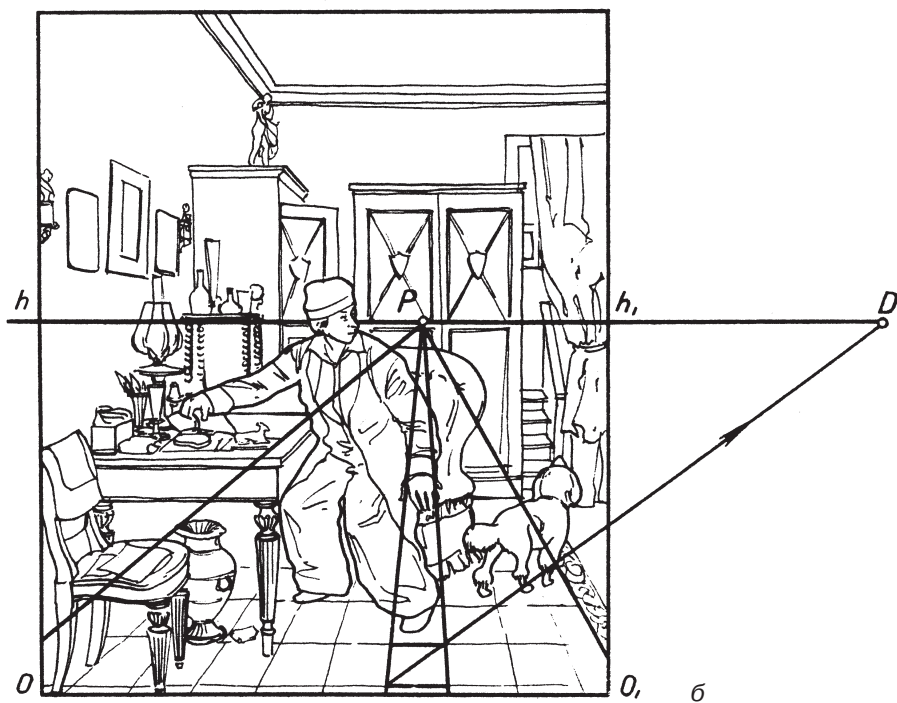
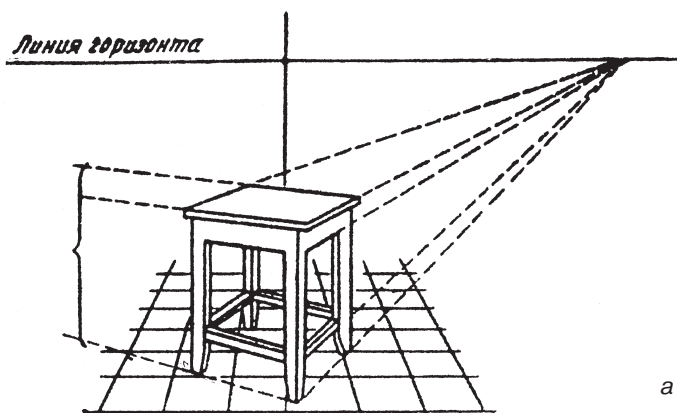


Рис. 4. Центральная линейная перспектива:
 а — схема построения перспективы табурета;
 б — схема перспективного построения картины П.А. Федотова «Завтрак аристократа»

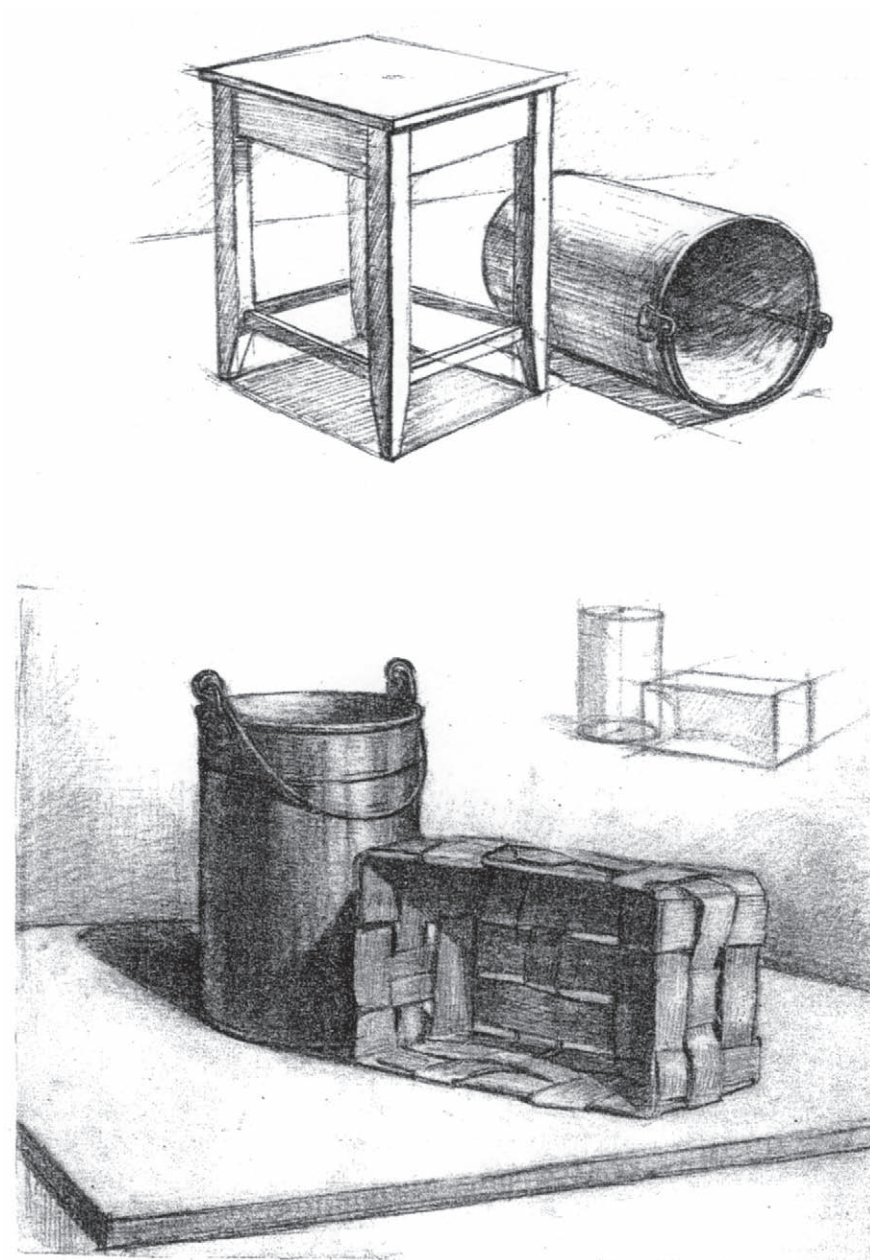
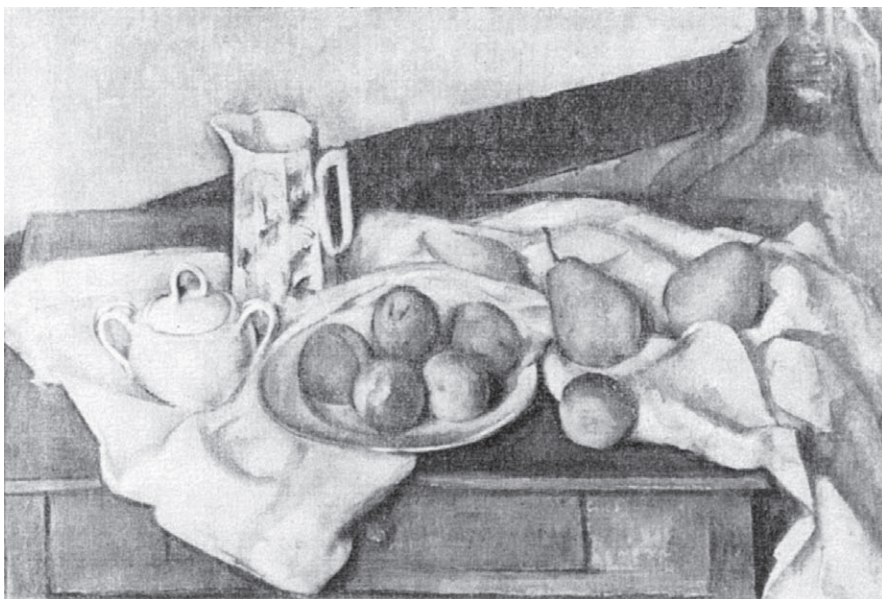
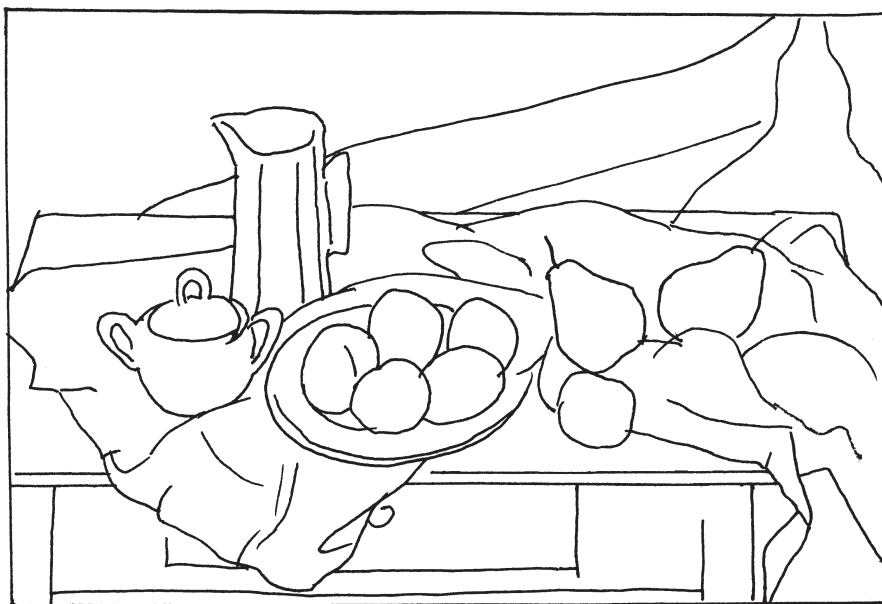


Рис. 5. Простые натюрморты, нарисованные с использованием метода центральной линейной перспективы (по А.О. Барщу)



а



б

Рис. 6. Использование принципов перцептивной перспективы в натюрморте П. Сезанна «Персики и груши»: а — черно-белая репродукция натюрморта; б — схема расположения предметов в натюрморте

Центральная криволинейная перспектива появилась как результат неудовлетворенности художников рубежа XIX–XX вв. системой линейной перспективы. Отклонение от линейной перспективы в живописи и графических листах 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 зрителем.

Научное обоснование законов восприятия предметов в трехмерном пространстве позволило сегодня выявить, что человек воспринимает по законам линейной перспективы (законам оп-

тики, не связанным с сознанием человека) только отдаленные предметы; близкие предметы воспринимаются человеком иначе, и это восприятие не укладывается в рамки центральной линейной 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 на первом плане изобразительной плоскости переходит в аксонометрию, где соблюдается принцип параллельности линий. Такая перспектива может быть жесткой или свободной. В качестве одного из примеров можно привести натюрморты П. Сезанна (рис. 6).

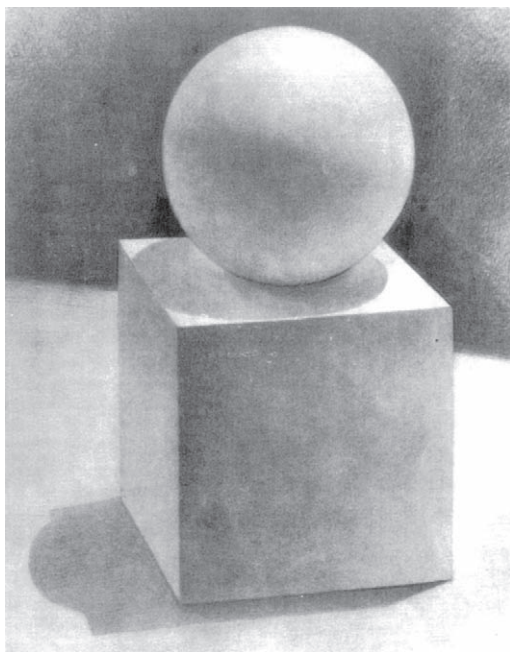
2. Светотень

Отмечая во введении пособия основополагающую роль распределения света в графической композиции и образное восприятие свето-теневых отношений в искусстве, мы тем самым подчеркнули выразительные возможности света и тени в творческой практике.

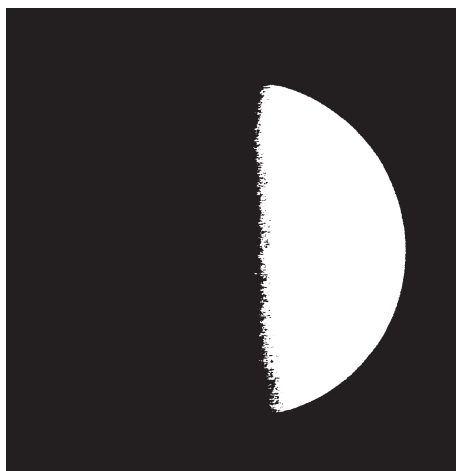
С точки зрения физики, белый свет — это световой поток, состоящий из волн различной длины. Поверхности, на которые падают лучи света, поглощают и отражают лучи по-разному, вследствие чего они получают различную окраску, цвет. Таким образом, световой поток, льющийся на

нас от солнца, позволяет нам видеть все многообразие живой и неживой природы, наблюдать жизнь во всей ее полноте.

По-разному освещая натюрмортную постановку, можно добиваться предельно ясного выявления форм и цвета предметов, а можно зрительно уничтожить форму предметов, доводя композицию до абстрактной игры черного и белого цвета без наличия каких-либо тональных нюансов (рис. 7). Наиболее типичный мастер игры черного и белого в графике натюрморта — художник Н.Н. Купреянов. В его ксилографиях зона



а



б

Рис. 7. Распределение светотени на шаре при нормальном освещении (а) и концентрированном направленном освещении (б)

света и тени не имеет постепенного перехода и, вследствие этого, предметы в композициях, созданных им, не имеют объемных характеристик. Каждого зрителя он заставляет их «домысливать», исходя из личного опыта.

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 живописи и тональном рисунке, как мы знаем, светотень делят на свет, полутень, тень, блик и рефлекс. Фазы светотени обычно демонстрируют на примере натюрмортной постановки из гипсовых предметов (рис. 7, а). Самое светлое пятно в освещенной части предмета — блик, самое светлое в тени — рефлекс. Перечисленные фазы светотени в полной мере соблюдались в репродукционной гравюре XIX в., когда необходимо было точно передать тональные нюансы живописных полотен. Сотни живописных натюрмортов были отгравированы резчиками по металлу и дереву и напечатаны в виде приложений и премий к крупным европейским журналам. Мастерство граверов было так велико, что позволяло убедительно передавать блики на стеклянных бокалах и графинах, отражать свечение виноградных ягод. Для искусства натюрморта это оказалось очень важным, так как любование игрой света всегда привлекало человека.

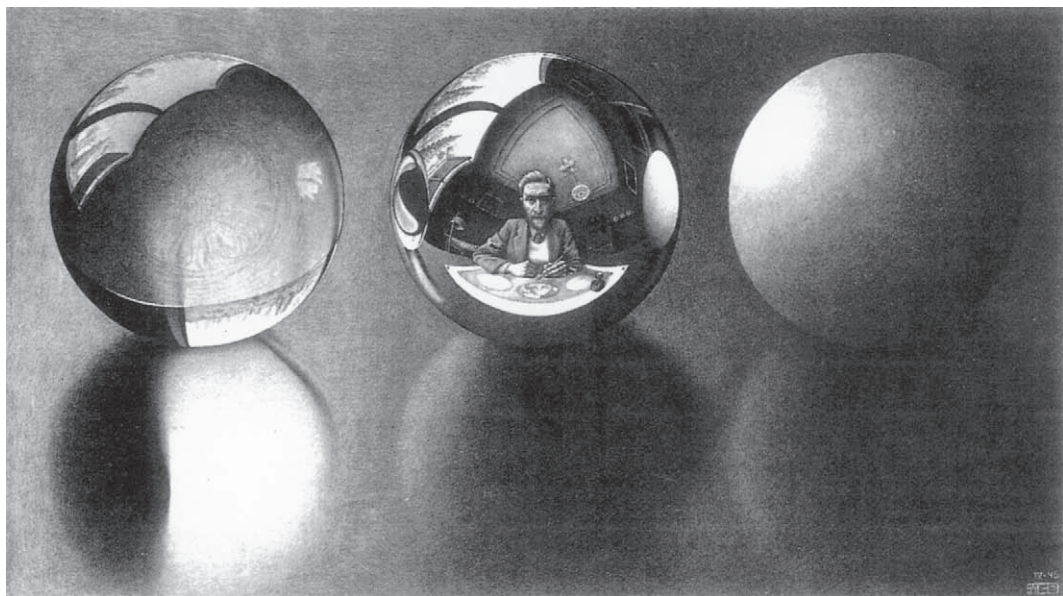


Рис. 8. М.К. Эшер. Три шара II. 1946. Литография

Синеватый ликер
В прозрачный графин из бутылки
Я налил перед сном —
Засыпая, лежу и люблюсь
Переливами лунных бликов...

Так написал в своей известной книге «Цветы павлонии» Китахара Хакусю¹.

В XX в. эффекты светотени не были забыты и часто использовались в натюрмортной графике (рис. 8, 9). Но градации светотени уже не трактуются как абсолютная эстетическая ценность и применяются очень избирательно. Творчество Н.Н. Купреянова и репродукционная гравюра

XIX в. — крайние точки в огромном наследии художников, применявших только отдельные сочетания градаций светотени.

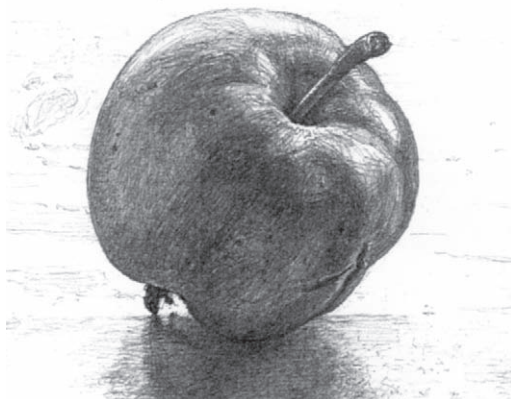


Рис. 9. Н.Н. Коротков. Яблоко. 1985.
Рисунок. Карандаш

¹ Японская поэзия Серебряного века: Танка, хайку, киндайси/Пер. с яп. А. Долина. СПб., 2004, с. 103.

При внимательном изучении истории графики можно понять, что большая ее часть не признает ни бликов, ни рефлексов. Огромное значение стало отводиться падающей от предметов тени. В отличие от собственной тени предмета 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.

Падающая тень эффективно используется художниками в своем творчестве и художниками-педагогами в учебном процессе. При объяснении законов графического изобра-

жения на практических занятиях со студентами падающая от предмета тень часто служит примером зарождения графической идеи. Наиболее виртуозно и образно использовали падающую тень художники первой половины XX в. В ряде случаев она становилась даже основным акцентом графической композиции. В этом плане известна великолепная гравюра Н.Н. Купреянова «Натюрморт с лампой». Ярко горящая керосиновая лампа, стоящая в центре деревянного стола, отбрасывает на стол круглую черную тень, зрительно соединяющую в единое целое корпус лампы и столешницу. Лампа как бы вырастает из стола, распространяя свой жизнедательный свет на предметную среду аскетичного интерьера комнаты. Свет лампы и тень от нее организуют центр натюрморта. Убогость обстановки, композиционная зажатость предметов в изобразительной плоскости и своеобразная фетишизация света от незатейливой жестяной лампы создают один из сильнейших образов России периода гражданской войны и разрухи (рис. 10).

В гравюре Н.Н. Купреянова сконцентрированы все достижения и особенности работы со светотенью в XX в. Особенно это касается преломления в геометризированном варианте работы светотени на организацию пространства. Это крайне важный момент в развитии творческих «операций» со светом. Ведь до XVI в. светотень использовалась только для определения объема конкретных объектов, и только мастера эпохи Возрождения стали

¹ Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. М., 1986, с. 218.

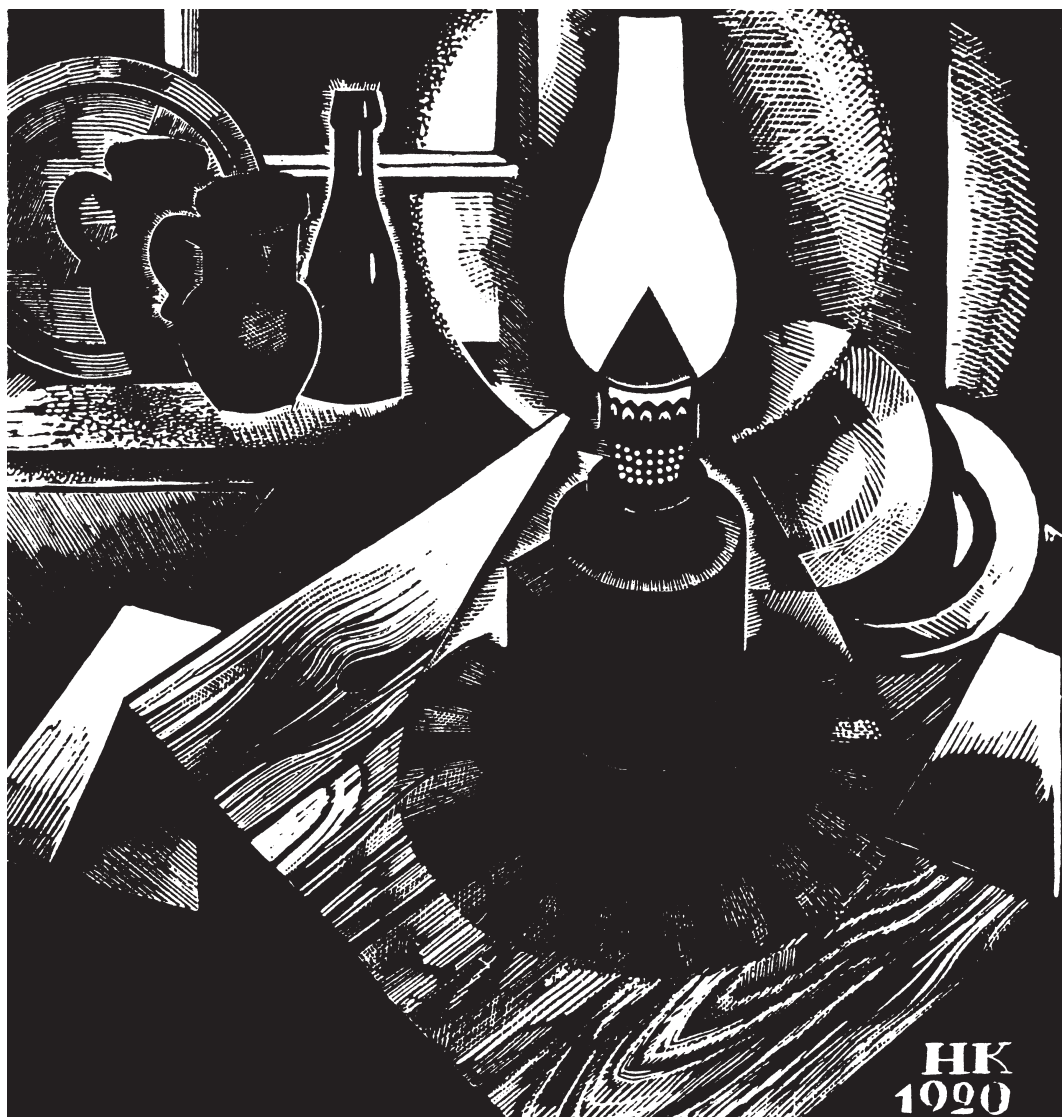


Рис. 10. Н.Н. Купреянов. Натюрморт с лампой. 1920. Ксилография

полноценно применять светотень для организации пространства. В XVII в. свет уже не только отвечает за цельность картинной плоскости, но и час-

то определяет методику работы над произведением. В XX в. деформация природной формы ради концентрированного отражения образа привела



Рис. 11. Ю. Павлова. После концерта. 2004.
Линогравюра

Рис. 12. А.Д. Гончаров. Иллюстрация
к произведению Ф.М. Достоевского
«Братья Карамазовы». 1929. Ксилография



и к свободе применения в искусстве светотеневых характеристик. Особенно это заметно в черно-белой гра-

фике и в композициях с небольшим количеством хроматических цветов (рис. 11, 12).

3. Цвет и колорит

Цвет может быть введен в графику натюрморта в виде замены черного цвета в черно-белой композиции на какой-либо хроматический цвет или добавления к черно-белому изображению нескольких цветовых «прохо-

дов». Но, конечно, имеются и гораздо более сложные варианты использования цвета. Чтобы осознанно использовать в графике цвет, необходимо обладать хотя бы минимальным объемом знаний о цвете.

Цветная графика оперирует ограниченным количеством цветов, используемых на плоскости бумаги, но это не значит, что и законы о цвете здесь действуют ограниченно. Основная художественная проблематика работы с цветом едина для живописи и графики. Цветовые гармония, колорит, контраст существуют и в живописи, и в цветной графике. Исходя из этого, мы не будем в данном пособии приводить уже изложенные в книгах о живописи понятия о происхождении цвета, цветовом тоне, насыщенности, светлоте, оптическом смещении цветов, несобственных качествах цвета, колорите и цветовой гармонии. Учитывая имеющуюся информацию, остановимся только на случаях конкретного применения в графике натюрморта законов колорита и цветовой гармонии.

Колорит в графике отличается от колорита в живописи большей условностью и ограниченностью цветовых сочетаний. В вечном споре о неравенстве формы и цвета, рисунка и колорита в цветной графике натюрморта всегда побеждает рисунок (форма). Торжество формы в натюрморте связано и с тем, что натюрморт является весьма конкретной предметной композицией, в которой силуэт каждого предмета несет смысловую нагрузку. Цвет в графике усиливает эмоциональное восприятие произведения и пространственность натюрмортных построений.

О различных способах колористической организации произведения искусства много писали в XIX–XX вв. Г.В.Ф. Гегель, Э. Уиттц, Ф. Енике,

К.Ф. Юон, Н.Н. Волков, А.С. Зайцев, другие ученые и художники. Они достаточно полно исследовали колорит в соответствии с развитием теории и истории искусства своего времени.

Для творческой практики в графическом натюрморте мы рекомендуем пользоваться классификацией колористических систем, предложенной В.И. Костиным и В.А. Юматовым¹. В этой классификации выделяются: локальный колорит, тональный колорит (с условным или естественным освещением) и тональный колорит, основанный на явлениях контраста.

В **локальном колорите** цвет однороден, постоянен и отделен от условий освещения. В одних случаях это тактичное введение одного условного цвета, в других — применение от пяти до десяти чистых и сложных цветов, организованных по принципу гармонических рядов. Применение родственных и контрастных цветовых отношений, выраженных в виде цветовых пятен, позволяет создать достаточное разнообразие цвета для выражения творческой идеи. Примеров удачного локального колорита можно много найти в российской линогравюре 60–70-х годов XX в., европейской шелкографии 80–90-х годов. Виртуозно пользовался образными возможностями локального колорита в линогравюрном натюрморте П. Пикассо. Декоративная сила локального колорита убедительно звучит в натюрмортной графике Т.А. Мавриной, Ю.А. Васнецова.

¹ См.: Костин В.И., Юматов В.А. Язык изобразительного искусства. М., 1978.

В локальном колорите можно передавать и достаточно конкретные состояния. Ведь человек по-разному эмоционально воспринимает цвета, связывая их с рядом образов и ассоциаций. Одни цвета воспринимаются как теплые и ассоциируются с цветом апельсина и яблок, другие считаются холодными и ассоциируются со стеклом, металлом, водой. Противопоставление теплых и холодных цветов позволяет создавать графические композиции с ощущениями, возникающими от золотистых плодов на ярком летнем солнце или от срезанного утром букета гладиолусов.

Теплые цвета имеют свойство зрительно приближать предметы, а холодные — удалять. Поэтому часто натюрморты с яблоками или апельсинами ставятся на голубых фонах, что позволяет создавать устойчивый первый план из плодов. Рисуемый темный контур, применяемый в таких натюрмортах, только очерчивает форму, не мешая воздействию колорита.

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. Условное освещение широко применялось в европейской гравюре XVIII в. В полном объеме светотень в натюрморте закрепляется только в XIX в.

Тональный колорит, основанный на явлениях цветового контраста, получил распространение вместе

с творчеством французских импрессионистов и проявился как новаторская система в живописи и графике. В современной нам графике контраст 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 и в изобразительном, и в прикладном искусстве. Согласованность цветов имеет как содержательную согласованность, так и научно-практическую обоснованность. Гармоничный колорит позволяет точнее донести до зрителя идею художника.

Попытки создания всеобъемлющей теории цветовой гармонии идут с времен И. Ньютона. Результаты данных попыток изложены на русском языке в обстоятельных трудах А.С. Зайцева и Н.Н. Волкова¹. Свои научно обоснованные схемы взаимодействия цветов имелись у Р. Адамса, А.Г. Менселла, В. Освальда, В.М. Шугаева. Наиболее известен в России «Хроматический аккордеон» Р. Адамса.

В настоящее время научно обоснованной и удобной для практики является теория гармонических сочетаний цветовых тонов, в которой основными цветами являются *желтый, красный и синий*. При использовании геометрического образа множества цветов в виде треугольника,

¹ См.: Зайцев А.А. Наука о цвете и живопись. М., 1986; Волков Н.Н. Цвет в живописи. М., 1984.

в вершинах которого располагаются основные цвета, можно, смешивая первичные цвета попарно, получить вторичные: *оранжевый, зеленый и фиолетовый*. «Смешение вторичных цветов можно продолжить и получить различное количество промежуточных цветов между основными, так называемых интервалов»¹. По данной теории цвета делятся на группы: *гармонических сочетаний родственных цветов* (желто-оранжевый, оранжево-красный, красно-фиолетовый, сине-фиолетовый, сине-зеленый, желто-зеленый); *гармонических сочетаний родственно-контрастных цветов* (желто-фиолетовый—красный—оранжевый, желто-фиолетовый—синий—зеленый, синий—оранжевый—красный—фиолетовый, синий—оранжевый—желтый—зеленый, красный—зеленый—жел-

тый—оранжевый, 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). Для всех данных групп можно сделать наглядные выкраски в цветовом треугольнике и пользоваться ими при возникновении трудностей в колорировании вариантов цветных графических композиций.

Такие выкраски удобны в работе над орнаментальными графическими решениями, где часто требуется выполнить до десяти различных цветовых вариантов на основе одного проработанного эскиза натюрморта.

Вопросы и задания

1. Какие методы пространственных построений на плоскости наиболее часто использовались в графике натюрморта?
2. Перечислите основные признаки глубины пространства, характерные для центральной линейной перспективы.
3. Опишите выразительные возможно-

сти света и тени в выявлении образа натюрмортной экспозиции.

4. Что такое локальный колорит?
5. Назовите три цвета, являющихся основными.
6. Изложите принципы современной теории сочетания цветовых тонов.

¹ Живопись. М., 2001, с. 33.

Глава II

ЖАНР НАТЮРМОРТА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

1. Западноевропейский натюрморт

Натюрмортные композиции в искусстве имеют древнюю историю. Их часто можно встретить в античной стенописи и мозаике. Известны натюрмортные изображения в манускриптах-брошюрах карманного формата, нарисованные и раскрашенные Леонардо да Винчи (цв. ил. 1). Но натюрморт как самостоятельный жанр возник в Европе только в конце XVI — начале XVII в. В XVII в., который называют веком расцвета натюрморта, практически были созданы все основные его разновидности.

Период становления натюрморта в искусстве истории связывают с именами выдающихся фламандских и голландских художников. Творчество Франса Снейдерса, Якоба Иорданса, Виллема Хеды, Абрахама ван Бейерена знает каждый, кто интересуется изобразительным искусством. Высокий уровень композиционной организации, цветовая и графическая культура, точно отражающие замысел авторов, заставляли художников последующих поколений возвра-

щаться за вдохновением к начальной стадии становления жанра.

В Голландии был впервые зафиксирован в 1650 г. и сам термин «still-leven», обозначавший воспроизведение неживых предметов и буквально переводимый как «тихая жизнь». Именно в Голландии появилось и необычайно быстро развилось то понимание натюрморта, которое дает возможность раскрывать тему во множестве значений. Философ Спиноза, живший в XVII в. в Голландии, в своем известном труде «Этика» утверждал, что порядок и связь вещей в жизни такие же, как порядок и связь идей, и искусство натюрморта стало ярким подтверждением этого. Сложность и неоднозначность жизни проявилась в натюрморте в немом языке вещей, хорошо понятном авторам и современникам и трудночитаемом сегодня. Плотное «сплетение» значений разнообразных предметных форм на небольших по размеру холстах и листах бумаги позволяет и в XXI в. любителям искусства делать для себя новые открытия

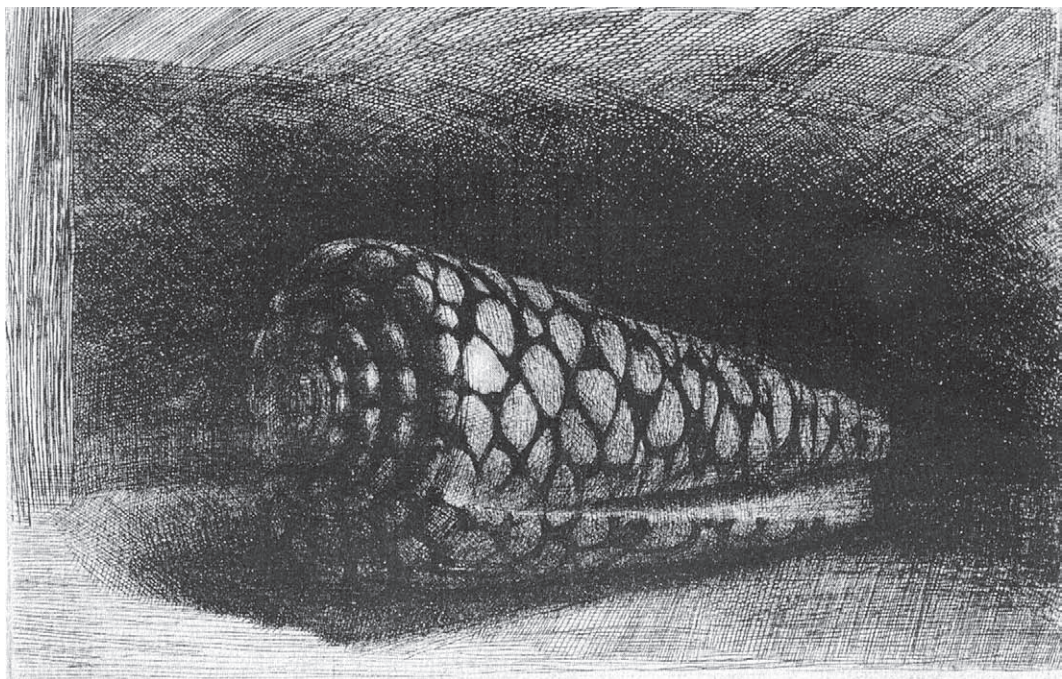


Рис. 13. Рембрандт. Ракушка (*Conus marmoreus*). 1650. Офорт

смысловых значений даже во всемирно известных произведениях.

Большая часть голландских небольших по размеру натюрмортов стоила относительно недорого, и особой необходимости делать множество графических копий не было. Оживленный рынок Голландии неплохо «поглощал» и живописные полотна. Копировались в графике лишь произведения известных живописцев, и это воспроизводилось гораздо позже. Рисунок натюрморта не был в те времена товарной продукцией, и лишь небольшая часть офортных натюрмортных композиций таких мастеров, как Рембрандт, позволяет все же го-

ворить о поисках в графике натюрморта того периода. В 1650 г. художник создает свой знаменитый офорт с ракушкой «*Conus marmoreus*», который можно считать одним из первых авторских натюрмортов в графике (рис. 13). Вполне натюрмортной выглядит композиция с разложенными на каменном уступе человеческим черепом, драпировками и томом священного текста, перед которыми молится Св. Иероним. В этом офорте, созданном художником еще в 1629 г., мы видим, что рисунок черепа с антуражем для Рембрандта так же важен, как и изображение святого. К изображениям, близким к графике, следу-

ет отнести акварели Георга Флегеля (цв. ил. 2, 3).

В XVIII в. искусство натюрморта продолжало развиваться, хотя и утратило прежнюю образную напряженность. Натюрморт этого периода исследователи чаще всего связывают с эстетическими концепциями французского искусства, развивающегося по двум наиболее заметным направлениям. Одно направление связано с творчеством Ф. Депорта и Ж.-Б. Удри и выражалось в многоплановых натюрмортах декоративного характера с охотничьими атрибутами, пейзажем, битой дичью и т.п. Другое направление определялось творчеством Ж.Б.С. Шардена, у которого связь человека и вещи интимна, жизненно правдива и тепла. Натюрморты Шардена — не красивые, собранные вместе изделия, а простые вещи, говорящие больше о своих владельцах, чем о себе. Никогда еще до Шардена художники «не подходили так близко к психологии предмета, обстановки, к характеру вещей»¹.

Исследователи натюрморта достаточно часто говорят о том, что жанр натюрморта в XVIII в. постепенно изживает себя, и связывают это с процессом десимволизации вещей. «Лишенная своего второго, метафизического смысла вещь становится равной самой себе; но утратив иносказательное значение, она перестает быть объектом большого искусства»². Да, действительно,

натюрморты XVIII в. — конкретные вещественные доказательства той красивой, заполненной разнообразными чувственными ощущениями жизни дворян, в которой охота ради удовольствия и пребывание в «охотничьих» домиках имели большое значение. Но художественный уровень их исполнения очень высок.

Богатая знать Франции ищет в искусстве изящного увеселения, яркой и красивой жизни. Эти увеселения конкретны, так как «игра в жизнь» с ее чувствами и взглядами галантных кавалеров и кокетливых дам так же реальна, как реальные убитые зайцы, косуля и птицы на картинах Депорта и Удри. Декоративный характер большинства полотен только внешне скрывает правду земного бытия, в которой есть и жизнь, и смерть. Включение в композиции изображений собак, участвовавших в охоте, а потом охранявших дичь, делает натюрморты более динамичными и композиционно цельными. После смерти двух великих французских мастеров искусства осталось большое количество не только живописных работ, но и гравюр рисунков с изображением птиц, собак и предметов жизни, которые они «вставляли» в свои произведения. Наиболее известные их полотна были переведены в гравюры и продавались во многих странах мира.

Младший современник Депорта и Удри, Ж. Б. С. Шарден начал работу в жанре натюрморта в том же декоративном направлении, что и его старшие товарищи по искусству. Его натюрморты «Буфет» и «Скат» напи-

¹ Виннер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта. Казань, 1922, с. 17.

² Данилова И.Е. Натюрморт — жанр среди других жанров // Натюрморт в европейской живописи XVI — начала XX в. Каталог. М., 1984, с. 5.

саны на холстах больших размеров и заполнены множеством деталей. В натюрморте «Буфет» живым существом является стоящая перед столом собака, а в работе «Скат» — запрыгнувшая на стол кошка. В дальнейшем натюрморты Шардена уменьшаются в размерах, а их композиции постепенно упрощаются. Предметы, не теснясь и не закрывая друг друга, свободно стоят на столах, образуя очень цельную и хорошо просматриваемую пластическую группу. Мягкий свет, окутывающий самые обыденные предметы на деревянном кухонном столе, придает особую значимость простой луковице или яблоку.

Предметы из кухонных натюрмортов «Медный бак», «Кухонный стол» встречаются во многих жанровых картинах Шардена, но именно в натюрмортах они приобретают то скромное благородство и притягательность, которые позволили художнику стать одним из лучших мастеров натюрморта в истории искусства. Долгий кропотливый подбор предмета к предмету позволял неторопливо работавшему художнику создавать на плоскости безупречные предметные ансамбли, повлиявшие на всё последующее искусство натюрморта как в живописи, так и в графике.

Возникшие в XIX в. многочисленные школы рисунка и живописи, школы технического рисования стали использовать принципы построения натюрмортов Шардена в учебном процессе, так как предельная выверенность организации простых форм позволяла считать их эталонными.

Именно Шардену удалось освободить искусство натюрморта от налета декоративности и ботанической скрупулезности, практиковавшихся до него. В этом смысле Шарден проложил путь в искусстве живописного натюрморта таким художникам, как Г. Курбе и Э. Мане.

Многие натюрморты Шардена, как и его сюжетные картины, были отгравированы и отпечатаны большими тиражами в виде листов и в виде иллюстраций для книг. Однако при переводе в графику исчезает знаменитое шарденовское теплое свечение цвета, так завораживающе действующее на зрителя.

Необходимо отметить, что в процессе перевода живописного полотна в гравюру значительно меняется характер восприятия произведения. Это связано как с уменьшением изображения, так и трансформацией красочной полихромности среды полотна в монохромное состояние. Требуется виртуозное мастерство гравёра, чтобы донести до зрителя красоту и эффект оригинала.

Как правило, гравёры XVIII в. не имели официального образования и учились либо в мастерских художников, либо у своих родителей или родственников. Образцами для рисования служили гравюры старых мастеров. Но в то же время гравёры XVIII в. достигли необычайного мастерства в передаче живописных и стилевых особенностей воспроизводимых ими живописных произведений. Не создавая оригинальных произведений, они в своем деле добились таких вы-



Рис. 14. Р. Ирлом. Натюрморт с фруктами. 1781. Гравюра с оригинала Я. ван Хейсума

сот мастерства, которые позволили 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 в то время имели Франция и Англия.

Хотя гравировались, как правило, исторические, мифологические сюжеты, любые живописные произведения, понравившиеся публике, всегда находили своих граверов. Так, известны гравюры француза Б. Леписье с оригиналов Ж.Б.С. Шардена и «Натюрморт с фруктами», исполненный англичанином Р. Ирломом в 1781 г. с оригинала Я. ван Хейсума (рис. 14).

Множество натюрмортных композиций было отгравировано в XVIII в. в виде заставок, виньеток и концовок. Превращение книги в воплощение элегантности и изящества потребовало огромного количества книжного декора, который исполнялся с использованием резца или сочетанием офорта с резцом. Популярность иллюстраций и декора была настолько велика, что успех изданий часто больше зависел от оформления, чем от текста. В XVIII в. формируется тот тип символических натюрмортных

заставок и концовок, который станет в XIX в. классическим (рис. 15).

Необходимо отметить, что большинство композиций из книжного оформления с изображением вещей — символических атрибутов создано так называемыми «рисовальщиками», дорабатывавшими эскизные наброски художников до образца, понятного граверам (рис. 16, 17).

Начало XIX столетия определило новый этап в развитии натюрморта. В обиход широко вошло французское название искусства изображения вещей — *nature morte*. С этого времени Франция становится законодателем натюрморта в живописи и графике.



Рис. 15. Натюрмортная виньетка. XVIII в.

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

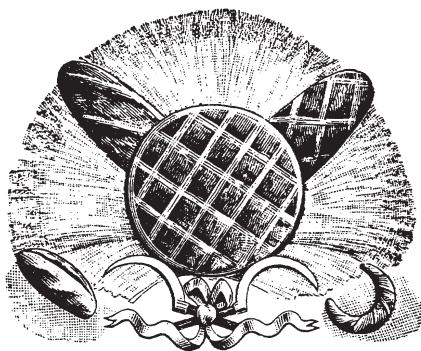
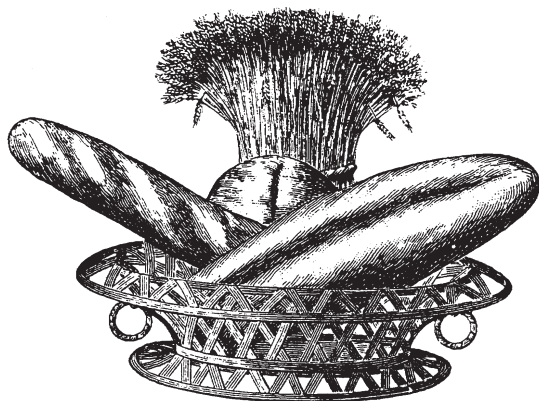


Рис. 16. Натюрмортные виньетки.
Композиции с выпечкой и кондитерскими изделиями. XIX в.



Рис. 17. Элементы книжного «вещного» оформления. XIX в.

Поиски художниками основ «вечной красоты», строго делившие натуру на мертвую и живую, привели не только к восхищению античностью, но и к историческим изысканиям в искусстве. Натюрморт стал спутником исторической живописи романтизма. В этот период многие мастера натюрморта стали активно исполнять заказы развивающейся художественной промышленности. С середины XIX в. натюрмортные композиции развивались под сильным влиянием пейзажа. В натюрморт проник яркий солнечный свет, что резко изменило его цветотональную среду.

В XIX в. натюрморт в живописи развивался от романтизма к реализму и импрессионизму. Если натюрморты Т. Жерико и Э. Делакруа весьма немногочисленны, то Курбе и Мане делают их достаточно много с подчеркиванием материальности и живописности предметов. Множество натюрмортов с цветами написал А. Фантен-Латур. Художник любил составлять букеты из полевых цветов и писал их очень реалистично и трогательно. Импрессионисты уже полностью уходят от голландско-фламандского воздействия на живопись и в ряде случаев превращают свою живопись в пронизанные светом декоративные панно. «У реалистов познающий субъект играл в известном смысле пассивную роль по отношению к изображаемому объекту; у Мане действенная роль перешла к человеку, который созерцает вещи. Мане преодолел в себе самом и во всей французской живописи влия-

ние голландцев, которых Шопенгауэр считал выразителями чисто объективного, безвольного созерцания. Воспитанный на Шардене, он пошел дальше своего учителя, эмансипировал *nature morte* от *peinture de genre* и выдвинул ее как колористическую и психологическую проблему»¹, — писал Я.А. Тугенхольд.

Высшей точкой развития жанра натюрморта в XIX в. считается творчество П. Сезанна, в работах которого натюрморт приобрел первостепенное значение. Он исключил из своей живописи все световоздушные перемены, так увлекавшие его друзей-импрессионистов, и сосредоточился на поисках гармонии композиционного построения. В каждом своем натюрморте художник стремился утвердить незыблемость и постоянство бытия через концептуальную геометризацию изображаемых предметов. «Трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса, причем все должно быть приведено в перспективу, чтобы каждая сторона всякого предмета, всякого плана, была направлена к центральной точке. Линии, параллельные горизонту, передают пространство, другими словами, выделяют кусок из природы или, если хотите, той картины, которую всемогущий вечный бог разворачивает перед нашими глазами»², — писал художник Э. Бернару. Искусство Сезанна можно считать первым шагом к масштабным

¹ Тугенхольд Я.А. Проблема «мертвой природы» // Аполлон. 1912, №3–4, с. 28.

² Мастера искусств об искусстве. Т. III. М., 1934, с. 219.

поискам в области выразительности формы, развернувшимся в начале XX в. Неудовлетворенность импрессионистической концепцией выразилась и в натюрмортных композициях таких корифеев постимпрессионизма, как Гоген и Ван Гог.

Все упомянутые художники XIX в. были прекрасными рисовальщиками и оставили нам множество зарисовок отдельных предметов и рисунки натюрмортов, отражающих их взгляды на искусство и жизнь. В этом плане весьма показательны рисунки Ван Гога, так как мастер, исполняя живопись, почти всегда фиксировал идею работы графически. «Особенно убедительны у Ван Гога столы и стулья — одни и те же столы и стулья, такие уютные и приглашающие в его “Спальне” и такие угловатые, жесткие в его “Ночном кофе”, где тщетно ищут отдыха бездомные бродяги. Здесь вещи изображены такими, какими они являются этим усталым посетителям; здесь бильярдный стол в своем ракурсе похож на гроб, здесь висячая лампа напоминает тусклую луну среди бездорожья осени... Так изменяются вещи в зависимости от того, какими глазами смотрит на них человек, — наблюдение, гениально воплощенное в рассказе Вилье де Лиль-Адана “Вера”, где весь облик комнаты меняется в связи с переживаниями героя...»¹. Особенно хорош рисунок «Спальня», который из-за предельного упрощения графических средств и несоблюдения законов линейной

перспективы можно трактовать как интерьерную натюрмортную композицию. Заставленный посудой грубый крестьянский столик с приставленным к нему топорной работы стулом раскрывает непритязательный быт великого живописца (рис. 18).

Живопись импрессионистов и постимпрессионистов, без сомнения, повлияла на уникальную цветную графику и на зарождающийся авторский эстамп, возникший в противовес засилью репродукционной гравюры. Если Рембрандт, работавший в живописи, в рисунке и в офорте, — был исключением из правила, то в XIX в. в графических техниках попробовали свои силы сотни профессиональных художников. Однако они исполняли средствами графики в основном портреты, пейзажи и жанровые сцены. Натюрморт в графике был наиболее заметным явлением в акварельной графике с цветами и фруктами (цв. ил. 4, 5). Но были гениальные находки в тиражной натюрмортной графике. Например, в сериях станковой цветной литографии, выполненных П. Боннаром и Э. Вюйяром, можно увидеть необычайно интересные для нас листы «Ребенок у лампы» и «Очаг».

Живописное мышление художников заставляет их и в литографии закрывать всю плоскость бумаги изысканными цветовыми пятнами или штрихами. Подчеркнутая любовь к фрагменту, заимствованная из японского искусства ксилографии, сочетается у них с композиционной завершенностью. На литографии П. Боннара «Ребенок у лампы» изображены светя-

¹ Тугенхольд Я.А. Указ. изд., с. 32.



Рис. 18. В. Ван Гог. Спальня. 1888. Тушь. Перо

паящая 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 ребенка, создавая цвето-тональный композиционный диалог между человеком и вещью. Малыш тянется и к игрушкам, и к лампе, как бы подчеркивая ее ведущую роль в композиции (цв. ил. 6).

Литография Э. Вюйяра «Очаг», безупречная по цвету, внешне представляет собой случайную композицию из сваленных у камина сковородок, тарелок, другой посуды и стула, изображенного фрагментарно. Человека в композиции нет, но присутст-

вие его ощутимо. Через вещи художник ведет рассказ о жизни, в которой жилище не отделено от мастерской, волшебный свет очага озаряет все укромные уголки творческой обители (цв. ил. 7). И Боннар, и Вюйяр создают своим искусством ситуацию, когда зритель как бы заходит внутрь композиции и рассматривает предметы вблизи. Этот новаторский прием при его умелом применении позволяет прочувствованно изображать даже самые банальные вещи и находить в них глубокий смысл.

В XX в. новаторские поиски реформаторов живописи заставляют их обратиться к натюрморту как к эффек-

тивной экспериментальной лаборатории, в которой изменчивая видимость натюрмортов Э. Мане и В. Ван Гога, крепкая конструкция работ П. Сезанна переходят в красочные пятна и линии А. Матисса и деформированные предметы П. Пикассо и П. Брака. Принципиальным моментом в поисках этих художников было то, что графике изображения они придавали важнейшее значение, и ряд их работ как бы балансирует между живописью и графикой.

Матисс в интервью, данном сотруднику журнала «Les Nouvelles» в 1909 г., так определил свои устремления: «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.

...Я беру от природы лишь то, что мне необходимо для наиболее действительного выражения встающей передо мной мысли. Я комбинирую самым тщательным образом все способы воздействия, я устанавливаю между ними то равновесие, которое заключается во взаимной уравновешенности рисунка и цвета»¹.

Рисунок в искусстве Матисса имел определяющее значение, и художник

всегда рисовал с упоением. В соответствии с этим рисунки, созданные им, содержат все качества картины или настенной живописи. Рисунки натюрмортов были выполнены в огромном цикле произведений «Темы и вариации», включающем несколько сотен изображений фигуры человека, портретов и натюрмортов. В натюрмортных рисунках Матисс концентрировал свое внимание на расположении предметов в пространстве и их взаимодействии. Он считал, что пишет не предметы, а разницу между ними.

Матисс говорил о своем цикле, как о рисованном фильме, о чувствах человека, которые изменяются во времени. Однажды нарисованные композиции получают свое развитие в следующих работах. Каждая новая вариация заявленной темы — углубленная проработка предшествующей. Рассматривая последовательные вариации рисунков, зритель вовлекается в творческий процесс, проведенный художником (рис. 19–21). Иногда он прорабатывает отдельную деталь натюрморта, например лист табака на рис. 22, служащий основой для данного изобразительного цикла. Интересно, что в названном цикле тема натюрморта проходит рядом с темой фигуры человека как две влияющие друг на друга серии. Фигуративные композиции, как и натюрмортные, имеют и вариации с общим планом, и крупные планы с отдельным предметом натюрморта или изображением лица человека.

Стремление свести рисованные изображения к знаку приводит к пре-

¹ Мастера искусств об искусстве. Т. III. М., 1934, с. 395.

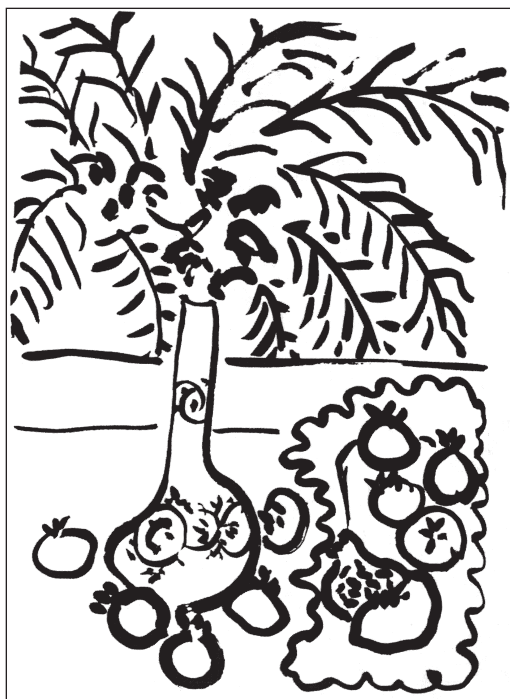


Рис. 19. А. Матисс. Натюрморт. 1947

дельной для такого выразительного средства, как линия, смысловой и пластической нагрузке. «Интересно, что даже графический язык Матисса подчинен этой тенденции — он стремится не изображать того, что можно опустить, заставляет линию нести двойную нагрузку — и пластическую и пространственную, а интервалы или незаполненные места делает столь же важными и выразительными, как и сами линии»¹, — пишет исследова-

¹ Зубова М.В. Графика Матисса. М., 1977, с. 23.



Рис. 20. А. Матисс. Обнаженная с черным папоротником. 1948

тель искусства Матисса М.В. Зубова. Предметы, очерченные Матиссом достаточно жестким контуром, окутаны и пронизаны светом белой бумаги и как бы купаются в пространстве листа. Композиционная выверенность не противоречит внутреннему движению, скрытому в каждом апельсине, яблоке или лимоне, лежащем перед мастером на натюрмортном столе.

Ощущение собственного тела как хорошо настроенного инструмента для выражения художественных идей позволяет художнику написать великолепные по творческой



Рис. 21. А. Матисс. Анемон и девушка.
1937



Рис. 22. А. Матисс. Лист табака.
1942. Уголь

прочувствованности строки. «Если я доверяю моей рисующей руке, — писал Матисс, — то только потому, что учу ее служить мне, я ни на один миг не даю ей завладеть моим чувством. Я очень тонко ощущаю малейшие ее отклонения, малейшее разногласие между ней и тем “неведомым” во мне, что по видимости ей подчиняется. Моя рука — только продолжение вонне моей чувствительности и моего разума. Чем легче она, тем лучше повинется. Служанка не должна становиться госпожой»¹. Анализ книжной и настенной графики Матисса

показывает, что творческие находки, апробированные в натюрмортной графике, были эффективно использованы художником в последний период его творчества. Предметные формы в его знаменитых вырезках из цветной бумаги, или, как говорил Матисс, «декупажах», становятся предельно четкими и осязаемыми.

Не менее обширно, чем у А. Матисса, графическое наследие П. Пикассо. «По графике Пикассо можно догадаться, как он привык работать, как возникают его замыслы, как они созревают и осуществляются им. Через графику можно как бы заглянуть в мастерскую художника, в его творческую лабораторию. Для вдумчивого

¹ Матисс А. Сборник статей о творчестве. М., 1958, с. 69.

зрителя это может служить средством, чтобы глубже понять и полюбить то, что создал художник... Нет ни одного случая, чтобы в своей графике он прямо воспроизвел в уменьшенном или в упрощенном виде свое живописное произведение. И в этом смысле графика Пикассо имеет вполне самостоятельное и самодовлеющее значение. Это особый художественный мир, созданный художником, мир богатый, разнообразный и значительный. Без преувеличения можно утверждать: если бы из всего, созданного художником, сохранилась только одна графика, потомство признало бы Пикассо великим художником и высоко оценило бы вклад, который он внес в мировое искусство»¹, — писал М.В. Алпатов. В этом наследии графика натюрморта занимает не последнее место.

Эксперименты с предметными формами всегда приводили Пикассо к натюрмортным изображениям. Уже в офорте «Трапеза бедняков», исполненном им в 23 года, изображенная на переднем плане натюрмортная композиция несет на себе важную содержательную функцию (рис. 23). Позднее, во всех своих творческих периодах художник доверяет жанру натюрморта значительную часть самых дерзновенных начинаний. Многие из композиций с изображением человека натюрмортны по своей сути.

В пособии приводится несколько натюрмورتв мастера из бурного периода 10-х годов XX в. В этот период,

который иногда называют периодом «синтетического кубизма», Пикассо исполнил множество натюрмортв карандашом, тушью, углем. Он часто клеивал в композиции куски обоев и газет, внося в работы особую фактуру материалов, взятых прямо из суетной жизни (рис. 24–26). «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 отличимо 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 из цветной бумаги (в так называемых коллажах), особенно трудно решить, следует ли относить эти работы к графике или живописи»². Общие задачи искусства настолько увлекали Пикассо, что различия между отдельными видами искусства у него отступали на второй план. Так были рождены объемные композиции, исполненные на основе натюрморта из бумаги и кусков дерева, которые уже можно отнести к скульптуре или называть «объемной графикой». Обладая емкой зрительной памятью, Пикассо редко писал или рисовал с натуры

¹ Алпатов М.В. Вступительный очерк в альбоме «Графика Пикассо». М., 1968, с. 19.

² Алпатов М.В. Указ. изд., с. 20.



Рис. 23. П. Пикассо. Трапеза бедняков. 1904. Офорт

в обычном для нас понимании, и его слова «я не пишу с натуры, а рядом с нею» или «я не ищу, а нахожу...»¹ имеют глубокий смысл.

Творческое отношение к реальным объектам сохранялось у Пикассо всю жизнь. «Элементы, извлеченные из натуры, служат для разнообразия картин, — писал художник. — Таким образом, мы приближаемся к идеалу великих творцов, которые, исходя из собственной концепции, изображали натурную видимость вещей. Я думаю, что первоисточником всякой живописи является субъективно организованное видение или вдохновенное озарение в духе поэта Рембо. Я не придаю никакого значения сюжету, но придаю громадное значение предмету. Уважайте предмет»². От впечатлений, возникших при созерцании предмета, художник не отказывался никогда, и в любой его работе, при желании, можно найти натурные «истoki».

Предельная обнаженность графических приемов в живописи и графике Пикассо является сознательным вовлечением зрителя в «делание искусства», применением эффекта присутствия при «чуде искусства» (цв. ил. 8, 9). 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 хорошо понимал и сознательно в себе

культивировал. Графическая основа видна и в его живописных натюрмортных композициях 10–50-х годов XX в. (цв. ил. 10, а, б). Исполняя «Натюрморт с красными яблоками» в линогравюре в 1965 г., Пикассо так же нарочито выявляет грубую «вырезанность» следов от резца в линолеумной массе. Плотные пятна кроющих красноватых и коричнево-черных цветов сверху и снизу композиции только подчеркивают динамично-нервные удары резца, сосредоточенные в центральной части изображения вокруг светящейся лампочки (цв. ил. 11, а). Эти кроющие цветовые плоскости в тиражной графике — развитие культуры «плоского цвета», найденной Пикассо в 1910 г.

Творчество Матисса и Пикассо в жанре натюрморта стало определяющим для всей натюрмортной графики XX в., и, изучая графический натюрморт второй половины прошлого столетия, видишь массу проявлений эстетических и технических достижений данных мастеров в работах сотен художников многих стран Европы и США.

Третьим выдающимся художником, повлиявшим на мир натюрмортной живописи и графики, можно считать Джорджо Моранди. Родившись в Болонье и получив образование в местной Академии художеств, он почти не выезжал из родных мест. Но его необычные натюрморты, резко отличавшиеся от работ других художников, сохранились в памяти зрителей и постепенно завоевали заслуженную славу. «Натюрморты Моранди

¹ Мастера искусств об искусстве. Т. III. М., 1934, с. 443.

² Там же, с. 440.

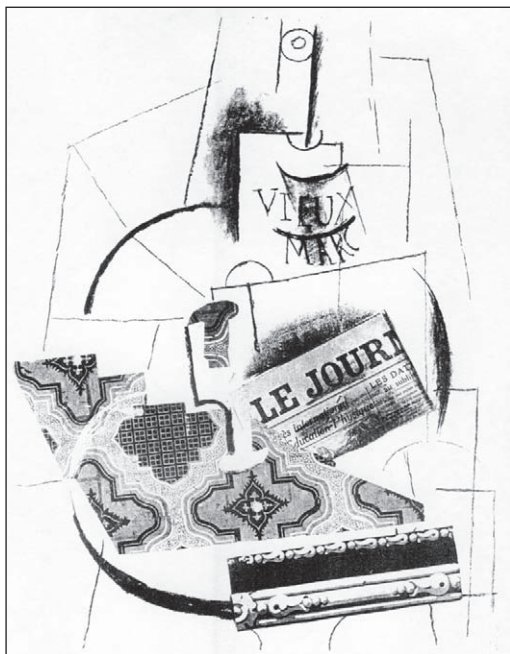


Рис. 24. П. Пикассо. Бутылка старинной виноградной водки. Стакан и газета. 1913. Рисунок углем и коллаж из кусочков газеты и цветных обоев

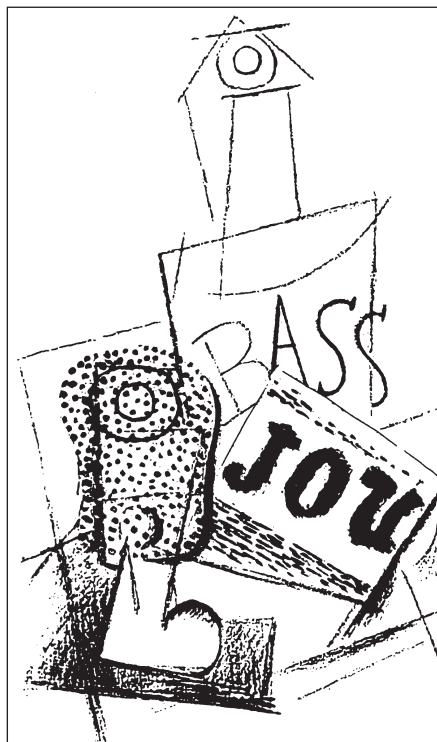


Рис. 25. П. Пикассо. Натюрморт



Рис. 26. П. Пикассо. Почтовая открытка. 1918. Тушь



Рис. 27. Дж. Моранди. Натюрморт. 1930. Офорт

характеризуют его как вдумчивого созерцателя. Он берет простые предметы (коробки, вазы, бутылки, флаги, графины) и, движимый собственной логикой, объединяет их в группы или выставляет тесными рядами. Пустой ровный фон подчеркивает первый план. Обычные вещи демонстрируют свои неожиданные качества и аспекты. В 20–30-х годах Моранди работает со светом и тенями. В рассеянном сумраке изображенные сосуды становятся подобными обелискам, мраморным памятникам»¹. Особенно это

относится к графическим гравюрным натюрмортам с плотнозаштрихованными темными фонами (рис. 27, 28). В своих композициях художник группирует примерно равные по массам предметы, и ему приходится их расставлять достаточно близко друг к другу. Таким образом, композиционным центром натюрморта является не один или два предмета, а вся группа. Элементарная ритмическая основа постановок активизирует внимание зрителя к сложным пластическим предметным связям (рис. 29).

В натюрмортах 40–60-х годов предметы стоят на плоскости стола практически без пауз, плотно при-

¹ Энциклопедия натюрморта. М., 2002, с. 173.



Рис. 28. Дж. Моранди. Натюрморт. 1933. Офорт.
Штриховая графика



Рис. 29. Дж. Моранди. Натюрморт
с компотницей, длинной бутылкой
и граненой бутылкой. 1917. Офорт

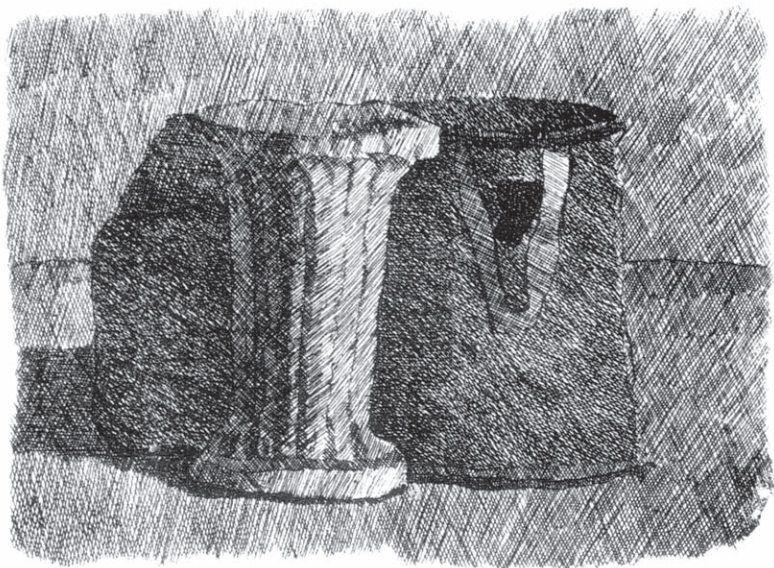


Рис. 30. Дж. Моранди. Маленький натюрморт с тремя предметами. 1961. Офорт

жавшись, друг к другу. Они напоминают группу людей на автобусной остановке в холодное утро. Этим предметам-людям не очень уютно, они заняты своими мыслями, но все они — с собственным внутренним миром, разнообразной прошлой жизнью и индивидуальной внешностью. Тонкие цветовые отношения придают этим группам особую метафизическую изысканность. Философские поиски художника в живописи в конце 10-х годов XX в., выразившиеся в виде натюрмортов из условных моделей реальных вещей, повлияли на все последующее творчество Моранди.

Возглавляя в 1930–1950-е гг. кафедру гравюры в Академии художеств в Болонье, Моранди хорошо знал и виртуозно использовал различные графические техники. Его параллельный или перекрестный штрих создает в натюрмортах легко узнаваемую «морандиевскую» светотональную среду (рис. 30).

Моранди как никто другой почувствовал и отразил в натюрмортах психологическое состояние общества того времени, в котором замкнутые в себе люди вынуждены жить вместе. Это внешнее объединение в искусстве разных по сути предметов подготовило то концептуальное размещение элементов-предметов в произведениях графики, которое произошло в последней четверти XX в. Следует отметить, что предметы в натюрмортах Моранди всегда имеют знаковую основу. Она, конечно, не такая, как у Матисса, но она есть.

В настоящем пособии хотелось бы упомянуть и творчество такого оригинального графика, как М.К. Эшер, бывшего современником трех перечисленных выше великих художников. Эшер не так знаменит, как они, но его работы, выполненные в технике торцовой и продольной гравюры на дереве и в литографии, постепенно находят себе все больше и больше поклонников. Особенно это относится к среде архитекторов и дизайнеров. Сам художник говорил, что его работы созданы «...с целью передачи специфического направления мысли. Заложенные в них идеи часто свидетельствуют о моем восхищении и удивлении законами природы, действующими в окружающем мире. Тот, кто способен удивляться, осознает, что это само по себе есть чудо. Стоя лицом к лицу с загадками бытия, осмысливая и анализируя свои наблюдения, я соприкоснулся со сферой математики. Хотя я абсолютно несведущ в точных науках, иногда мне кажется, что я ближе к математикам, чем к своим коллегам-художникам»¹. Оперирование с пространством, объемом, орнаментальными структурами позволяло художнику создавать массу удивительных работ, в которых вещи-предмету уделялось особое внимание. Предметы, изображенные в разных измерениях или в различных стадиях перехода из одного измерения в другое, создают в графике особый «реально-нереальный» эшеровский мир (рис. 31, 32).

¹ Эшер М.К. Графика. Предисловие и аннотации художника. М., 2001, с. 6.



Рис. 31. М.К. Эшер. Рептилии. 1943. Литография

Однако наше изложение поисков в искусстве предметной формы крупнейших художников мира не умаляет заслуг многих графиков, создававших традиционные натурные натюрморты как в Европе, так и странах европейской культуры на других континентах (рис. 33).

Если говорить о графических натюрмортах последней трети XX сто-

летия в целом, то необходимо сказать, что все творческие явления, зародившиеся в XX в., в них прямо или опосредованно отражены. Художественный плюрализм постмодернизма позволяет соединять в отдельных произведениях различные исторические сведения, достижения архитектуры и дизайна, элементы массовой культуры. В качестве иллю-

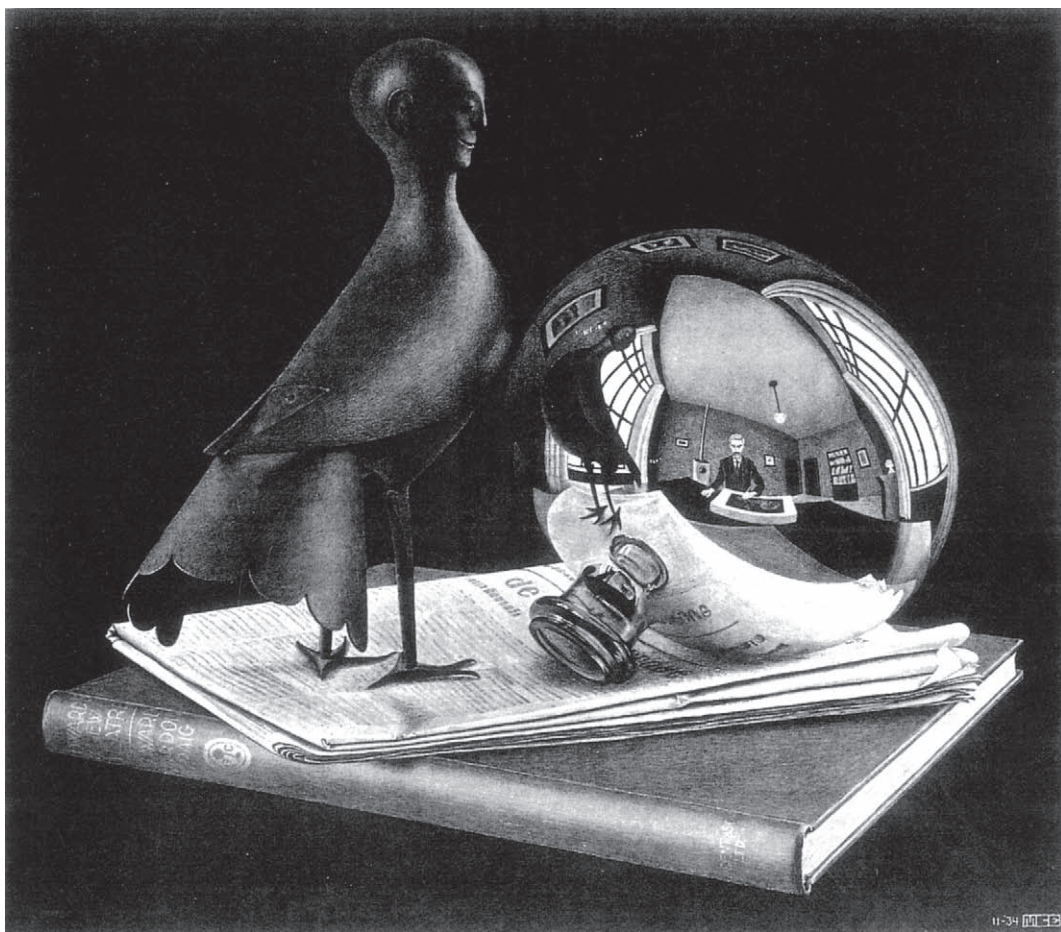


Рис. 32. М.К. Эшер. Натюрморт с отражающим шаром. 1934. Литография

страции этих явлений мы приведем в пособии работы нескольких достаточно характерных художников. Так, внешне традиционны для XX в., но выполнены на высокоточной шелкографической полиграфической технике натюрморты Патрика Каулфильда «Три колбасы», «Бананы в листьях», «Плоды и чаша», «Натюрморт с ин-

гредиентами», «Кремовый глазурированный горшок», «Горшок» и др. (цв. ил. 11, б, 12, а, б, 13, 14).

Загадочны фактурные натюрмортные композиции Римвидаса Кипяжинскиса и Дануте Жальнерюте (рис. 34, 35).

Подлинными шедеврами выглядят новогодние натюрмортные поздравле-



Рис. 33. Р. Кент. Окно хижины. 1920. Тушь, перо

ния работы Жальнерюте, сочетающие в себе безупречную технику исполнения, культуру цвета и чувство материала (рис. 36, цв. ил. 15, а, б). Сложную гамму чувств рождают внешне очень простые натюрморты Романа Эйхорна (рис. 37–39).

Характерным порождением времени постмодернизма можно считать

натюрмортные композиции серийного плана, в которых схожие по ряду признаков объекты многократно повторяются на плоскости листа. В пособии мы приводим такую композицию Тома Филиппса, как «Шестьдесят четыре замочные личины» (цв. ил. 16), и композицию «Proscinemi, Eleusis» Джоя Тилсона (цв. ил. 17).



Рис. 34. Р. Кипяжинскис. Рыба. 1983. Офорт



Рис. 35. Д. Жальнерюте.
Открытка. Офорт



Рис. 36. Д. Жальнерюте.
Рождественская открытка. 1994. Офорт



Рис. 37. Р. Эйхорн. Мешки. 1984. Карандаш



Рис. 38. Р. Эйхорн. Чай. 1980. Офорт



Рис. 39. Р. Эйхорн. Стол в мастерской Г.Н. Соколова. 1980. Карандаш

2. Русский натюрморт. Становление и развитие

В России натюрморт как полноценный самостоятельный жанр появился только в первой половине XVIII в. Первыми отечественными мастерами натюрморта можно считать Г.Н. Теплова и П.Г. Богомолова. Они своеобразно и органично перенесли на русскую почву то, что уже пышно расцвело в Западной Европе. Однако нельзя не отметить, что *композиции натюрмортного типа* появились на Руси гораздо раньше. Их можно найти в иконописи и в гравюре XVI–XVII вв. В первой русской фигуративной гравюре «Евангелист Лука» хорошо виден столик с натюрмортной композицией (рис. 40).

Ряд гравюр к сборникам проповедей Симеона Полоцкого (гравюра к «Обеду душевному» 1681 г. издания и к «Вечере душевной» 1683 г. издания), окончательно отрисованные Симоном Ушаковым и нарезанные гравером Афанасием Трухменским, можно определить как одну из развитых стадий перехода от иконописи и религиозной графики к натюрмарту нового времени. Особенно для нас интересен «натюрморт», помещенный на обороте титульного листа «Обеда душевного» (рис. 41, а). Несмотря на орнаментальное барочное обрамление и сюжетную сложность композиции, ведущим в гравюре является предметный мотив — книги, разложенные на столе, покрытом скатертью. В геометрический центр композиции попадает раскрытая книга, символизирующая процесс познания, а закрытые книги,

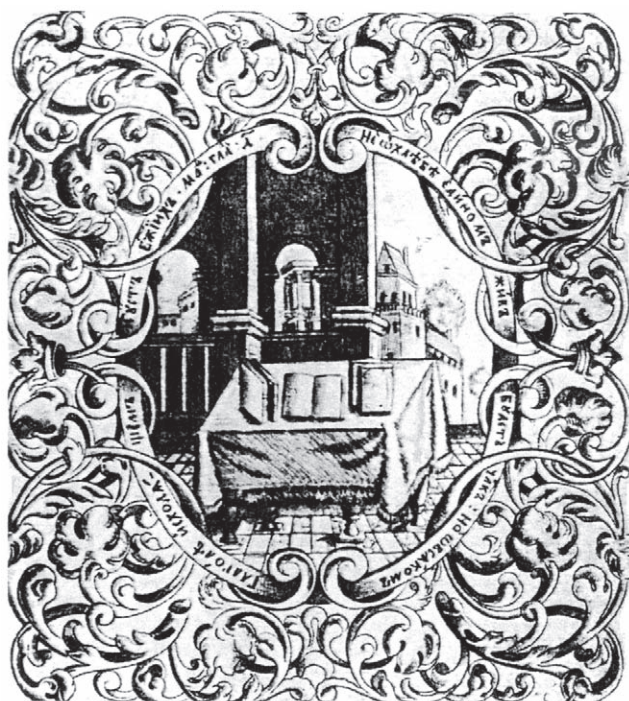
находящиеся рядом, говорят о множестве скрытых знаний. Хотя характер изображения прямо указывает на иконные корни гравюры — это уже далеко не икона. Изображения стола с едой — частый мотив первопечатных изданий (рис. 41, б).

Символические натюрмортные композиции, выраженные множеством предметных групп, достаточно широко изображались в русской религиозной живописи и графике XVIII в. Причем изображения предметов становились все более «натуральными». Постепенно появлялось любование предметом, которое достигло вершины уже в первой половине XIX в. «Опредмечивание» русского искусства XVIII в. дало толчок к зарождению и развитию множества разновидностей и сюжетов натюрмортных построений в русском изобразительном искусстве и прикладной графике. В книжном оформлении как устойчивая художественная форма занимает свое прочное место *эмблематический натюрморт*.

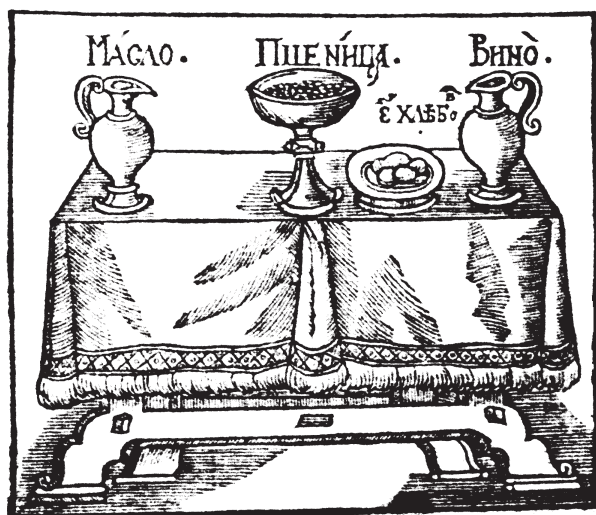
К эмблематическому направлению в прикладной графике XVIII в. искусствоведы А.А. Сидоров и И.С. Болотина относят рисунок неизвестного русского художника с книгами и чернильницей, исполненный около 1720 г. (рис. 42). Хотя символичность изображения не вызывает сомнений, неизвестный автор создает очень непосредственный, подсмотренный в жизни образ. «Художник не ограничивается условной символикой



Рис. 40. Иван Федоров, Петр Мстиславец. Евангелист Лука.
Фронтиспис к книге «Апостол». 1564. Обрезная гравюра



а



б

Рис. 41. Древнерусская натюрмортная гравюра:
а — оборот титульного листа книги Симеона Полоцкого «Обед душевный», 1681;
б — иллюстрация из книги «Евангелие учительное», 1637

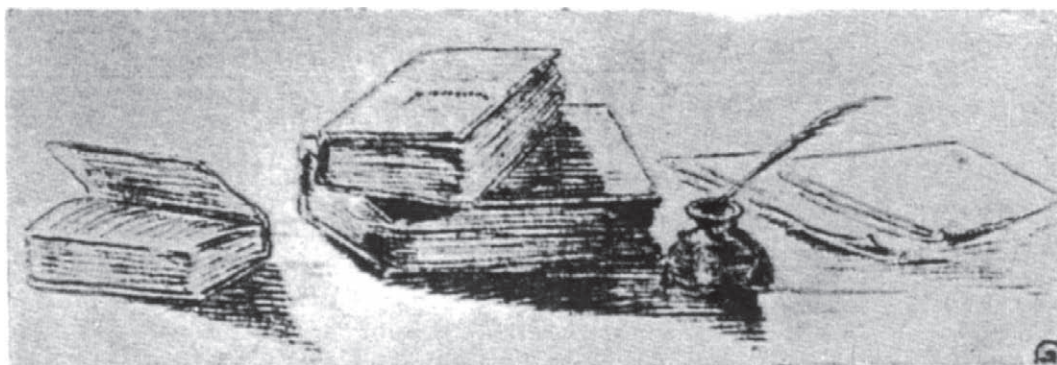


Рис. 42. Неизвестный художник. Рисунок с книгой и чернильницей. 1720. Перо, чернила

изображения. Его образ по изобразительным приемам уже очень близок к собственно натюрморту. Предметный мотив естественен. Небрежно лежат книги разной величины (не одинаковые, как в гравюре «Обеда душевного»); книга слева приоткрыта, книги в центре положены одна на другую. Предметы нарисованы с единой точки зрения; они здесь, рядом, прямо перед нами. Художник изображает вещи в реальном пространстве, убедительно передавая единообразный характер расположения теней. От рисунка-наброска, тем более выполненного пером, нельзя требовать тщательной передачи световоздушной среды, но здесь она ощущается очень живо. Тонко подмечены индивидуальные детали, например, тень, упавшая на уголок нижней книги. Такой мотив наверняка можно было увидеть в натуре»¹, — пишет о рисунке И.С. Болотина.

¹ Болотина И.С. Проблемы русского и советского натюрморта/Изображение вещи в живописи XVIII–XX вв. М., 1989, с. 40–41.

В качестве образцов прикладной натюрмортной графики можно вспомнить известную гравюру фронтисписа «Арифметики» Магницкого 1703 г. и ряд других гравюр к учебным изданиям XVIII в.

Натюрморты 30–40-х годов XVIII в., связанные с именами Г.Н. Теплова, П.Г. Богомолова, Т. Ульянова и хранящиеся сегодня в музеях Кускова, Останкинского дворца и Государственном Эрмитаже, внесли огромный вклад в развитие русского искусства. Все это можно считать яркой художественной реализацией плодов просвещения, заложенного Петровской эпохой в сфере образования. Дело в том, что начиная с Петровских времен в лучших образовательных школах стало много времени уделяться «предметному» рисованию, и выпускники таких школ не оставляли занятия искусством всю свою жизнь. Г.Н. Теплов и его сотоварищ по школе Прокоповича Т. Ульянов были наиболее способными из них и преданными искусству. Остальные неплохо

рисовали пером и кистью в альбомах, имевшихся в большинстве образованных семей. Отсюда и графичность в живописи Теплова, фактурное рисование в проработке деталей.

Натюрмортные постановки как «малый жанр» искусства по отношению к портрету и исторической картине были наиболее распространены в системе общего и художественно-ремесленного образования как для юношей, так и для девочек. Изображение натюрмортов было хорошим времяпрепровождением (рис. 43).

Одной из форм развития устремлений русских мастеров натюрморта XVIII в. в первой половине XIX в. стала натюрмортная графика Ф.П. Толстого. Работая над своими рисунками «в свободное от серьезных занятий время»¹, он создал произведения, причисленные к лучшим достижениям русского искусства XIX в. В своих работах он стремился «со строгой отчетливостью передать с натуры на бумагу копируемый цветок, так, как он есть, со всеми малейшими подробностями, принадлежащими этому цветку»². Хотя работы Толстого близки к «ботаническому рисунку», очень модному в то время в Европе, они, в своем большинстве, все-таки хорошо организованные натюрморты. Дотошность естествоиспытателя, а Толстой увлекался этимологией и ботаникой, не заслоняла в нем художника.

Нет сомнений в том, что Толстой видел ботанические рисунки евро-

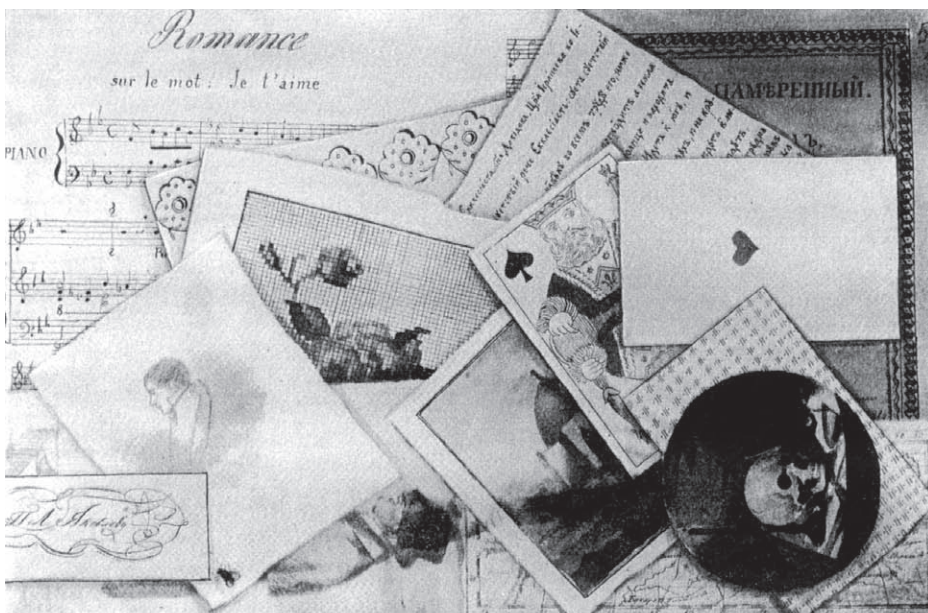
пейских художников, так как, богато иллюстрированные, они служили подарками. Возможно, что это были работы любимца французского двора П.-Ж. Редуте — самого виртуозного мастера «ботанического искусства» и рисунки М.-Д. Гзель, преподававшей некоторое время в России. Рисунки цветов, привезенные из-за границы, показала Толстому в 1810 г. императрица Елизавета Алексеевна, предложив ему сделать что-нибудь подобное.

Хотя темы рисунков Толстого почти не выходят из круга тем дилетантской альбомной графики и, более того, выросли из этой графики, искусство «гениального дилетанта» высоко профессионально (цв. ил. 18, 19). Творя по законам гармонии, он довел «малый» жанр натюрморта до большого искусства. Пожалуй, только букеты И.Ф. Хруцкого могут сравниться по популярности с работами Ф.П. Толстого.

Много внимания уделяли в своем творчестве предмету А.Г. Венецианов, Г.В. Сорока, П.А. Федотов, К.П. Брюллов. Они оказали сильное влияние на развитие русского искусства, но на натюрмортную графику их воздействие было очень опосредованным. Мало известны натюрмортные этюды и рисунки художников-передвижников, но именно в годы их творчества натюрморты в России приобретают подлинную художественность. Букеты цветов В.Д. Поленова, И.Н. Крамского, В.А. Серова становятся питательной средой для многих следующих за ними русских

¹ Записки гр. Ф.П. Толстого // Русская старина. 1873, февраль, с. 144.

² Там же..



а



б

Рис. 43. Шарады: а — акварель из альбома З.И. Юсуповой. 1830;
б — акварель П.Л. Яковлева из альбома С.Д. Пономаревой. 1820-е

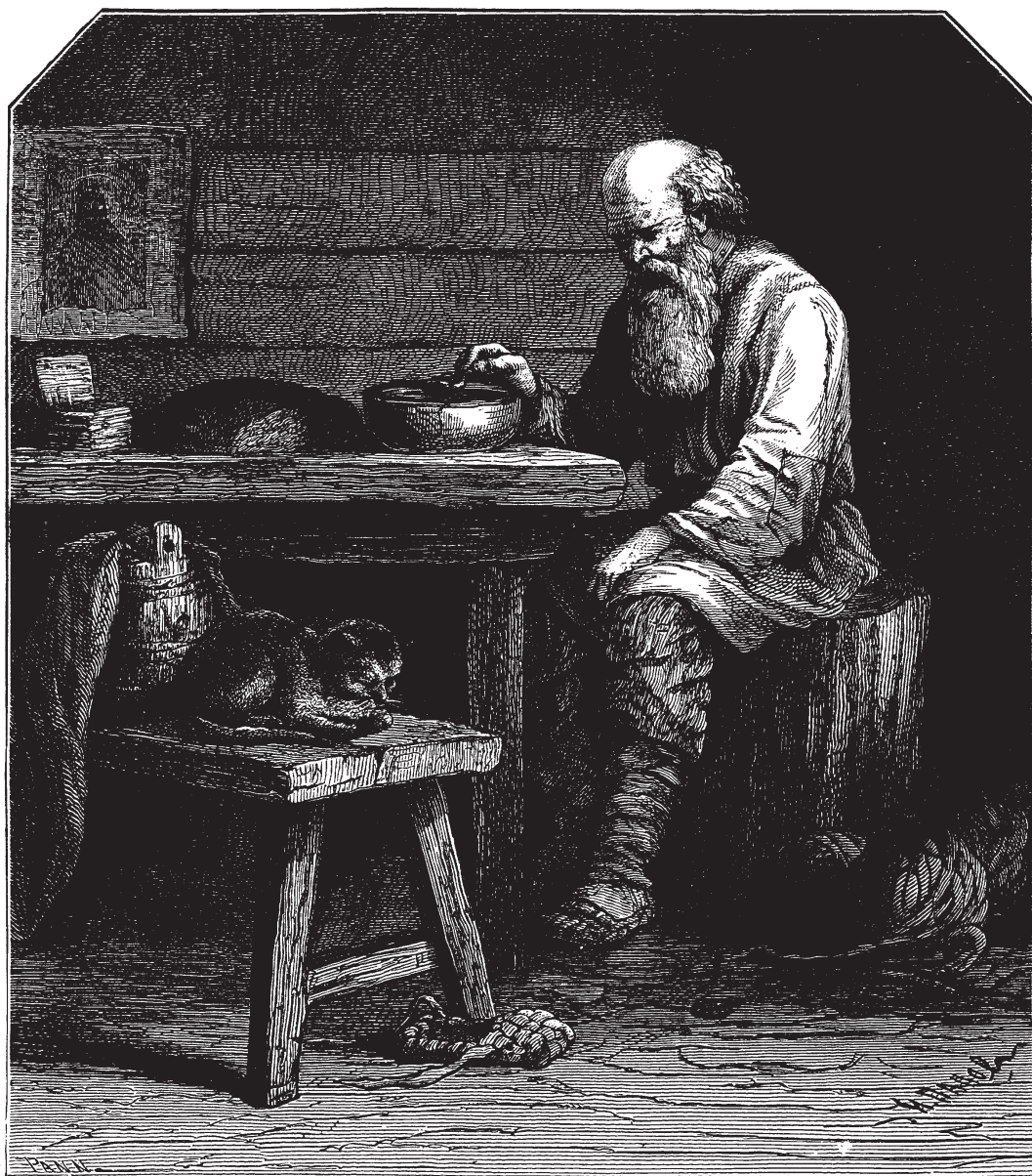


Рис. 44. И. Панов. Иллюстрация к книге «Родные отголоски». 1876. Ксилография, выполненная в мастерской А.Ф. Паннемакера

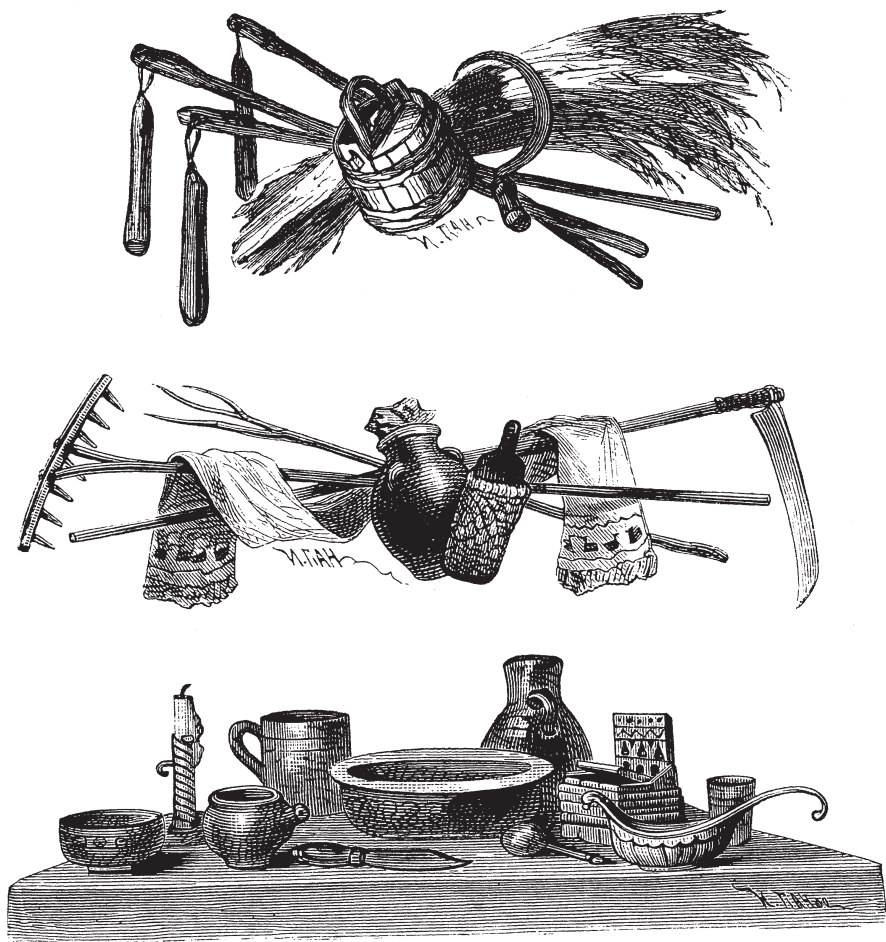


Рис. 45. И. Панов. Концовки к книге «Родные отголоски». 1876. Отгравированы на дереве А.Ф. Паннемакером

творцов живописи и графики. Скромные букеты полевых и самых обычных садовых цветов, исполненные И.И. Левитаном, получили развитие в тысячах журнальных и книжных натюрмортных композиций. Трогательные натюрмортные заставки буквально заполнили русские книги и

журналы. Общеввропейская любовь к изображению предметов в графике второй половины XIX в. приобрела особую лиричность. Прекрасным примером такого рода можно считать натюрмортное оформление И. Пановым книги 1876 г. «Родные отголоски» (рис. 44, 45).

Уникальны и весьма трудны для исследования графические натюрморты М.А. Врубеля, стоящие в какой-то степени особняком от основных течений в русском искусстве начала XX в. С одной стороны, это натурные рисунки, с другой — аналитические конструктивные и композиционно выверенные законченные произведения. Врубелю, как никому другому в русском искусстве натюрморта, удалось выразить в линиях и штрихах душевный надлом, неудовлетворенность и жажду поиска без особых изменений природных форм. Странное сочетание аналитичности и чувственности работ Врубеля создало ту загадку, которая не разгадана и поныне. Врубель во многом опередил свое время (цв. ил. 20).

Настоящий расцвет натюрморта в русском искусстве связан с произведениями П.П. Кончаловского, А.Я. Головина, К.С. Петрова-Водкина, И.И. Машкова, А.В. Шевченко, А.В. Куприна, Д.П. Штеренберга, Р.Р. Фалька, М.С. Сарьяна, Н.А. Удальцовой и художников их круга. Впитав лучшие достижения искусства Европы конца XIX — начала XX в., они оригинально отразили их в натюрмортном творчестве. Акварели А.Я. Головина, изображающие букеты цветов, стали классикой русского искусства. Монотипии А.В. Шевченко отразили поиски в области европейского натюрморта 1910–1920 гг.

Необходимо отметить, что в 10-е годы прошлого века к жанру натюрморта в русском искусстве обратились многие художники различных



Рис. 46. А.В. Шевченко. Черный натюрморт. 1914. Черная акварель

творческих устремлений. Активная «натюрмортизация» русского искусства была вызвана поисками новых форм выражения в живописи, утверждением новой «картинности» (рис. 46–48). Натюрморт как нельзя лучше подходил для реализации данных устремлений, прежде всего постоянной открытостью к «лабораторным» поискам. О том, что эти поиски прошли достаточно удачно, говорят бесконечные анфилады музейных залов, увешанные натюрмортами этого времени.

В 10-е годы XX в. русское искусство вышло на уровень восприятия общеевропейской проблематики творческих течений. Этот выход был на-



Рис. 47. Д.П. Штеренберг. Натюрморт.
1925. Ксилография



Рис. 48 Д.П. Штеренберг.
Натюрморт с бутылкой.
1923—1924

столько стремителен, что творчество ряда русских художников обладало чертами как импрессионизма, так и постимпрессионизма одновременно. И.С. Болотина видит у мастеров из «Бубнового валета» «немало черт, свойственных французским фовистам и даже кубистам»¹.

Принципиальное значение для становления отечественного натюрморта XX столетия сыграли эксперименты в области натюрморта русских художников 10–20-х годов. Став лабораторией для поисков нового изобразительно-выразительного языка, натюрморт «прошел» через нарочитое огрубление — геометризацию форм к их зрительному расчленению — уничтожению. Создание из обломков «уничтоженной» старой формы новых предметов, «делание вещей нового мира» окрасилось рождением массы новых и ярких творческих методов и приемов в искусстве. Уход от изображения в искусстве позволил по-новому взглянуть на все сделанное в искусстве до XX в.

Натюрмортные композиции В.Е. Татлина, Л.С. Поповой, В.Ф. Степановой, А.М. Родченко, показавшие переход от изображения вещи к искусству вещи, были не одной из форм уничтожения изобразительного искусства, а очередным этапом его самоопределения. Жесткая графичность конструктивных экспериментов, «выход» из картинной плоскости к коллажированию объемных элементов и предметов из реального быта дали

миру прекрасные плоды высокого искусства, к которым надо подходить как к самостоятельным ценностям и анализировать их достаточно взвешенно (рис. 49, 50).

Натюрморты конца 10–20-х годов часто трудно уложить в рамки какого-либо одного вида искусства, но их графическая выверенность является очевидной. Это заметно как в эскизных поисках, так и в самих произведениях времени становления «новой графичности», которую можно проследить по объемному наследию рисунков и эстампов тех чрезвычайно новаторских и творческих лет.

Отдавая дань пути к «беспредметному» искусству, на котором «искусство предметов» сыграло внешне трагическую роль, мы не должны забывать о том, что рядом с формальными поисками существовало и развивалось *фигуративное изобразительное искусство*. Учтя опыт «беспредметников», оно уже не могло быть таким иллюзорным, как раньше, но и терять чувственное восприятие реальных объектов не считало разумным. В первую очередь это относится к *искусству книги* и художникам данной сферы деятельности. Высокий уровень мастеров русской книжной графики и зрелость их таланта позволили быстро учесть новое и не потерять наработанное. Вещи в их натюрмортных композициях несут в себе красоту прошедших времен, но подаются как только что «сконструированные» художником.

Значительную часть своей творческой жизни посвятили натюрморту

¹ Болотина И.С. Указ. изд., с. 139.

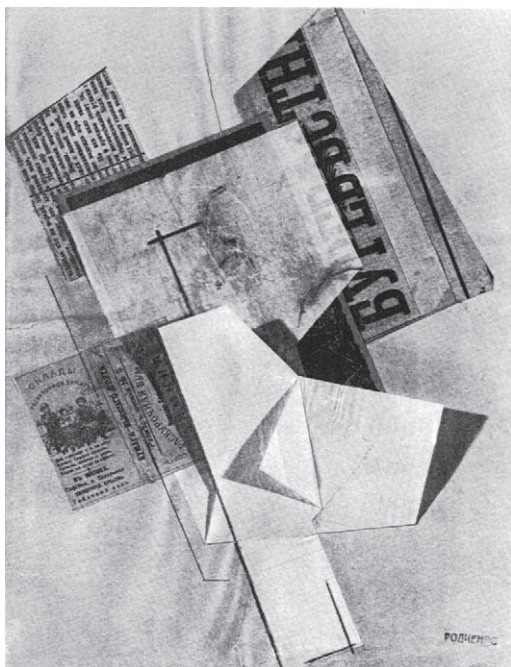


Рис. 49. А.М. Родченко.
Буревестник. 1919. Коллаж



Рис. 50. А.М. Родченко.
Печать и революция. 1922.
Фотомонтаж

Н.Н. Купреянов (рис. 51–53), В.А. Фаворский. Много прекрасных натюрмортов — книжных иллюстраций исполнил В.В. Домогацкий (рис. 54).

Во второй половине XX в. *графический натюрморт* стал почти неотъемлемой частью творческой жизни каждого русского графика. Только их перечисление может занять не одну страницу. Объемное исследование можно посвятить натюрмортам, выполненным в технике офорта, линогравюры, литографии и акварели в Графическом комбинате художественного фонда Союза художников России. Графические натюрморты, исполненные художниками комбината, украшали стены школ, детских садов и гостиниц даже в маленьких российских городах. Концепция Союза художников СССР о «внесении красоты в быт советского человека» в значительной мере осуществлялась через натюрмортные композиции (рис. 55).

Эти композиции были очень разные. В 50–60-е годы XX в. много было сделано натюрмортов в *черно-белой и цветной линогравюре*. Можно сказать, что возник определенный стандарт советских натюрмортных эстампных композиций, просуществовавший несколько десятилетий. Начиная с линогравюрных натюрмортов с цветами И.А. Соколова 50-х годов и линогравюр Т.П. Гусевой 60–70-х годов, их было напечатано многие тысячи (рис. 56, цв. ил. 21–25). Заметную роль в эстампе стали играть офортные натюрморты (рис. 57).

С середины 60-х годов, с поворотом советской графики к станковому



Рис. 51. Н.Н. Купреянов. Натюрморт с лампой и чашкой



Рис. 52. Н.Н. Купреянов. Чай. 1922

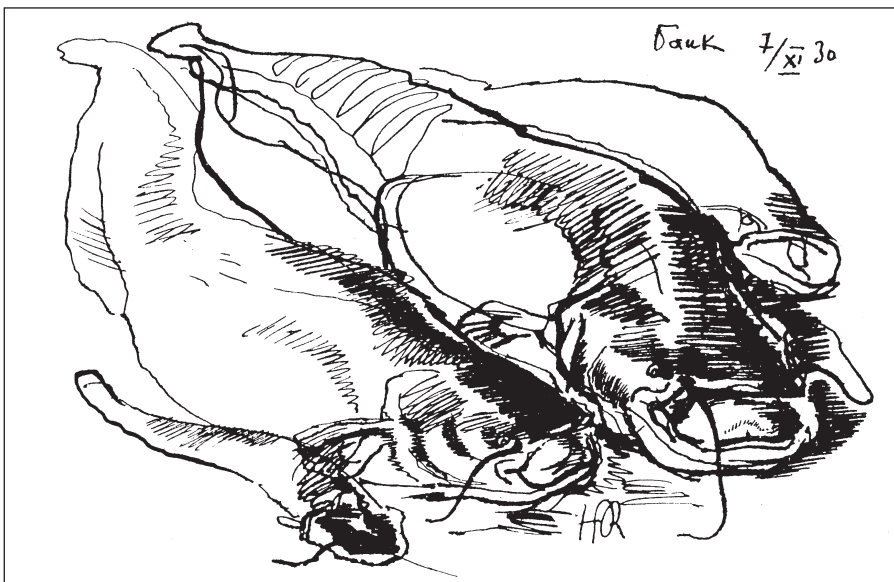


Рис. 53. Н.Н. Купреянов. Открытое письмо П.Д. Эттингеру. 1930. Тушь



Рис. 54. В.В. Домогацкий. Книжная заставка. Ксилография



Рис. 55. В. Казакова. Натюрморт
с белыми цветами

серийному «выставочному» рисунку, появляются *рисованные «выставочные» натюрморты*. Эта специфическая «выставочность» выражалась тогда «в тяготении к особой официальной “импозантности” листа, к его предельной формальной завершенности, когда, стараясь целиком использовать доставшуюся ему “территорию” стены, а тем самым и поверх-

ность бумаги, художник как бы заполняет свой лист рисунком от одного до другого края»¹, — пишет искусствовед Г. Пospelов. Основным элементом графики в этих работах — «натруженная» и «честно» положенная карандашная штриховка. В лучших вариантах штриховка работала как серебристый фон, придавая легкость рисунку, в худших — получался лист с уныло серым пространством. Плотное наполнение всего листа штрихом говорило о его внутренней связи с эстампом 50-х годов, но в отличие от эстампа штрих, несмотря на его монотонность, позволял «войти» в рисунок вслед за рукой художника.

Штрих, заполняющий все уголки листа, часто создавал на изобразительной плоскости полумрак, из которого выступали затуманенные очертания предметных форм. Предметы могли быть самыми простыми и самыми вычурными, но штриховой полумрак неизменно придавал им загадочный вид. Несмотря на довольно большие размеры натюрмортов, предназначенных для выставок в огромных залах, они были типичным проявлением ухода от тягостной психологической действительности «развитого социализма». Вышедшие из обихода старые вещи, геометризированные предметы, коробки, сухие фрукты и цветы создавали особый, отрешенный от внешнего влияния, реально-нереальный мир. От предметов часто оставалась только внешняя форма — оболочка,

¹ Пospelов Г. Поворот к рисунку // Советская графика — 74. М., 1976, с. 153.

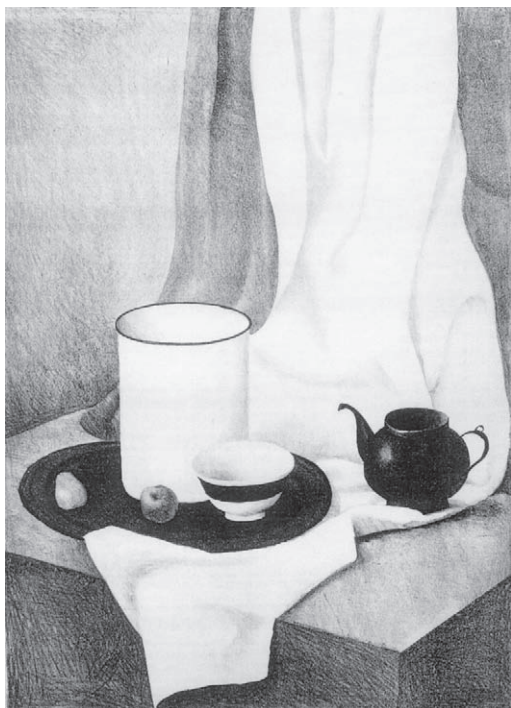


Рис. 56. Г.Н. Соколов. Натюрморт. 1979.
Литография



Рис. 57. В.С. Пименов. Натюрморт.
Офорт

лишенная внутреннего наполнения. Это позволяло путем различных, иногда и лишенных разумной логики комбинаций строить формальные, как бы застывшие в оцепенении композиции. Висящие на нитках сухие цветы или рыба, раковины из далеких стран и причудливые орехи в сочетании с гипсовыми муляжами создавали свой вторичный «засушенный» мир. Он был несомненно лиричным, но откровенно удушливым.

Однако даже среди этого моря натюрмортной графики в числе первых необходимо отметить работы

Д.И. Митрохина. Прикованный к кровати больной, гениальный русский художник, который как в дореволюционное, так и в послереволюционное время был одним из самых заметных графиков страны, смог в конце жизни стать во главе целого направления в искусстве советского натюрморта 30–60-х годов. Простой черный карандаш в сочетании с акварелью позволяет донести до зрителя всю гамму чувств, теснившихся в душе художника. Иногда он обращается к цветному карандашу или «сухой игле», но простой графитный штрих,



Рис. 58. Д.И. Митрохин. Гвоздика в стакане. 1938. Резец

оживленный прозрачными цветными пятнами, остается его любовью до конца жизни.

На небольших обрывках бумаги, которые он с удовольствием дарил, был развернут удивительный митрохинский предметный мир из цветов, рыб, аптечных склянок, овощей и фруктов. Составляя композиции из небольшого числа крупно взятых, приближенных к переднему плану предметов, Митрохин рассматривает их в упор, позволяя себе и зрителю насладиться их формой и цветом. С течением времени

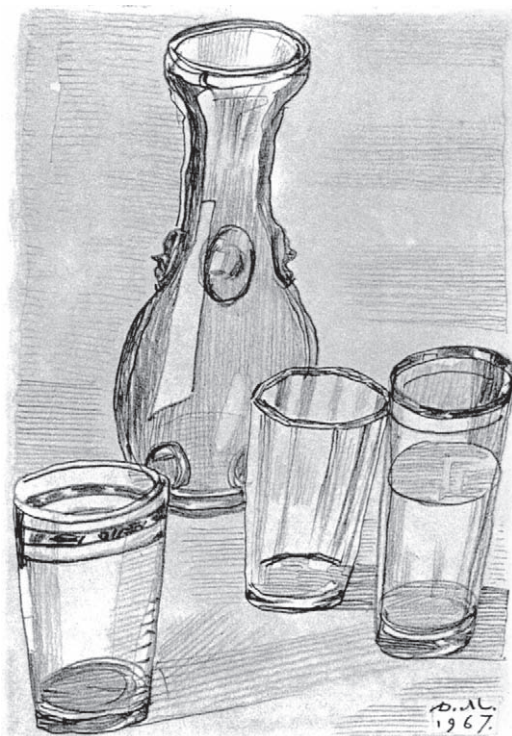


Рис. 59. Д.И. Митрохин. Стекло. 1967. Карандаш, акварель

он приходит к своего рода «портретам-натюрмортам», в которых изображен всего один предмет: груша, ананас, рыба, гиацинт, тюльпан, мальва, гладиолус, гранат, рюмка (рис. 58–60; цв. ил. 26–28). «Мне хотелось бы создавать рисунки законченные, как кристаллы, а главное живые», — говорил художник¹. И это у него получалось!

Много натюрмортов акварелью было сделано А.В. Кокориным (цв. ил. 29).

¹ Дмитрий Митрохин / Вступительная статья Ю.А. Русакова. Л., 1977, с. 32.

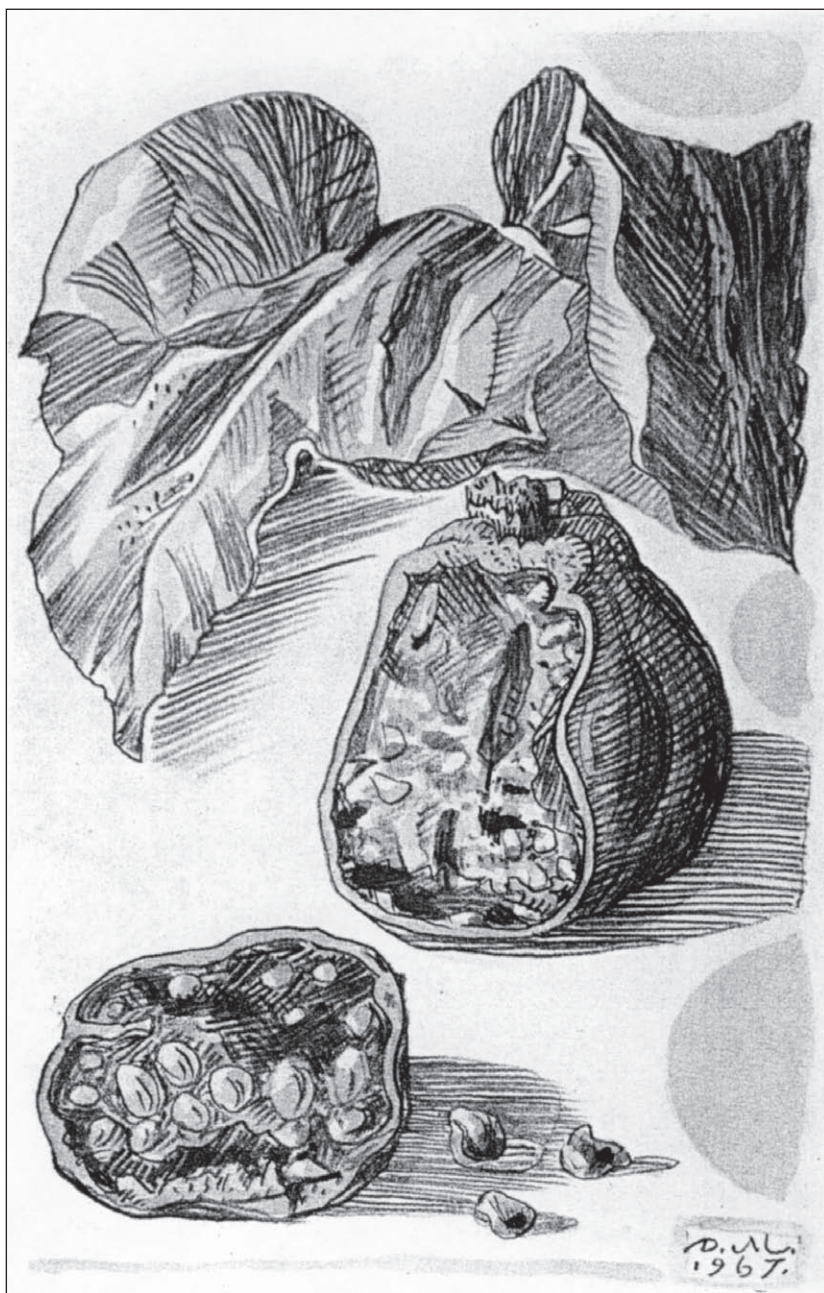


Рис. 60. Д.И. Митрохин. Гранат. 1967. Карандаш, акварель

3. Российский натюрморт последней четверти XX в.

В 70-е годы XX в. к натюрморту широко обращаются многие российские художники-графики, воспринимая его как полноценную сферу приложения творческих сил. Можно сказать, что в натюрморте попробовали свои силы почти все более или менее известные графики того периода, создавая композиции как в рамках заказа Художественного фонда СССР (Графического комбината), так и для экспонирования на художественных выставках страны. Любители искусства хорошо помнят натюрмортные рисунки В.Н. Вакидина, А.Д. Максимова, А.А. Ливанова, В.И. Колтунова и других художников, в произведениях которых материал, фактура и состояние предметов переданы с максимально возможной образной убедительностью. Их работы можно отнести к завершенным композиционным рисункам, исполняемым на бумаге с особой тщательностью. По своей сути это рисованные картины.

Новое понимание предметности в натюрморте позволило ему быстро распространиться и стать одним из ведущих жанров в рисунке, гравюре, акварели большинства регионов СССР. Это способствовало возникновению разнообразия «рисуночных» художественных приемов в офорте и литографии. Так, в конце 70–80-х годов московский график Е.И. Дергилева исполнила в техниках «мягкий лак» и «травленный штрих» серию небольших натюрмортов, которые рассмат-

ривались ею как лабораторные поиски новых композиционных приемов, фактур и техник. Они исполнялись в период усталости от работы над сериями портретных и исторических композиций в мастерской и на творческих дачах. Однако результаты поисков вышли далеко за рамки обычной «художнической технологии». Техника «мягкий лак» позволила создать рисовальными средствами свою опосредованную от реального мира среду.

Странными, экзотическими существами предстают перед нами яблоки, «живущие» в чашках и стаканах. Китайская фарфоровая статуэтка старика, стоящая на ломтиках черного хлеба, задумчиво смотрит на европейскую фарфоровую девочку, лежащую в тени бутристых груш. Фарфоровая статуэтка уютно расположилась на огромном яблоке. «Кладбище» сухих мух на потрескавшейся краске подоконника показывает нам жизнь после смерти в пространстве наших «братьев» меньших. С одной стороны, в натюрмортах присутствует обычный для искусства последнего десятилетия существования советской империи уход в любовании микроформами — рассматривание мира маленьких предметов со своей особой эстетикой и пространственными отношениями, с другой — эти отношения образуют далеко не гармоничный мир. В этом маленьком мире «тихой жизни», как и в большом жизненном пространстве, присутствуют красота, трагедия и смерть (рис. 61–63).



Рис. 61. Е.И. Дергилева. Натюрморт. 1985. Офорт. Мягкий лак

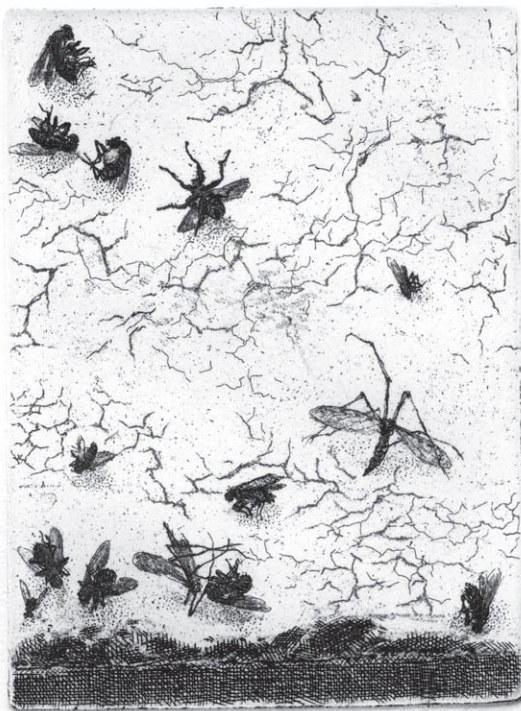


Рис. 62. Е.И. Дергилева. Сухие мухи.
1989. Офорт

Особенно это заметно в офортном натюрморте «Красная рыба», в котором изображены хвостовая и головная часть туши. В этом, бесспорно, красивом и мастерски выполненном натюрморте композиционным и геометрическим центром является круглый рыбий глаз, смотрящий куда-то вверх и в сторону от острого ряда тонких светлых зубов. Переливающаяся на свету чешуя рыбины, блики на жабрах, брюхе и хвосте лишь ненадолго отвлекают зрителя от тусклого света, идущего от выполненной штрихом головы. Плавные очертания

форм рыбы усиливают центричность композиции (рис. 64).

Все натюрморты Е.И. Дергилевой нарисованы на доске непосредственно с натуры, и, как это ни странно, именно натурное рисование позволяет поверить в самые труднообъяснимые комбинации, увидеть пластические и психологические связи между самыми трудносочетаемыми предметами. Реальность странного и вещьность нематериального оживают в натурном рисовании самым непостижимым образом. Внимательное рисование предметов, в которые мы обычно не всматриваемся, позволяет увидеть их в самых удивительных ракурсах, представить их одушевленными, дышащими существами. Внешняя безмятежность и покой крепко скроенных натюрмортов скрывают тревогу и страх художника за это хрупкое равновесие, и эта тревога во многом передается зрителю. Натюрморты раскрывают внутреннюю страстность художника и осознание того, что аналитичность рисования имеет свои границы. Это заметно даже в натюрмортах с цветами (рис. 65).

К мастерам графического натюрморта, любующимся и восхищающимся предметами, принадлежат Г.Н. Соколов и Н.Н. Коротков. Они, как и многие другие выпускники творческих мастерских Академии художеств СССР 70–80-х годов, обладают точным глазомером и твердой натренированной рукой, изображают формы со множеством своих особенностей. Разнообразие форм плодов, раковин, засушенных крабов передано в ряде

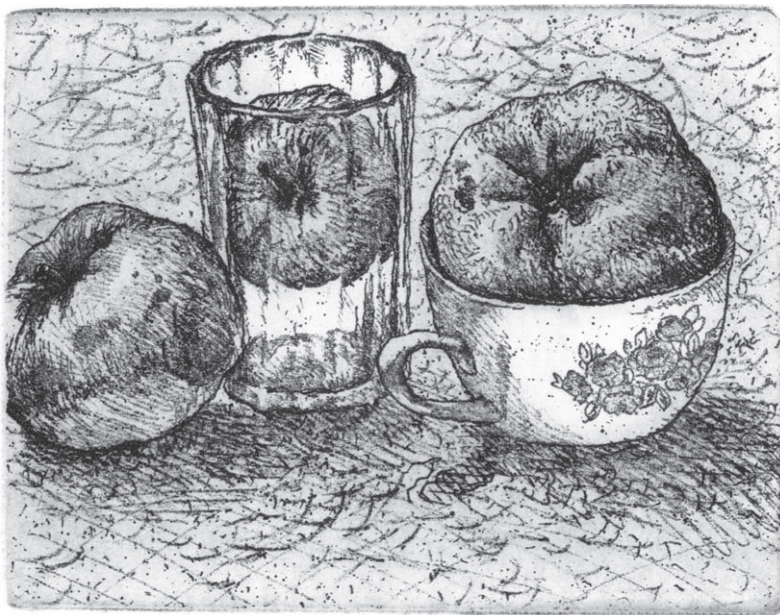


Рис. 63. Е.И. Дергилева. Яблоки. Офорт. Мягкий лак

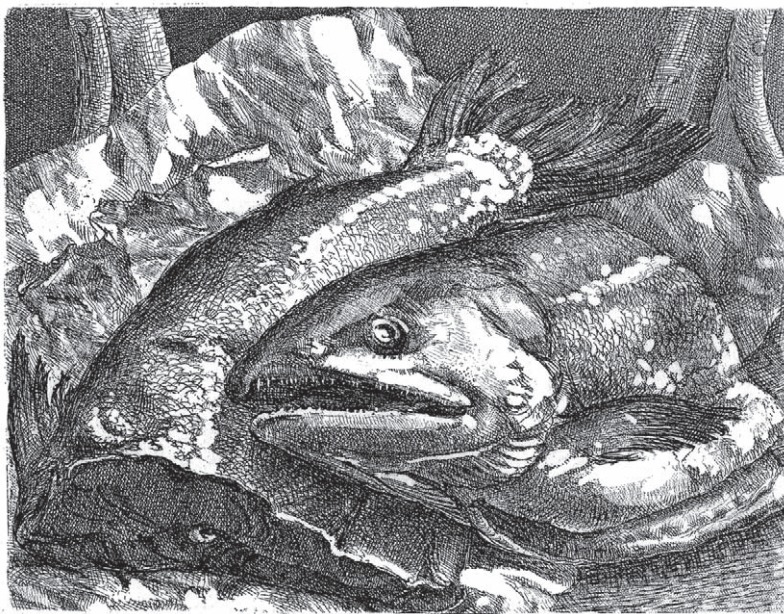


Рис. 64. Е.И. Дергилева. Красная рыба. Офорт



Рис. 65. Е.И. Дергилева. Ландыши и незабудки. Офорт

характерных для того времени композициях. Таковы офортные работы Соколова «Камчатский натюрморт», «Натюрморт с утром», «Натюрморт с бабочками и раковинами», а также натюрморты с раковинами, выполненные в рисунке и офорте Коротковым (рис. 66–68).

Раковины, восхитившие столетия назад Рембрандта, с необычным интересом и любовью отштриховывались через столетия художниками в заснеженной России. Вещественные доказательства красоты дальних морей и океанов поэтизировались искусством графики, позволяющим

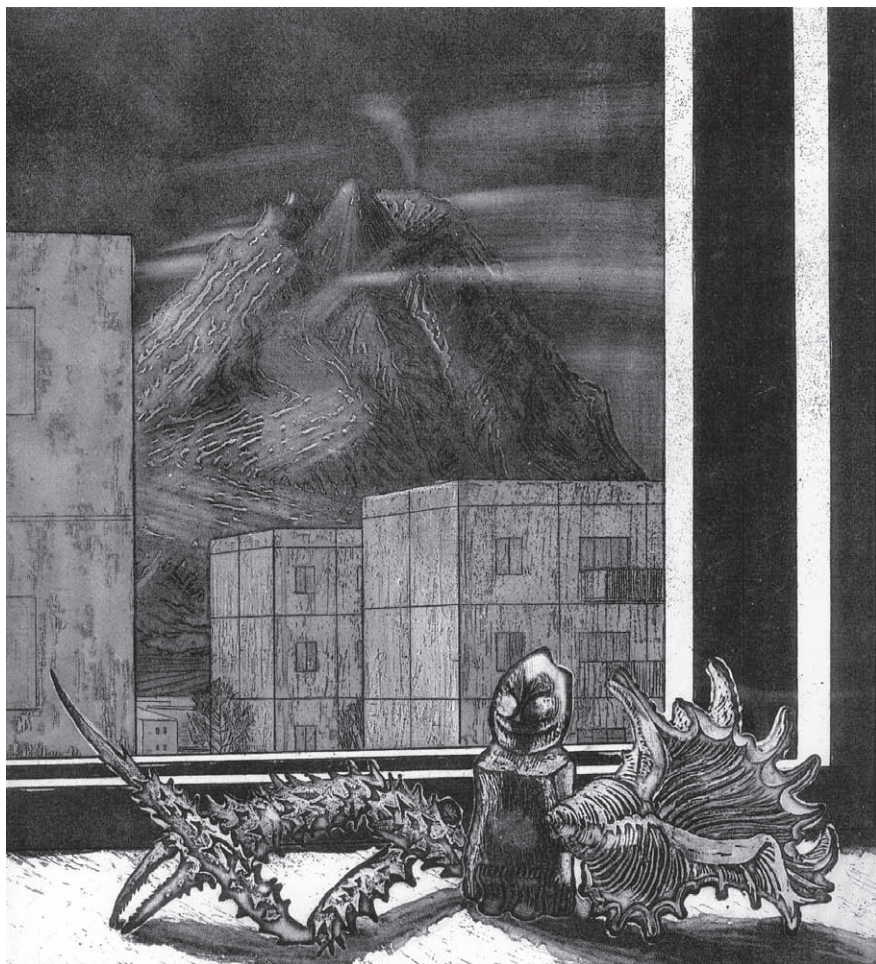


Рис. 66. Г.Н. Соколов. Камчатский натюрморт. 1975. Офорт

ярко выявить внутреннюю энергию колючих винтообразных форм, рожденных в морской пучине.

Безупречно красивы выполненные серебристым штрихом яблоки в ранних малоформатных рисунках-натюрмортах Короткова. Трудно найти в отечественной графике более вни-

мательно отрисованные плоды наших садов. «Яблоко на блюде», «Яблоко на листах бумаги», «Два яблока», «Яблоко с листьями», «Яблоки на столе» и другие рисунки, выполненные с эффектами светотени, составляют целую «яблочную сюиту». Градации серебристо-серого графита трудно пе-



Рис. 67. Г.Н. Соколов. Натюрморт с бабочками и раковинами. 1976. Офорт

редать даже средствами современной полиграфии (рис. 69–71). Еще эффективнее графитный штрих работает в интерьерных натюрмортных композициях художника («Стол в мастерской», «Телогрейка», «Сумка»). Свет, пронизывающий пространство помещений, создает на одежде и изделиях из ткани особое ровное свечение. Создается «эффект дыхания»

вещей, с которыми человек общается ежедневно. «Темное и светлое, жесткое и мягкое возникает в бесконечном пространстве в результате освещения, и световые изменения меняют содержательность работы»¹, — считает художник. Предметная плоскость в

¹ Запись беседы с Н.Н. Коротковым. Из архива Н.П. Бесчастнова.

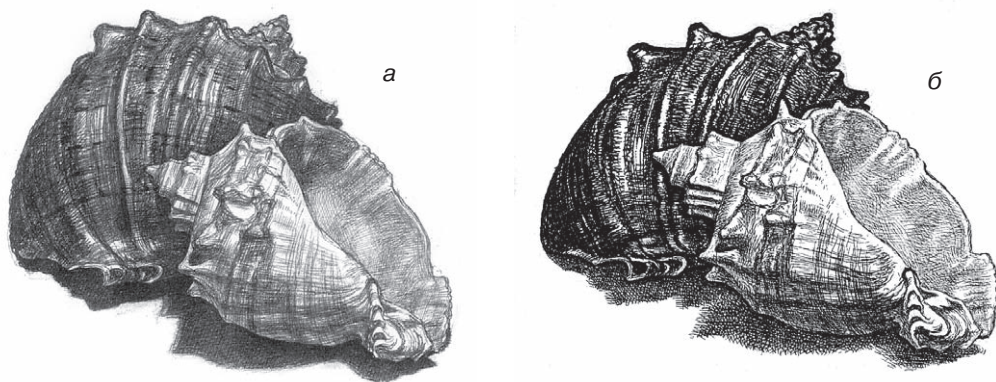


Рис. 68. Н.Н. Коротков. Раковина: а — карандаш, 1985; б — офорт

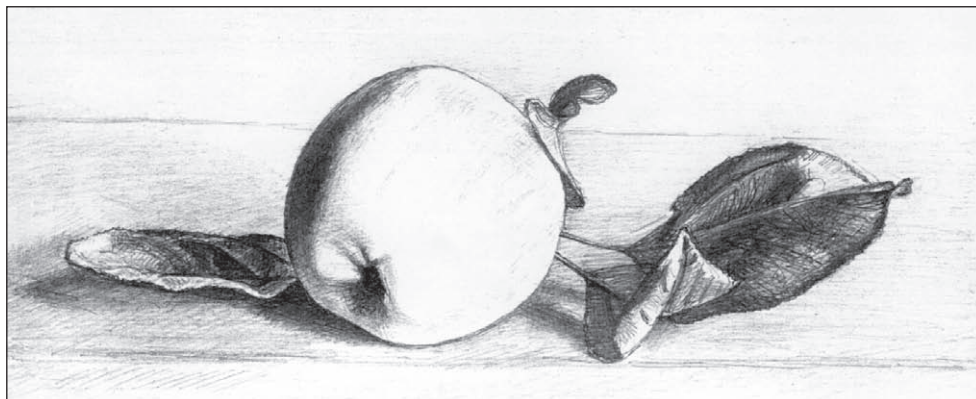


Рис. 69. Н.Н. Коротков. Яблоко с листьями. 1989. Карандаш

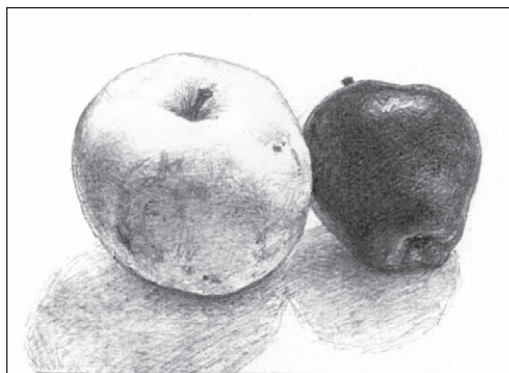


Рис. 70. Н.Н. Коротков. Два яблока. 1987. Карандаш



Рис. 71. Н.Н. Коротков. Яблоко. 1986. Офорт

его рисунках никогда не заштриховывается до конца, а некоторые формы намечаются только контурно. Это позволяет довести контраст темного и светлого в изображении до его возможных пределов и выявить красоту процесса работы над рисунком. Создание портретности каждого предмета, к которому стремится художник, происходит через выражение жизни предмета в пространстве, и это пространство — белое (рис. 72, 73).

Необходимо сказать, что одежда человека, сохранившая форму тела хозяина и висящая на вешалке или просто на железном гвозде, часто в советское время становилась объектом изображения. Это было связано с созданием большого количества станковых рисунков «производствен-

ной» тематики, в которых рабочая одежда в углу строительной бытовки — неперенный сюжетный атрибут. Особая жизнь одежды без хозяев при внимательном ее рассмотрении позволила создать достаточно образные законченные графические листы не только Н.Н. Короткову, но и А.В. Ганину, В.Г. Кубареву и другим российским графикам.

Не менее популярны, чем заморские раковины в натюрмортах 70-х годов, были старинные лампы, посуда и другие предметы обихода ушедших времен. В публикуемом натюрморте Е.О. Мациевского «Старые вещи», исполненном в 1974 г., изображены кофейник, утюг, керосиновая лампа, бидон для молока и чайники, стоящие на полке в кладовке. Выведенные из

активного использования и затянутые паутиной, они остаются по-прежнему красивыми и таинственными (рис. 74).

Свое понимание композиционных поисков, начатых Дж. Моранди, предложил А.А. Ливанов. Натюрморты «Химическая посуда-1», «Химическая посуда-2», «Пестрые перья», выполненные в 1980 г. цветными карандашами, обладают высокой све-

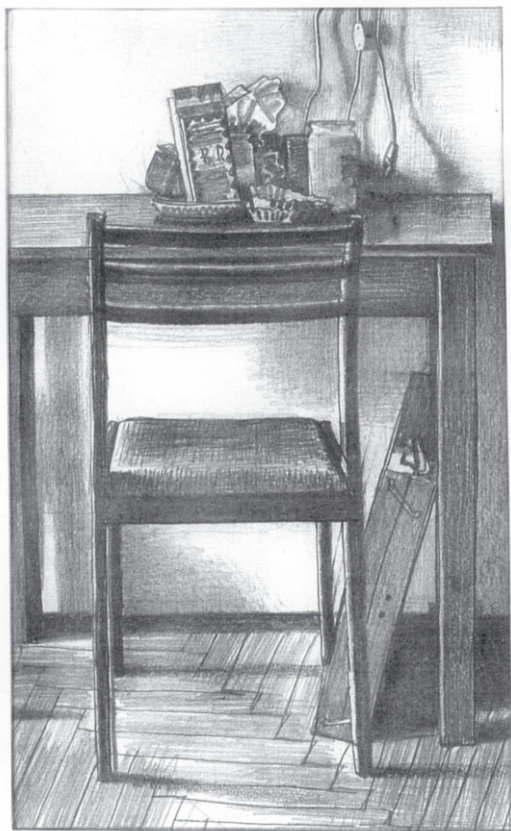


Рис. 72. Н.Н. Коротков. Стол в мастерской. 1985. Карандаш



Рис. 73. Н.Н. Коротков. Телогрейка. 1990. Карандаш

тоносностью и культурой изображения цвета штрихом в пространстве. Считая, что идеально «выставить» натюрмортную композицию невозможно, так как свет все равно будет постоянно вносить в нее свои коррективы, Ливанов в постановках из простых предметов сосредоточивается на отражении в рисунке всепроникающей световой среды с собственными и падающими тенями, игрой бликующих поверхностей. Погоня за бликами может продолжаться многие часы, но успех оправдывает все затраченные усилия.



Рис. 74. Е.О. Мациевский. Старые вещи. 1974. Офорт

Можно только восхищаться особым врубелевским ощущением штриха в рисунке начала XX столетия и дальнейшим развитием светоносности изображения в работах А.А. Ливанова (рис. 75, 76; цв. ил. 30, 31).

Но если Ливанов, как и Моранди, плотно группирует предметы, то Н.Н. Андриевич расставляет в натюрмортах банки из-под консервированного зеленого горошка достаточно свободно, позволяя пространству проникать в предметы (рис. 77, 78).

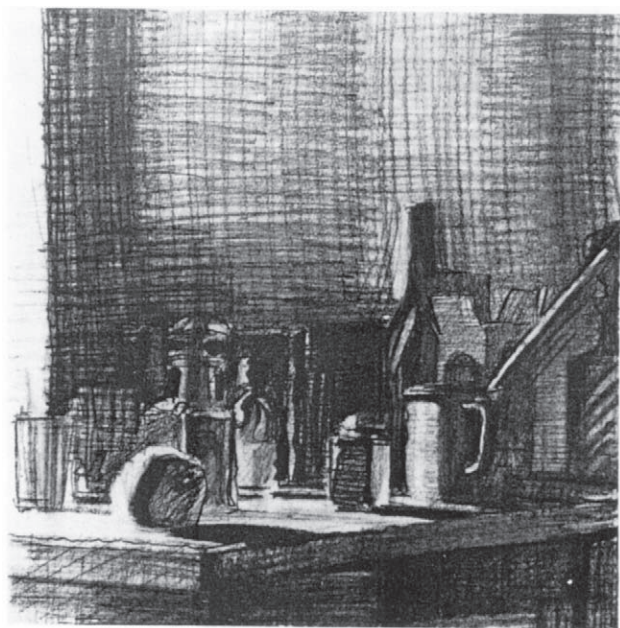


Рис. 75. А.А. Ливанов.
Предметы на столе. 1981.
Цв. карандаш



Рис. 76. А.А. Ливанов.
Банка с остатком компота.
1981. Цв. карандаш

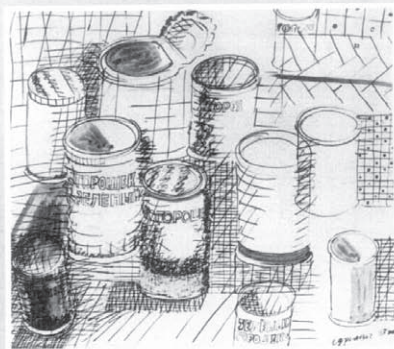
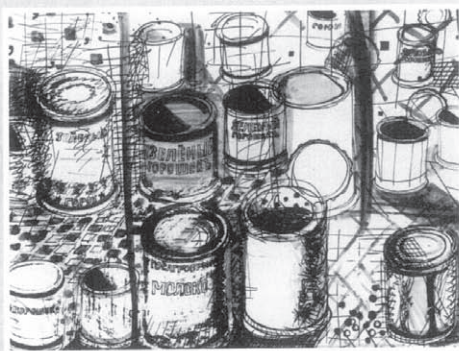
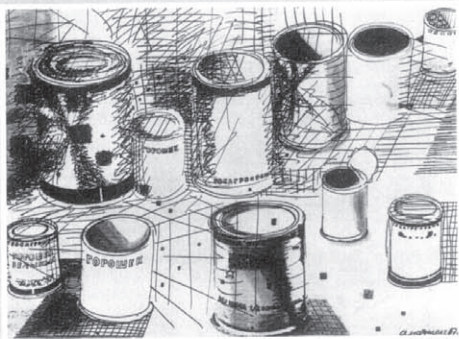
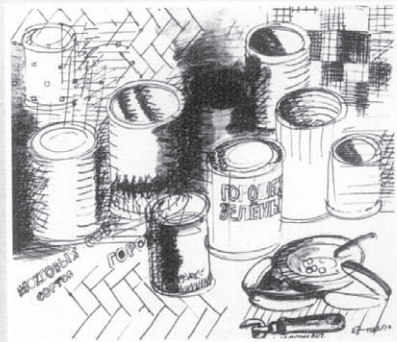


Рис. 77. Н.Н. Андриевич. Из серии «Зеленый горошек». 1987—1988.
Карандаш, белила, бритва

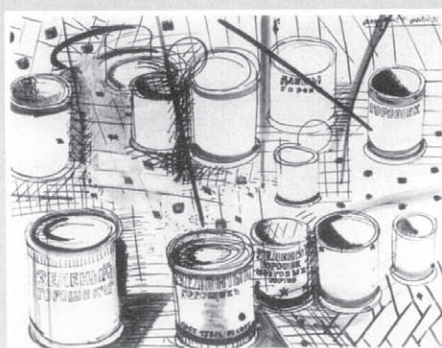
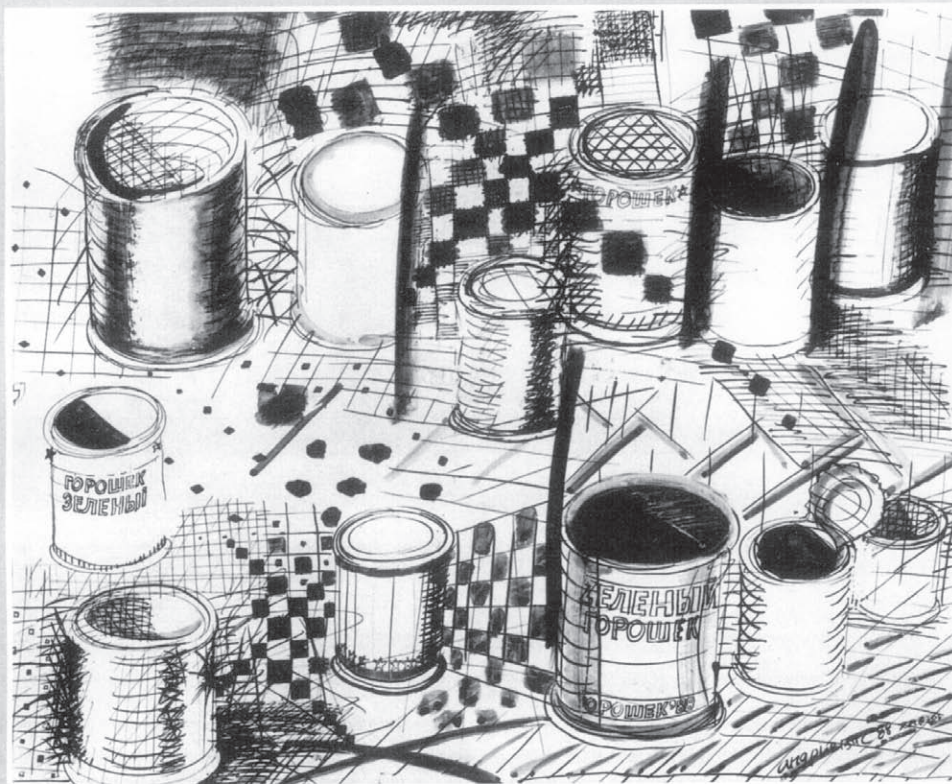


Рис. 78. Н.Н. Андриевич. Из серии «Зеленый горошек». 1987—1988.
Карандаш, белила, бритва



Рис. 79. И.С. Штейнгардт. Натюрморт.
1987. Шариковая ручка



Рис. 80. А.В. Ганин. В деревне.
1980. Тушь, перо

Светотеневое пространство успешно осваивают И.С. Штейнгардт, А.В. Ганин и Б.А. Маркевич. Со времен Рембрандта свет и тень не потеряли своего волшебного обаяния и, падая на предметы, придают им особый таинственный смысл. Вибрирующие теплые световые лучи в акварели Б.А. Маркевича «Охристый натюрморт» — главное действующее лицо. Освещая стакан с молоком, крынку, яйца и буханку черного хлеба, эти лучи как бы высвечивают в уголках памяти частички давно ушедших из современного быта радостей деревенской жизни (цв. ил. 32а). В композиции И.С. Штейнгардта «Натюрморт» узкий поток света выхва-

тывает только часть стола, но этого достаточно, чтобы придать захлавленной комнате таинственную напряженность (рис. 79). Свет — главное выразительное средство в рисунке А.В. Ганина «В деревне» (рис. 80).

Заметный вклад в развитие российской графики натюрморта внес К.С. Мамонов. Свободные и нервные штрихи и линии в неординарных композициях художника всегда создают ощущение беспокойства, характерного для жизни двух последних десятилетий XX в. «Натюрморт с часами», «Натюрморт с куклами» и другие композиции 80-х годов выразительно говорят о вечной суетности бытия человека (рис. 81, 82).



Рис. 81. К.С. Мамонов. Натюрморт с часами. 1984. Уголь



Рис. 82. К.С. Мамонов. Натюрморт с куклами. 1986. Сухая игла

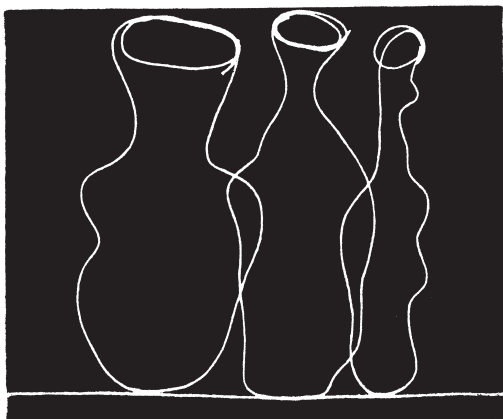


Рис. 83. Г.К. Ваншенкина. Посуда. 1995.
Акватинта

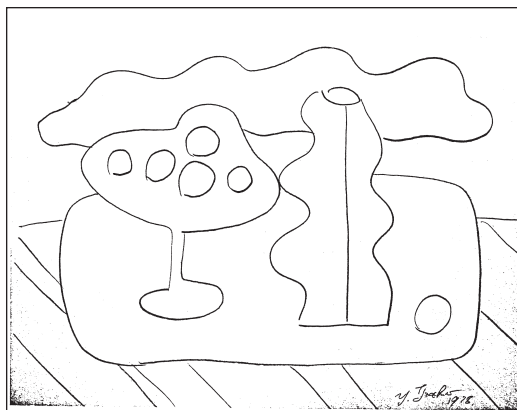


Рис. 84. Ю.С. Грачев. Натюрморт с вазой.
1978. Бумага, карандаш

Значительная часть отечественной натюрмортной графики была посвящена формальным поискам выразительности как в применении средств художественного выражения, так и в эстетизации отдельных свойств и

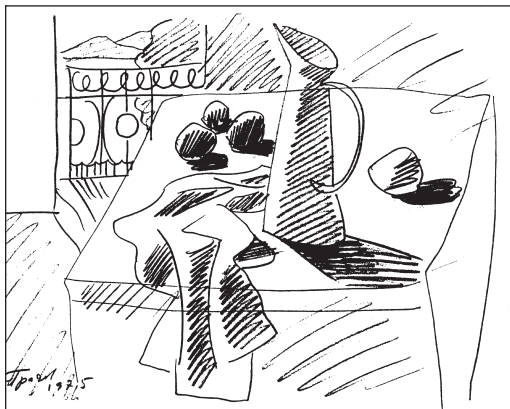


Рис. 85. Ю.С. Грачев. Светлый день.
1975. Карандаш



Рис. 86. А.Н. Чернов. Чашка чая.
1984. Линогравюра



Рис. 87. А.Н. Чернов. Груши. 1985. Линогравюра

качеств предметных форм. Н. Андриевич, Н. Столповская, Г.К. Ваншенкина, Ю.С. Грачев и другие графики смогли вывести искусство натюрморта на новую ступень развития. В пособии приведены две работы Н. Андриевича из большой серии «Курсы кройки и шитья», в которых предметы портновского ремесла ассоциативно передают динамику процесса изготовления вещи. В работе Н. Столповской контраст мощного штриха, белого поля бумаги и слабых ударов семян передает древнюю идею связей семян и пахотного поля. В композиции Г.К. Ваншенкиной «Посуда» отсветы стенок стеклянной посуды об-

разуют плавные, сплетающиеся друг с другом белые линии (цв. ил. 32б, 33; рис. 83). Культура выразительных средств в графике натюрморта показана Ю.С. Грачевым, работавшим как в станковой, так и в прикладной графике (рис. 84, 85), которая на рубеже XX–XXI вв. стала активно использоваться в станковой графике и технике аппликации.

Свой вклад в искусство натюрморта внесли Е. Гричук, О. Юрченко, А. Чернов, В. Филатов, С. Миклашевич, Г. Елфимов, А. Кинсбургский, М. Бугай, В. Павлюченков, А. Денисов, И. Успенская, А. Попова и др. (рис. 86, 87; цв. ил. 34, 35). Интересный

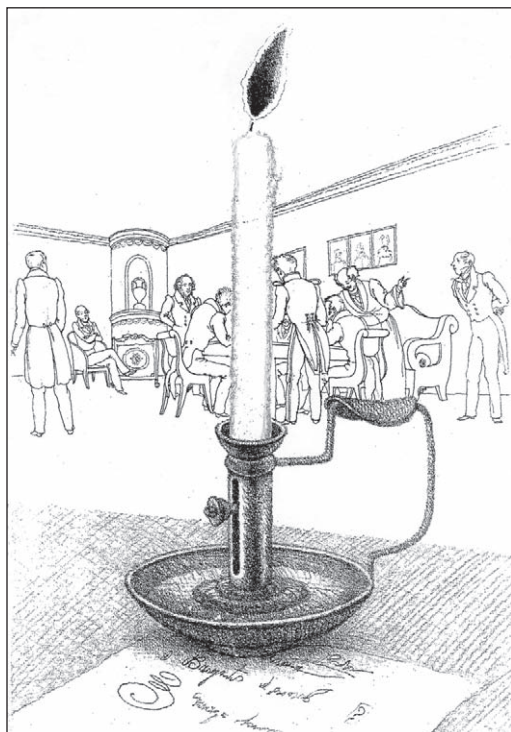


Рис. 88. А.Л. Костин. Иллюстрация к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». 1986—1988

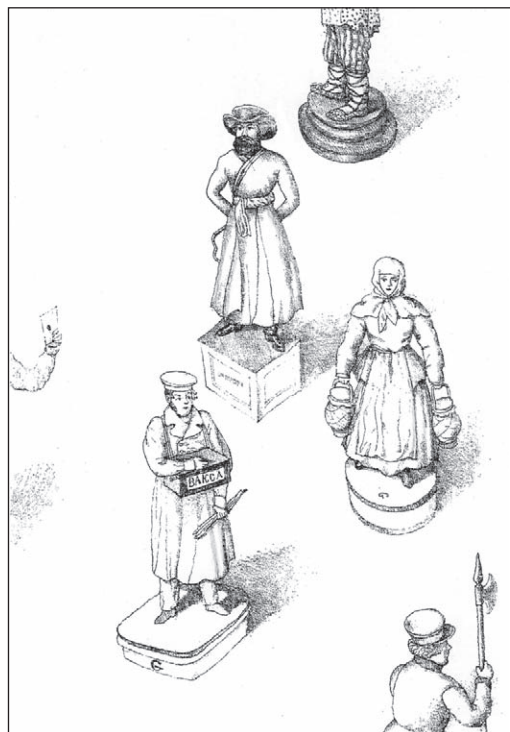


Рис. 89. А.Л. Костин. Иллюстрация к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». 1986—1988

мир вещей открывается зрителю в книжной графике. В пособии приведены две натюрмортные композиции

А.Л. Костина, являющиеся иллюстрациями к «Евгению Онегину» А.С. Пушкина (рис. 88, 89).

4. Натюрморт в искусстве стран Дальневосточного региона

Натюрморта в его европейском понимании в искусстве стран Дальневосточного региона не существует. Неодушевленные предметы присутствуют в работах жанра «хуа-

няо» — живопись «цветов и птиц», зародившегося в Китае в период Тан в IX в., но в их изображения никогда не вкладывался смысл, схожий с европейским. Ведь мир вещей

представлялся древним китайцам скорее как совокупность принципов. Духовное значение жанра «цветов и птиц» выражалось в воспроизведении различных цветов и птиц, а не в предметах, которые иногда изображались рядом.

В наставлениях о живописи «трав и цветов» говорится о принципах и многочисленных приемах изображения растений, их символике, но не о сосудах для цветов. Необходимо было показать, что в ветвях или под корой растений существует трепет и тепло живого дыхания. «Когда я вижу насекомое, цветок или травинку, я желаю им всей полноты жизни. Как невыносимо мне видеть подобную благодать и красоту уничтоженной»,¹ — часто говорил великий Ци Бай-ши. Именно поэтому व्यюнок в его работах свободно вьется в пространстве, хризантема победно вырастает из земли, креветки весело резвятся в ручье.

Только в XX в. в живопись «хуаняо» начинают достаточно активно проникать изображения предметов быта: корзины, сосуды для цветов, столы и стулья, удочки, кисти и т.п. Для нас крайне интересным является то, что древние принципы изображения живых форм начинают переноситься на вещи. Исследуя творчество Ци Бай-ши, Е.В. Завадская пишет, что он «ритмическим (линейным и цветовым) строем своих работ одушевляет вещи. Так заговорили грабли и удочки, корзины и чайни-

ки, светильники, палочки для еды и даже бухгалтерские счета»². Таким образом, у мастеров традиционной китайской живописи не убитая дичь вносится в предметный мир дома человека, а предметы, как живые существа, входят в жизнь природы! Фрагментарность композиции на вытянутых вверх бумажных листах рождает эффект красивого кратковременного стоп-кадра в бесконечном фильме о вечности живого мироздания (рис. 90–93; цв. ил. 36, 37).

Десятилетия уходили у китайских мастеров на постижение тайн изображения именно живых существ. Осознанию важности этих усилий может послужить анализ такого внешне бесхитростного произведения 1944 г., как «Светильник», работы Ци Бай-ши. Для европейца главным, несомненно, является светильник, для китайца — пчелка, летящая к маслу, налитому в нижнюю часть устройства. В некоторых работах художника маслом лакомятся из светильника не только пчелки, но и мышки. Художник написал с иронией о такой мышке: «Мой масляный светильник такой тусклый, что вызывает досаду. А ты будешь прибегать каждую ночь, чтобы воровать масло. (Я не смогу писать стихи в темноте.) Моя живопись, увы, не дает столько выручки, чтобы я смог купить необходимое масло»³. В натюрмортной по типу постановке разыграна художником сложная сюжетная сцена.

¹ Завадская Е.В. Ци Бай-ши. М., 1982, с. 101.

² Завадская Е.В. Указ. изд., с. 101.

³ Там же, с. 114.



Рис. 90. Ци Бай-ши. Персики

В тех редких случаях, когда вазы или корзины для цветов и плодов включаются в композиции, они служат исключительно для оттенения красоты главных действующих лиц картины. Яркие плоды личжи с зелеными листьями пламенеют в коричневато-серой корзине. Натюрмортной композицией можно считать лист



Рис. 91. Ци Бай-ши. Плоды в корзине



Рис. 92. Ци Бай-ши. Связки монет



Рис. 93. Ци Бай-ши. Крабы

Ци Бай-ши «Приготовление», отражающий тему домашнего очага.

В печатной графике изображение вещей наиболее удачно было исполнено мастерами японской гравюры художественной школы укиё-э¹, сло-

¹ Укиё — бренный мир, житейская суета; э — картина, изображение, рисунок.

жившейся в XVII в. в городе Эдо. «Понятие укиё-э, так же как и само слово, прошло значительную эволюцию, — пишет исследователь японской гравюры Б.Г. Воронова. — Возникшее в древности в терминологии буддизма и обозначавшее вначале “бренный, суетный” мир, в его противопоставлении высшей действительности, оно приобрело впоследствии оттенок “современный” или “модный”. Искусство укиё-э свидетельствовало о стремлении народа к творческому самоопределению: художники отражали его веру в будущее, умение радоваться простым жизненным ценностям — поэзии будней и привлекательности женщин, праздничному веселью и красоте театральных зрелищ. Это искусство давало отдых и утешение, уводило в мир поэтической мечты, помогало забыть горечь повседневности»¹.

Как и в Китае, художественные традиции изображений в японской ксилографии крепко связаны с древними живописными традициями. Активный контур, плоский силуэт, сила ровно положенного на плоскость цвета — все уже было хорошо отработано в живописи, и графика только закрепила эти приемы. Исключением не были и предметные изображения, в которых влияние китайских и японских живописных традиций было особенно велико.

Заинтересовавшись бытом японцев, художники укиё-э быстро выра-

ботали свою оригинальную трактовку художественных приемов. Как и в китайском искусстве, натюрморта в качестве развитого жанра в японской ксилографии нет, но страсть к ночному изображению вещного окружения человека позволила создать достаточное количество сюжетных листов с выраженной натюрмортной разработкой. Композиции из коробочек, светильников, свитков, чашек с драпировками любовно отрисовывались такими художниками, как Кацусика Хокусай, Андо Хиросиге и другими известными мастерами гравюры. Натюрмортные группы позволяют «зрителю, рассматривающему гравюру, вжиться в особое состояние души, которое поможет лучше понять замысел мастера и самому стать причастным к событию, показанному на картине, переместиться в мир образов и мыслей автора гравюры»².

Фонарь играет важнейшее значение в композиции Хокусаи «У фонаря», а деревянный конь — главное действующее лицо в гравюре «Деревянный конь». В гравюре Хиросиге «Рисовые поля в округе Асакуса. Паломничество во время праздника Торино маси» чашка и полотенце на переднем плане композиции и уголок бумажного свитка свидетельствуют о присутствии в комнате человека и создают значительную смысловую нагрузку.

¹ Очерки по истории и технике гравюры. Тетрадь 11//Японская гравюра XVII–XIX веков. М., 1987, с. 433–434.

² Энциклопедия натюрморта. М., 2002, с. 295.

Вопросы и задания

1. С творчеством каких фламандских и голландских художников связывается период становления жанра натюрморта в искусстве?

2. Чем обусловлено стремление А. Матисса к созданию натюрмортных циклов?

3. Какую роль сыграли графические натюрморты Дж. Моранди в развитии графики XX в.?

4. Опишите основные сюжеты натюрмортов Ф.П. Толстого.

5. Перечислите фамилии наиболее известных русских мастеров графического натюрморта XX в.

6. Каковы особенности изображений предметов быта в искусстве стран Дальневосточного региона?

Глава III

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ГРАФИКИ В НАТЮРМОРТНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЯХ

1. Виды выразительных средств. Элементы графики

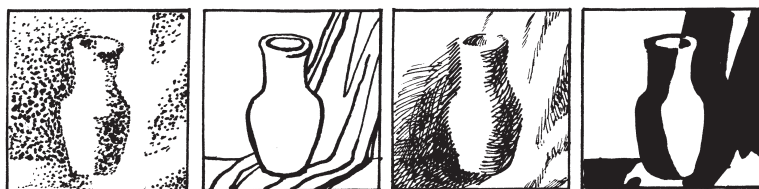
К выразительным средствам искусства в общих чертах относят то, из чего или посредством чего получается изображение, и то, на чем оно получается и воспринимается зрителем. При конкретизации этого определения возникает масса разновидностей выразительных средств. К выразительным средствам графики в большей степени относят: основные элементы изобразительного языка, строящие форму предметов (линия, штрих, точка, пятно); средства их упорядочения на какой-либо поверхности; качества поверхности, на которую нанесено изображение. Сплетение всех трех видов выразительных средств позволяет создать убедительные образы с их бесконечной игрой индивидуальных особенностей. Конечно, следует понимать, что эти виды выразительных средств далеко не равнозначны по воздействию.

В зависимости от разновидностей изображений и творческих целей художника роль отдельных средств

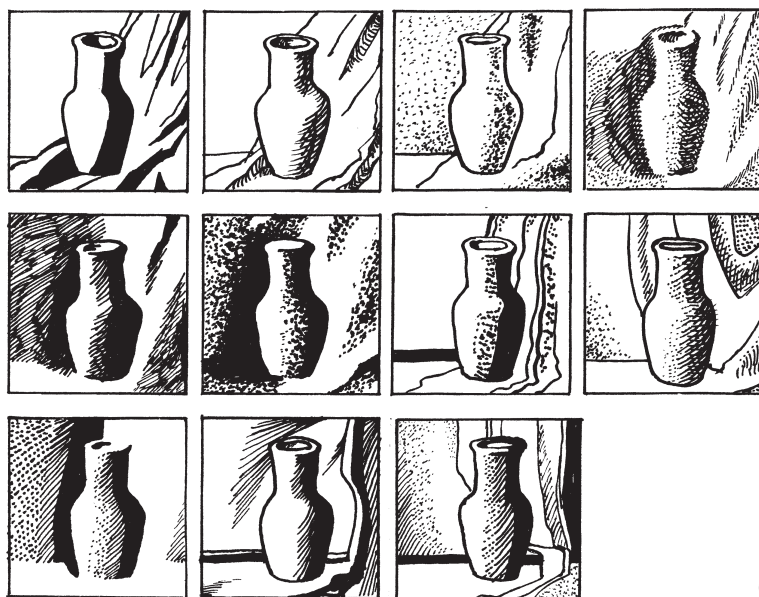
может повышаться или понижаться. Средства упорядочения (организации) основных элементов графики или предметных форм, примененные в полном объеме, создают то, что мы называем композицией. В графических натюрмортах они организуют предметные формы в группы с учетом характера примененных элементов и качества поверхности бумаги.

Поскольку натюрморты в первой трети XX в. стали объектами для многочисленных формальных поисков, то сегодня анализу формальной организации натюрморта как в живописи, так и в графике уделяется серьезное внимание. Для нас очень важно, как основные элементы графики участвуют в строительстве натюрмортной композиции в отдельности и в сочетаниях друг с другом.

Формальный поиск выразительных и орнаментальных возможностей элементов графики, который был проведен в 1900–1920 гг. в Западной Европе и России, позволяет убеди-



a



б

Рис. 94. Схемы, иллюстрирующие использование элементов графики:
а — отдельное использование элементов (точки, линии, штрихи и пятна);
б — возможные сочетания элементов графики

тельно проиллюстрировать достижения аналитических экспериментов, проведенных художниками во всех четырех основных группах натюрмортных изображений: точечных, линейных, штриховых и пятновых (отдельное использование элементов графики в натюрморте показано в рис. 94, а).

Перечислим одиннадцать возможных смешанных групп, состоящих из

изображений, построенных на основе сочетания:

- линии и пятна;
- линии и штриха;
- точки и линии;
- точки и штриха;
- пятна и штриха;
- пятна и точки;
- точки, линии и пятна;
- точки, линии и штриха;
- пятна, точки и штриха;

- линии, пятна и штриха;
- точки, линии, пятна и штриха.

Эти сочетания мы иллюстрируем работами из разных исторических периодов.

Возможные сочетания элементов графики в натюрморте приведены на рис. 94, б.

2. Принципы композиции

К основным принципам построения графической композиции в опубликованных ранее пособиях¹ мы отнесли: цельность, симметрию, асимметрию, ритм и пластику. Разберем, как эти принципы действуют в графике натюрморта.

Цельность — один из самых важных принципов построения любой композиции. В обыденном значении она понимается как неразрывность, непрерывность, единство. О цельности — единстве в построении художественной формы — говорится во многих книгах по теории и истории искусства на протяжении не одного столетия. Все трактаты сходятся на том, что «целое, точно так же, как и каждый член в отдельности, должно представлять совокупность, имеющую, однако ж, вид единства»².

Совокупность может быть организована по принципу соподчинения,

¹ Бесчастнов Н.П. Черно-белая графика: Учеб. пособие для студ. высших учеб. заведений. М., 2002; Бесчастнов Н.П. Изображение растительных мотивов: Учеб. пособие для студ. высших учеб. заведений. М., 2004 и др.

² Краткие очерки орнаментальных стилей по Овен-Джонсу, Расине, Де-Комону, Перро и Шинье и пр. М., 1899, с. 175.

Цвет понимается как отдельное специфическое средство выражения, неразрывно связанное с элементами графики. Он участвует в построении композиции в виде различных цветных точек, линий, штрихов, пятен и их сочетаний.

которое бывает простым и сложным. В простом соподчинении главный мотив явно довлеет над остальными. Так организованы натюрморты Ж.Б.С. Шардена. Сложное соподчинение основывается не только на отношениях предметных величин, но и на их качестве и месте в композиционной системе. Чтобы это понять, необходимо вспомнить немного странные натюрморты со старыми вещами Дж. Моранди.

Цельность на основе стремления к непрерывности достигается построением композиции из одной непрерывной линии или нескольких взаимно переплетающихся однонаправленных линий. Таковы натюрморты с вьющимися растениями.

С цельностью связывают ясность и простоту восприятия форм. Чем сложнее композиция, тем ценнее простота ее восприятия. Это отмечалось во все времена. «Простота без многообразия совершенно пресна и в лучшем случае разве что не вызывает неудовольствия»³.

³ Хогарт У. Анализ красоты. Л., 1987, с. 128.

Симметрия часто трактуется как «основной закон» природы. Правомерность этой трактовки подтверждается исследованиями самых различных уровней, вплоть до последних теорий о строении Вселенной. У художников наиболее популярны труды Н.Н. Волкова¹, А.В. Шубникова². Симметрия в широком значении этого слова — соразмерность.

Обычно в искусствоведении симметрия связывается со спокойным равновесием. П.П. Чистяков, известный русский художник-педагог конца XIX в., считал, что для восприятия картины как цельного художественного произведения в ней должно быть равновесие. И не просто «чертежное» равновесие, а равновесие материальных предметов со всеми их особенностями и взаимосвязями.

Говоря о равновесии, П.П. Чистяков имел в виду объединяющую роль симметрии, а именно — осевой симметрии. Нередко по одну и другую сторону оси изображенные предметы рассматриваются как части целого³. Объединяющего в данных частях больше, чем разъединяющего.

Р. Арнхейм говорит о необходимости равновесия и отмечает, что «несбалансированная композиция выступает случайной, временной и, следовательно, необоснованной. Ее элементы стремятся к изменению

своего места и форм, с тем чтобы занять положение, лучше удовлетворяющее общей структуре»⁴.

В графике натюрморта понятие равновесия охватывает:

- размещение изображений предметов на плоскости;
- цветовое решение;
- выявление объема и перспективы (если есть необходимость);
- распределение света и тени (если также есть необходимость);
- характер и особенности применения основных элементов графики и т.п.

Признавая огромную роль простого равновесия (равного «веса» составляющих целое частей) в понятии о симметрии, мы осознаем важное значение его закономерностей не только для всех типов натюрмортов, но и для всего изобразительного искусства. Изображения предметов, имеющих разную форму, цвет, размер и находящихся на неодинаковом расстоянии от оси симметрии, имеют разный «вес» в композиции. Это психологически обосновано. Наиболее нагляден в этом плане рисунок, взятый Р. Арнхеймом из тестов Грейвза⁵. На рисунке небольшой круг уравнивает две большие фигуры: прямоугольник и треугольник. Такой рисунок в чем-то напоминает поиски в искусстве натюрморта довоенного авангарда XX в. Однако равновесие — только первая и общая форма проявления симметрии, за которой стоит подобие или же точное подобие.

¹ Волков Н.Н. Композиция в живописи. М., 1977.

² Шубников А.В., Концис В.А. Симметрия в науке и искусстве. М., 1972.

³ Молева Н.М., Белютин Э.М. П.П. Чистяков — теоретик и педагог. М., 1953.

⁴ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974, с. 35.

⁵ Арнхейм Р. Указ. изд., с. 38.

Симметрия (соразмерность) лежит в основе организации произведений искусства, так как в них отражается окружающая нас природа, в строении которой симметрии отводится основополагающая роль. Но не следует забывать, что идеальной симметрии не существует ни в природе, ни в искусстве. Строгое следование симметрии часто лишает произведение жизненной силы, понижает выразительность.

Асимметрия в обыденном ее понимании — это отклонение от симметрии или ее отсутствие. Не любое отклонение от строгой симметрии есть явная асимметрия, но это уже первый шаг в ее сторону. Так, утрата какой-либо части строго симметричной композиции все равно позволяет судить о целой симметричной форме. Симметричность формы восстанавливается по имеющимся частям. Например, какими бы ни были сложными и многопредметными натюрморты, сделанные в XVIII в. в Голландии, при утрате их частей можно предположить возможное предметное наполнение всей композиции. Асимметрия в полном своем объеме начинается там, где утрату части изображения невозможно точно восстановить, а понять закономерность построения можно только в относительном приближении. Если симметрия всегда связывается с равновесием, покоем, то асимметрия говорит об отсутствии равновесия и нарушении покоя.

Асимметрия по своей природе настроена на более активные связи с окружающей средой, поэтому она

всегда вызывает повышенный интерес у художников.

Проблема более быстрого «вхождения» новой формы в жизненную среду или же, наоборот, проблема выделения из окружающей среды чаще всего решается на динамических формах, так как среда в целом всегда тяготеет к статике. Стремление асимметричных форм к активному воздействию на среду объясняется тем, что объект с ярко выраженной асимметрией образует как бы прорыв в общем природном симметричном поле. Прорыв ломает какой-то участок поля, а само поле стремится заполнить, ликвидировать этот прорыв, придать ему равновесие. В результате либо поле закрепляет асимметричный объект-прорыв в своей среде, либо выталкивает, не принимает его. Борьба динамичных форм объектов и картинного поля наиболее драматично проходила в натюрмортной живописи и графике русских художников-конструктивистов.

Проявления симметрии и асимметрии в искусстве натюрморта — результат воздействия двух взаимно проникающих методов, которые дают множество произведений с гармоничным существованием статики и динамики. Они как бы выражают две стороны жизни человека, его характер. Знание особенностей статичных и динамичных построений дает возможность выхода на композиции с нюансированным преобладанием тех или других начал.

Ритм — универсальный структурный принцип, действенный для любого эстетического объекта. Ритм — «закономерное чередование соизмеримых

и чувственно ощутимых элементов (звуковых, речевых, изобразительных и т.п.). Одно из важнейших проявлений ритма — повторность элементов, мерность их чередования. На основе этой мерности и складывается всё разнообразие ритмических соотношений»¹. В натюрморте ритм в наиболее ярком виде проявляется в декоративных композициях со значительной орнаментальной составляющей. Так, ритмичность хорошо выражена в изображениях ягод винограда в натюрморте Д.И. Митрохина «Виноград» или в кожуре ананаса в его композиции «Ананас».

Упорядоченность элементов может быть не только простой, хорошо читаемой, но и подчиняться сложным закономерностям. В натюрморте с множеством предметов сложность ритма достигается сочетанием или наложением простых ритмических рядов. Получение сложных ритмов в изобразительном искусстве иногда сравнивается с контрапунктом в музыке². Рассматривая в качестве самостоятельных мелодий гроздь винограда, плоды малины, бутоны цветов в живописных натюрмортах Я. ван Хейсума, можно расширить трактовку орнаментального контрапункта до «метода построения целого из частей»³.

Ритм в элементах графики проявляется в характере их начертания.

Так, линия может включать в себя прямую, кривую и зигзаг, очертания пятна могут иметь различные по конфигурации участки и т.д. Цвет в предметном окружении может меняться от простых оттенков к более сложным, от родственных отношений — к контрастным и т.п. Где простые одноразмерные нарастающие или убывающие ритмы будут переходить в сложные или накладывающиеся друг на друга, а их общая ритмическая организация переходить в аритмическую, т.е. противоположную имеющейся ритмике, — вопрос каждого индивидуально-го произведения, его целей и задач.

Пластика как выразительность лепки объемной формы произведений искусства общеизвестна. Пластические свойства произведений искусства ассоциируются у нас с композициями форм, зрительно «перетекающих» друг в друга, или с одной, изменяющейся на своем протяжении формой. Все виды пластических движений форм, существующих в искусстве, можно наблюдать только в натюрмортах с цветами и плодами. В растительных формах «перетекание» может переходить плавно, с замедлением, с ускорением, импульсами, но этот процесс постоянен. Если в ритме важна повторность элементов, мерность их чередования, то пластика определяет характер расположения, движение, протяженность данных элементов на плоскости и в пространстве. Можно говорить о пластике элементов графики (например, линии в натюрмортах А. Матисса), пластике предметных форм и пластике всей композиции.

¹ Ритм//БСЭ. 2-е изд. М., 1955, Т. 36, с. 552.

² *Контрапункт* — одновременное звучание нескольких самостоятельных голосов или мелодий.

³ *Шугаев В.М.* Орнамент на ткани (теория и методика построения). М., 1969, с. 37.

3. Свойства поверхности

Качество материала, с поверхностью которого работает художник, его фактура, цвет имеют большое значение в искусстве. В графике натюрморта рабочей поверхностью является, как правило, поверхность бумаги. Даже самые общеупотребимые сорта бумаги имеют свою эстетику. Свойства волокон, характер их расположения в бумажной массе, технология обработки бумаги дают материал с определенной фактурой и внутренней структурой. При повторении одного и того же изображения на разных бумагах оно будет выглядеть по-другому.

Фактура основания—носителя изображения может обогатить простой рисунок, сделать графику четкой или расплывчатой, сочной или вялой, легкой или тяжелой. Она влияет и на восприятие зрителем цвета. Множество сортов бумаги виртуозно использовали и используют китайские художники. В их композициях «акварельные» тона и размыты легко сменяются простыми четкими формами, или наоборот. На «тянущей» слабопроклеенной бумаге сделано акварелью много прекрасных натюрмортов и европейскими художниками XX в.

Значение фактуры материала в графике очень важно. Бывают композиции, где фактура активно «держит» изображение. Но много и таких изображений, где фактура остается довольно индифферентной. Как правило это относится к натюрмортам,

исполненным в линогравюре или литографических техниках на бумаге со слабой фактурной проработкой, средними удельным весом и плотностью материала. Таких бумаг достаточное количество, и в пределах данной группы материалов возможен без особых изменений перевод композиций с одного артикула основы на другой. В большой степени это относится к композициям, в которых контрастные по цвету изображения заполняют почти всю поверхность бумаги и остатки фона работают скорее только на моделирование рисунка. Некоторые изменения отражательной способности основы (матовость, блеск и т.д.) почти не влияют на конечный результат.

Возможны и случаи, когда ради лучшего выявления образности решения создается сознательное противоречие общепринятым нормам гармоничных соотношений между фактурой основы и нанесенным изображением. Обычно это бывает в периоды стилевых изменений в культуре или во время смены модных направлений в искусстве. Так, много «острых» соотношений изображения и несущей его основы можно увидеть в искусстве модерна.

Если же фактура материала — основа для графической композиции не помогает выявлению идей художественного произведения, то такая фактура не может служить выразительным средством изображения.

Вопросы и задания

1. Что такое выразительные средства графики?

2. Изложите основные принципы построения графической натюрмортной композиции.

3. Опишите значение симметрии и асимметрии в расположении предметных форм в натюрмортной композиции.

4. В каких натюрмортах наиболее ярко проявляются ритмические соотношения форм?

5. Можно ли говорить о пластике предметных форм в натюрмортах А. Матисса?

6. Какое значение имеют свойства поверхности бумаги в работе над рисунком натюрморта?

Глава IV

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ГРАФИКИ В НАТЮРМОРТНЫХ КОМПОЗИЦИЯХ

1. Точечное изображение

В наиболее частом виде использование точек разной величины для построения изображений в графике натюрморта можно увидеть в гравюре на металле. Это прежде всего пунктирная манера, меццо-тинто и карандашная манера (офорт).

Принцип *пунктирной манеры* (от лат. punctum — точка) заключается в создании изображения путем сложной системы точек. Смена тональностей в изображении достигается за счет различной величины, плотности расположения и формы точек. Точки наносят на металл при помощи стальных заостренных стержней (пуансонов) и граверного молоточка. Пуансоны часто делают и такие, которые оставляют сразу несколько точек и часто разной конфигурации. Наиболее совершенной пунктирная манера была в Англии в середине XVIII в.

Меццо-тинто получается путем выглаживания светлых мест на специально озерненной металлической доске.

Для *карандашной манеры* характерно использование специальных рулеток и насечек, оставляющих на металле след, похожий на точки, напоминающие след от карандаша, проведенного по шероховатой бумаге. Зернистый след, состоящий из мельчайших точек и напоминающий карандашный или угольный рисунок, получается в такой офортной манере, как мягкий (срывной) лак.

Все три техники имеют в своем активе образцы виртуозного исполнения, но это в основном репродукции с полотен известных живописцев. Исключением может быть меццо-тинто, так как доска под работу в этой технике готовится мастером, а выглаживается художником. Выглаживание, конечно, требует мастерства, но оно не так трудоемко, как работа пуансонами. Много авторской графики исполнено в офорте в манере «мягкий лак», так как рисунок выполняется карандашом по бумаге, положенной поверх мягкого грун-



Рис. 95. Точечное изображение, полученное в офортной манере «мягкий лак».
Е.И. Дергилева. Карамельки. 1985

та — лака. Под нажимом карандаша податливый грунт прилипает к бумаге, обнажая в различной степени металл. При последующем травлении на металле образуются зернистые штрихи (рис. 95).

Во второй половине XX в. эта техника неожиданно становится авторской. Художники, чтобы достичь оригинальных композиций и уникальных

эффектов, начинают ставить сотни тысяч точек пером и тушью от руки (графика Дьюлы Ливиуса) или напылять точки аэрографом, которым удается очень точно выявить объем предметов, так как мельчайшие точки, получаемые при выдувании краски сжатым воздухом через сопло, позволяют передавать малейшие светотеневые градации.

2. Линейная графика

В этой графике основным рабочим графическим элементом является линия. С ее помощью определяются границы предметных форм, плоскостей. Линия служит и границей, отделяющей изображаемую форму от окружающего ее пространства. Но в то же время линия служит не только изображению, но и выражению. Она выявляет границы форм, чувства и переживания художника. Изображение линией считается самой специфичной графической работой.

Линии в графическом изображении посвящено много восторженных слов. Она «легкая» и «волшебная», «прихотливая» и «жесткая», «теплая» и «стремительная». Многие художники обладали великолепным чувством линии и оставили нам замечательное наследие, но ни один из них не изображал линией натюрмортные композиции так, как А. Матисс. «Линия точная, в одну толщину и одного напряжения, вьется словно нитка, обозначая преимущественно контур и кое-что внутри силуэта»¹, — так описывает графическое изображение, выполненное А. Матиссом А.М. Лаптев. К предельной выразительности линии А. Матисс приходит только в обобщающем изображении, синтезирующем лучшие качества целой серии предварительных рисунков. Безупречными по красоте и выразительности линии можно считать его «Натюрморт М-7», «Натюрморт А-1», «Натюрморт» и др. (рис. 96).

Высочайшей культурой графической линии обладал выдающийся художник XX в. П. Пикассо. В его наследии имеется как черно-белая натюрмортная графика, так и цветная. Черно-белые натюрмортные построения, исполненные с преобладанием линейных очертаний, помогают понять ход мысли гения в композиционных поисках кубистического периода. В цветных линогравюрных натюрмортах линия является жестким, заковывающим цветную форму контуром. Пикассо любил контурное рисование. «Ведь только контурный рисунок не является подражанием»², — отмечал художник.

Из русских художников-графиков, прекрасно владевших линией, можно назвать Н.В. Кузьмина, А.М. Лаптева, В.М. Конашевича, Т.А. Маврину. Не все они объемно работали в жанре натюрморта, но учиться изображению «композиций из вещей» линией можно у каждого.

Русский художник Б.Д. Григорьев оставил редкое по своей образной силе описание линии: «Она подобна молнии в сознании глаза — зигзаг, удовлетворяющий неуловимое в движении жизни. Линия есть движение, его отражение, увековеченное, но мерцающее вечно. Линия, включая в свои грани плотность формы и пропуская в ней все несущественное, упрощая форму, имеет в себе еще ту особенность, которая приводит произведение к законченности.

¹ Лаптев А.М. Рисунок пером. М., 1962, с. 77.

² Дмитриева Н.А. Пикассо. М., 1971, с. 73.



Рис. 96. Линейная графика. А. Матисс.
Натюрморт

Сдвиг, пропуск, ироническая гипербола делают линию мудрой. Линия — самое минимальное средство в руках художника. Вот почему она требует «культуры» глаза и изобразительной воли. Линия есть ближайший и скорейший изобразительный способ в творчестве»¹, — пишет художник.

Следует признать, что самые выдающиеся достижения линейной графики связаны с изображением женского обнаженного тела. Именно в таких изображениях лучшие свой-

¹ Григорьев Б.Д. Линия//Наше наследие. 1990, № 4, с. 60.

ства линии проявились в работах многих мастеров изобразительного искусства. Однако повышающийся интерес к натюрмортным композициям в изобразительном искусстве показывает нам множество попыток обновления приемов исполнения линейной графики. Особенно это относится к сфере книжной иллюстрации и рекламной графике. Проспекты, буклеты, плакаты второй половины XIX — начала XX в. заполнены добротной линейной графикой натюрмортов.

В станковом искусстве пути новой выразительности линии ищет в своем творчестве Г.К. Ваншенкина (рис. 97). Она убедительно работает линией как на черном, так и на белом фоне.



Рис. 97. Линейное изображение, полученное в технике «акватинта». Г.К. Ваншенкина. Две кружки. 2002

3. Штриховая графика

Штрих более удобен, чем линия, для обработки предметной формы. Но мы знаем, что штрих в изображениях почти всегда сочетается с линией и редко применяется самостоятельно. Изображения, где доминирует штрих, называются штриховыми. А.М. Лаптев в книге «Рисунок пером» пишет, что, в отличие от линии, штрих складывается из коротких движений руки и пера на бумаге в соответствии с возможностями движения кисти руки. Таким образом, штрихование — это совокупность коротких движений пера (руки). Если линия призвана главным образом определять границы форм, то задача штриха — передача тона, фактуры, объема и «движения» формы. Линия тоже в определенной степени может выражать объем и «движение» формы, но не так убедительно, как штрих.

Многие мастера изобразительного искусства блестяще владели штрихом и виртуозно применяли его. Остановимся лишь на нескольких характерных и известных именах: Рембрандте, В. Ван Гог, М.А. Врубеле, Д.И. Митрохине, Дж. Моранди и современном мастере карандашного штриха в натюрморте Н.Н. Короткове.

Волшебный штрих Рембрандта знают по портретным изображениям и многофигурным композициям, но в наследии мастера имеется и ювелирная графика отдельных предметов. Пересекаясь под разными углами, тончайшие штрихи создают ту таинственную

среду, которая как бы обволакивает предметы. В качестве примера вспомним уже упомянутый во второй главе рембрантовский натюрморт с ракушкой («*Conus marmoreus*»; см. рис. 13). Натюрморт подписан автором, что говорит о законченности работы.

Сюжет натюрмортной композиции очень прост: конусовидная морская ракушка с красивым узором на внешней ее поверхности лежит на столе. Но простота сюжета позволяет мастеру сосредоточиться на виртуозной светотеневой моделировке штрихом красивых изгибов и необычной окраски «домика» моллюска. Сгущаясь в темных участках почти до мерцающей черноты поверхности, штрих создает особую — бархатную рембрантовскую среду, которую пытаются повторить многие последующие поколения художников. Самое светлое место — блик на теле ракушки. Все остальное обработано штрихом, который приобретает предельную насыщенность в фоне за ракушкой и в падающей от нее тени на столе. Фона вокруг ракушки больше, чем занимаемая ею площадь, но кажется, что этот фон дышит вместе с ракушкой.

В последующее столетие штрихование в графике натюрморта приобретает устойчивый характер и пополняется множеством технических особенностей. Штрих, полученный карандашом, офортной иглой или резцом для работы по дереву, весьма различен, что позволяет одному и тому же сюжету выглядеть по-раз-

ному при исполнении в различных техниках. Штрихованию как специальному приему начинают учить в различных художественных учебных заведениях изобразительных и прикладных искусств.

Огромное количество штриховых приемов изображения было разработано граверами-репродукционистами в английских, французских, немецких и русских центрах гравирования. Репродукционной гравюрой, в сферу которой входило и создание черно-белых копий с живописных натюрмортов, были заполнены в XVIII–XIX вв. книги по искусству и вся европейская иллюстрированная периодика. Из русских журналов лучшие гравюры публиковались в таких изданиях, как «Живописное обозрение», «Нива». В XIX в. были созданы десятки тысяч «вещных» штриховых заставок, концовок и иллюстрирующих текст изображений различных предметов обихода, овощей и фруктов. Настоящим собранием натюрмортных штриховых композиций были энциклопедии кулинарного искусства этого периода. Однако создание большого количества штриховых репродукций и познавательных натюрмортных изображений «засушивает» штрих, придает штрихованию ремесленную окраску.

Обновленное понимание штриха как особого выразительного средства пришло вместе с творчеством В. Ван Гога. Художник рисовал и писал предметное окружение человека особым энергичным штрихом-мазком. Конечно, наиболее ярко штрих рабо-

тает в его пейзажных зарисовках пером и тростниковой палочкой, но и отдельные вещи рисуются, штрихуются им с предельным напряжением.

В русском искусстве широко известен мозаичный «врубелевский» штрих, виртуозно применяемый мастером в различных изображениях графитным карандашом. Точные штриховые удары плотного, но хорошо просматривающегося штриха изучались не одним поколением молодых художников нашего Отечества. Нашли они свое выражение и в ряде простых «случайных» натюрмортных композиций, иногда подцвеченных акварелью.

Штрих Д.И. Митрохина наиболее часто проявляется в его натюрмортах 60-х годов XX в. с пузырьками от лекарств, стаканами и рыбами. Он штрихует карандашом так, будто гравировал резцом, четко и ясно. Эта «граверное» ответственное отношение к штриху создает особую штриховую среду, присущую только работам Митрохина. Сочетание «штрихового мазка» и «штрихового плетения» при неглубоком пространстве композиции позволяет штриху взять на себя основную выразительную нагрузку. Линии, иногда помогающие штриху, почти не видны из-за поразительного ощущения шевеления заштрихованных участков. Это шевеление рождает в душе неясное ощущение тревоги, с одной стороны, и умиротворения — с другой.

Великим мастером создания штрихом загадочной пространственной среды был Дж. Моранди. Его штрих на

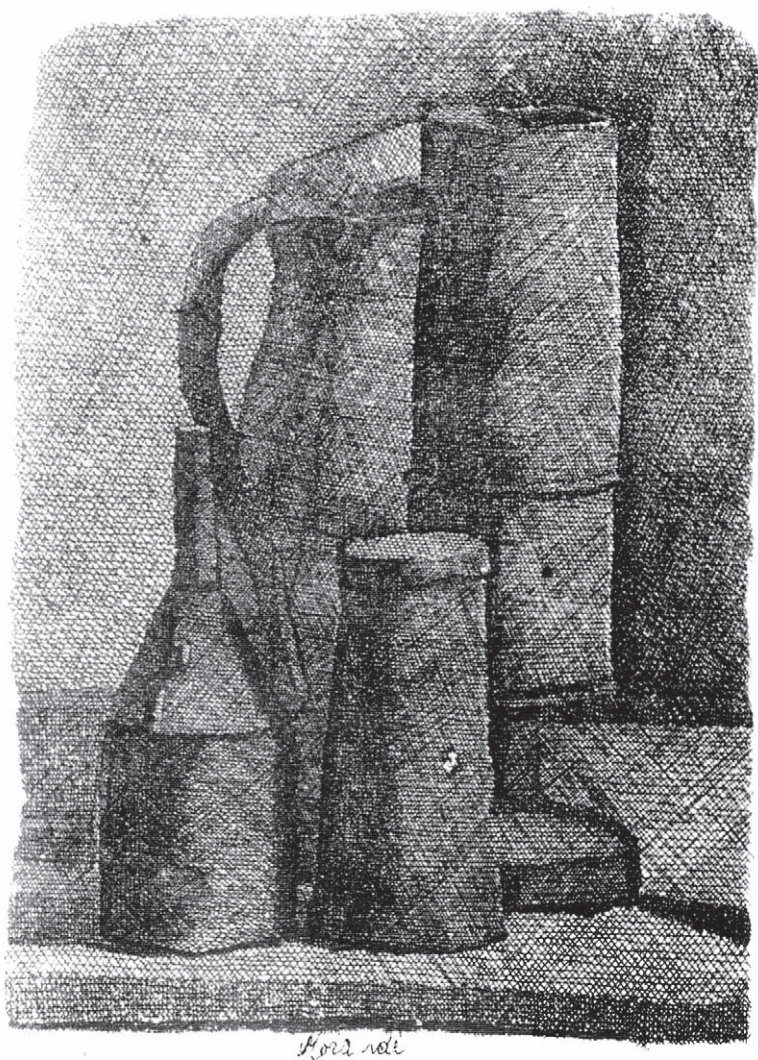


Рис. 98. Штриховая графика с полным заполнением штрихом плоскости листа.
Дж. Моранди. Натюрморт с четырьмя предметами. 1947. Офорт

первый взгляд не эффектен, но его результаты фантастичны (рис. 98, 99).

Из современных виртуозов штриха в натюрморте можно бесспорно

выделить Н.Н. Короткова. Его мелкий и четкий штрих выражает все грани светового состояния и фактуры (рис. 100).

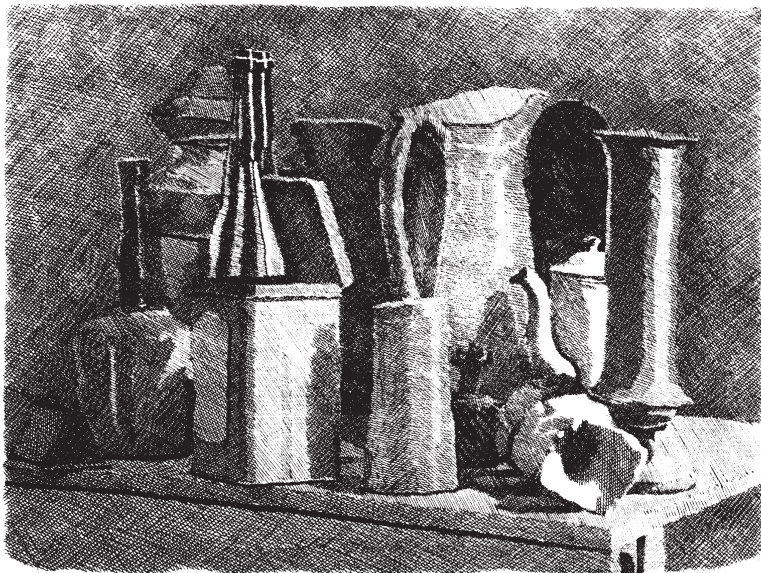


Рис. 99. Штриховое изображение, на котором есть небольшие участки незаштрихованных плоскостей. Дж. Моранди. Натюрморт с кофейником. 1933. Офорт

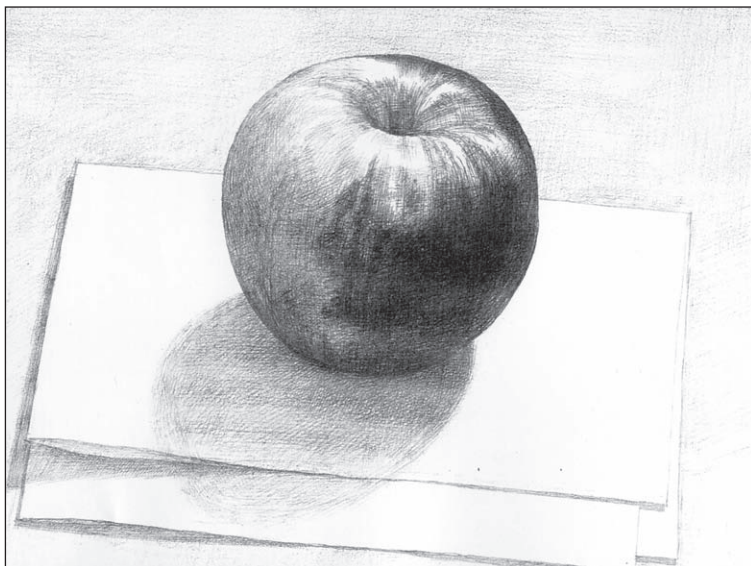


Рис. 100. Штриховое карандашное светотеневое изображение.
Н.Н. Коротков. Яблоко на бумаге. 1985

4. Пятновая графика, силуэт

В пятновой графике основным изобразительным элементом являются цветные пятна (плоскости). В крайнем выражении пятновая графика приходит к искусству силуэта. Пятновая графика не менее, а, может быть, даже более условна, чем линейная. Она двухмерна и не стремится к иллюзии глубины. Создание различных по конфигурации пятен-плоскостей определяет изобразительные формы.

В истории черно-белой пятновой графики натюрморта нет таких ярких

имен, как Ф. Валлотон, Е.С. Кругликова, Г. Нарбут. Искусство силуэта, на ниве которого славно потрудились Ф.П. Толстой и Е.М. Бем, было направлено в основном на портретные изображения человека и графику животных. Но это не означает, конечно, что черно-белая пятновая графика мало пригодна для изображения натюрморта.

Пятновая натюрмортная графика в черно-белом выражении наиболее ясно была реализована в книжной и журнальной графике. Силуэтами ваз



Рис. 101. Пятновые изображения (силуэт). Э. Голлербах.
Иллюстрации-силуэты к книге «Город муз». 1930



Рис. 102. Н.Я. Симонович-Ефимова. Цикламены. 1906. Тушь



Рис. 103. Натюрморт, построенный с использованием разнотонального пятна.
Д.И. Митрохин. Три груши и яблоко. 1948. Тушь, перо, акварель

с цветами, бокалов, бутылок и других подобных предметов заполнена периодическая печать эпохи модерна и первой трети XX в.

В миниатюрных изданиях силуэты предметов быта смотрелись изысканно. В пособии приведены силуэты-иллюстрации Э. Голлербаха к его же книге «Город муз» (рис. 101) и силуэтная композиция Н.Я. Симонович-Ефимовой «Цикламены» (рис. 102). Силуэты вещей, конечно, не столь узнаваемы, как силуэты людей, но в ярких своих проявлениях они не менее интересны.

Цветные пятновые графические натюрморты в наиболее развитом виде стали популярны только в период формальных поисков в искусстве второй половины XX в. Но разнотональное пятно, полученное разведенной тушью или акварелью, было популярно в графике всегда. Как работает в изображении разнотональное акварельное пятно, мы показываем на почти монохромном натюрмorte Д.И. Митрохина «Три груши и яблоко» (рис. 103). Легкий перовой контур плодов почти не играет в изображении никакой роли.

5. Изображения, полученные с использованием различных комбинаций элементов графики

Различных комбинаций линии, пятна, штриха и точки, как мы уже отмечали, может быть одиннадцать. Однако далеко не все комбинации элементов графики активно применялись и применяются в графике натюрморта. Наиболее распространены такие сочетания:

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

Линия и пятно наиболее широко и методически часто сочетались в графике конца XIX — начала XX в. В этот период углубленное изучение художниками средств графического выражения достигло своей кульминации и применение в одном листе контрастных по своей природе элементов было вершиной профессионализма. Из европейских графиков это наиболее артистично делал английский художник О. Бердслей. Линию и пятно он так же свободно сочетал, как и использовал по отдельности. Бердслей был увлечен сюжетом и не работал в жанре натюрморта, но натюрмортные «вставки» в его композициях распространили новое «графическое видение» и на искусство натюрморта (рис. 104). Находясь под сильным влиянием японской традиционной ксилографии, в технике которой заливки цвета всегда дополня-

лись рисующим контуром, Бердслей адаптировал достижения японских мастеров XVIII–XIX вв. к европейской культуре. Но даже его гений не смог проникнуть в хитросплетения графики японских художников, позволявших себе самые непостижимые с точки зрения европейской эстетики соединения форм и линий.

В России в линейно-пятновой графике, в том числе и натюрмортного плана, работали почти все художники круга «Мир искусства». И.Я. Билибин, А.Н. Бенуа, Е.Е. Лансере исполнили множество натюрмортных книжных заставок и концовок. Их достижения были поддержаны работой художников советского времени.

Со второй половины XX в. соединения линии и пятна в черно-белой и цветной графике натюрморта стало устоявшимся явлением, начало которому положил натюрмортами 1947–1948 гг. А. Матисс. Выполненные в виде набросков «черной кистью» на воздухе, они рассматривались мастером как полноцветные художественные произведения. Наличие черных пятен лишь подчеркивает светоносность белого листа, а линии, рисующие чашки, столы, ширмы, ажурно заполняют плоскости. Таков, например, «Интерьер», где орнамент ветвей дерева в проеме окна подчеркивает пластику массивного цветка в горшке на столе. Линии и пятна наносятся на картинную плоскость весьма свободно и непринужденно, создавая



Рис. 104. О. Бердслей. Рисунок для обложки альманаха «Йелло Бук», 1894

ощущение свежести и напоенности воздухом. Изображения предметов несут больше эмоциональную, чем материальную окраску. Очертания предметов не имеют перспективных сокращений, что позволяет воспринимать соединение линии и пятна как орнамент (рис. 105).

Линия и штрих постоянно сопутствуют друг другу. Линию постоянно хочется дополнить штрихом, а штрихи объединить плавным движением линии. Линейно-штриховые изображения были и являются основой европейской графики с момента ее становления. Огромный объем линейно-



Рис. 105. А. Матисс. Интерьер. 1948.
Тушь, кисть

штриховых изображений, начиная с самых ранних периодов истории искусства, свидетельствует о любви художников к этому сочетанию элементов графики. Штрих конструктивно поддерживает линию в европейской гравюре на дереве уже в первой половине XV в., а к началу XVI в. применение техники линия—штрих можно назвать виртуозным. В графике XVI в. отрабатываются и приемы изображения вещей, которые позднее перейдут в графику натюрморта. В ряде линейно-штриховых графических листов А. Дюрера вещей так много, что они

начинают активно участвовать в сложении образа композиции (рис. 106). Стол, книги, чернильница и другие вещи в дюреровском «Портрете Эразма Роттердамского» материальны до такой степени, что можно понять, из чего и как они сделаны. Многие штриховые рисунки Рембрандта, о которых мы говорили ранее, имеют и выразительные линии.

Русская академическая школа рисунка, так же как и другие европейские рисовальные школы, декларирует построение изображений на основе линии и штриха. Современные отечественные вузы и училища изобразительного искусства продолжают эти традиции (рис. 107). Из истории русской гравюры наиболее известны широкому зрителю линейно-штриховые натюрморты В.А. Фаворского, И.И. Нивинского, А.И. Кравченко, Д.И. Митрохина.

Д.И. Митрохин, о штриховых композициях которого мы уже говорили выше, органично включал в свои рисунки линию и штрих. В ряде его изображений рыб, фруктов, цветов, уже проиллюстрированных в данном пособии, линия и штрих играют равноценную роль. Конечно, линия уже не так трепетна и певуча, как в его же иллюстрациях 1920–1930-х годов, но, войдя в контекст штрихового заполнения форм, она крепко «сшивает» штриховую структуру композиций.

Во фортных экспериментах Дж. Моранди линия работает не так полноценно, как у Митрохина. Но если он это делает, то делает достаточно наглядно (рис. 108).



Рис. 106. Линейно-штриховое изображение. А. Дюрер.
Портрет Эразма Роттердамского. 1526. Резцовая гравюра на металле



Рис. 107. Линейно-штриховой рисунок. Ю.С. Грачев. Уголок кухни. 1961.
Бумага, карандаш

Штрих и пятно в графике встречаются чаще всего в ксилографических изображениях и в офорте. Статичность композиции большинства графических натюрмортов позволяет это делать достаточно убедительно. В качестве иллюстрации приводим редкий по красоте взаимодействия штриха и белого пятна натюрморт Дж. Моранди (рис. 109). Но пятно может служить и легкой тональной затяжкой штрихового рисунка. Это часто делается в быстрых зарисовках вещей.

Линия, штрих и пятно чаще всего применялись и применяются в станковой ксилографии, европейской журнальной иллюстрации, книжной графике.

Рельефная, или высокая, гравюра на дереве возникла на деревянных бытовых изделиях еще до появления печатных искусств. Поэтому в печать с деревянных форм были принесены древние приемы резьбы. Мастера деревянной резьбы довольно часто обогащали контурные резные орнаменты штриховой моделировкой и, чтобы подчеркнуть изящность резьбы, оставляли поверхности плоской деревянной доски необработанными. Вполне естественно, что первые опыты печати резной гравюры уже имели в арсенале средств выражения и линию, и штрих, и пятно. Пятно, правда, применялось избирательно, тактично и, можно сказать, скованно по сравнению с линией и штрихом.

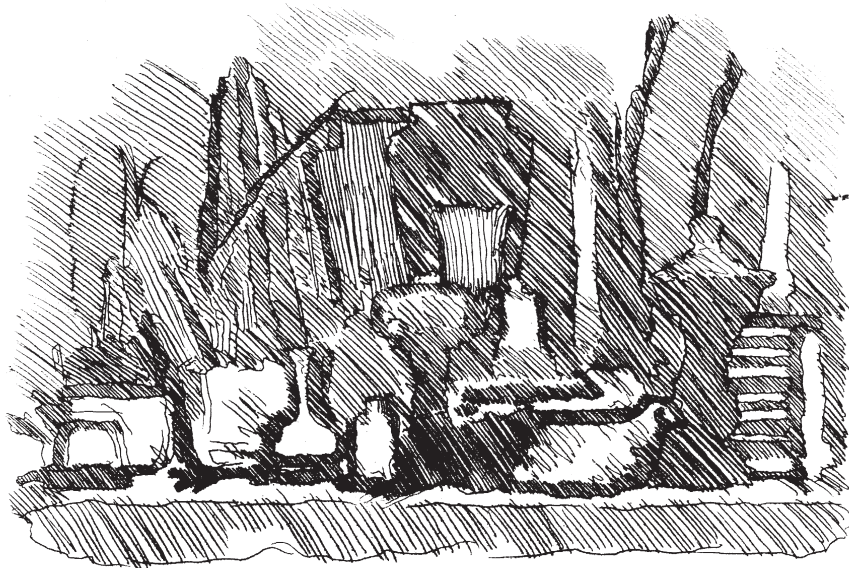


Рис. 108. Линейно-штриховое изображение. Дж. Моранди.
Натюрморт с вазами, бутылками на столе. Около 1929. Офорт

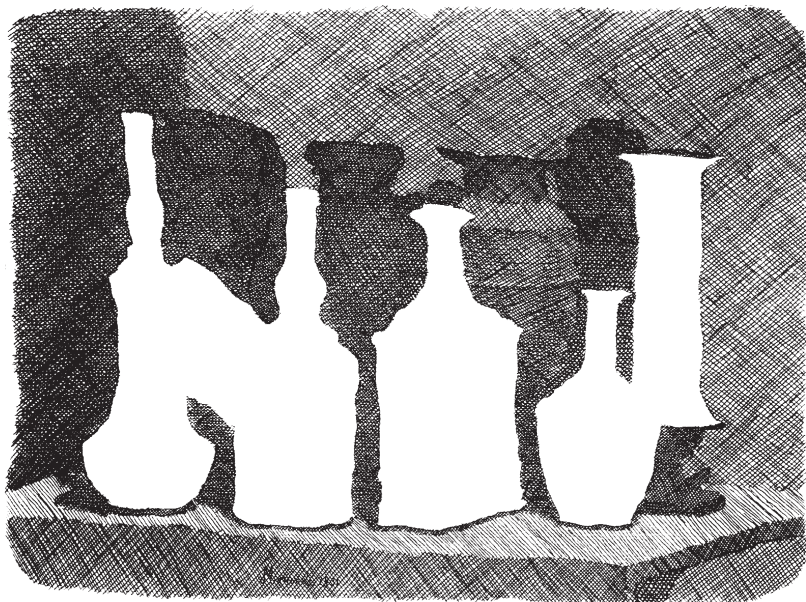


Рис. 109. Графика, построенная на сочетании пятна и штриха. Дж. Моранди.
Натюрморт с вазами на столе. 1931. Офорт



Рис. 110. В.А. Фаворский. Натюрморт с книгами. 1919. Гравюра на дереве



Рис. 111. Ю.С. Грачев. Натюрморт с рюмками. 1970. Бумага, уголь, тушь, кисть

При возрождении древних художественных основ ксилографии в России В.А. Фаворский использовал возможности выразительных средств гравюры. Для этого достаточно изучить его известный «Натюрморт с книгами», который можно назвать энциклопедией выразительных и изобразительных возможностей элементов графики. В работе применены черный и белый штрихи, черная и белая линии и черное и белое пятна, которые в сочетании образуют сложную, играющую светом пространственную среду. Фаворский сравнивал черный штрих в гравюре с теплым цветом, идущим в глубину, а белый штрих — с холодным, идущим из глубины на зрителя. Черные и белые пятна то подчеркивают массивность и предметность книги, то выявляют пространство картинного поля. Линии в данном натюрморте не являются главенствующими, они только определяют силуэтность предметных

форм. Черное пресс-папье и книжные переплеты придают композиции уравновешенность, а штриховые удары на стеклянной рюмке с карандашами «держат» зрительный центр композиции (рис. 110). Сочетание линии, штриха и пятна распространено в натюрмортных зарисовках кистью (рис. 111).

Линия, штрих и точка чаще всего применяются в гравюре на металле. Точки используются как продолжение штриха или линии для создания плавного перехода к свету и для фактурных проработок. Технически это сочетание элементов графики было лучше всего использовано в репродукционной гравюре XVIII–XIX вв. Художественное использование точки в сочетании с линией и штрихом можно увидеть в искусстве В. Ван Гога, П. Пикассо, В.В. Кандинского и других художников, любящих рисунок. Много таких изображений в гравюре и книжном оформлении (рис. 112).



Рис. 112. Г. Оберландер. Книжное оформление. Середина XX в. Тушь, перо

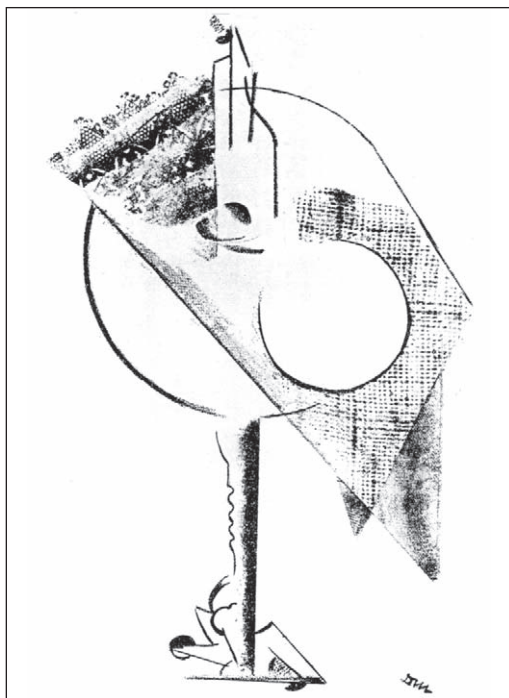


Рис. 113. Д. Штеренберг.
Натюрморт

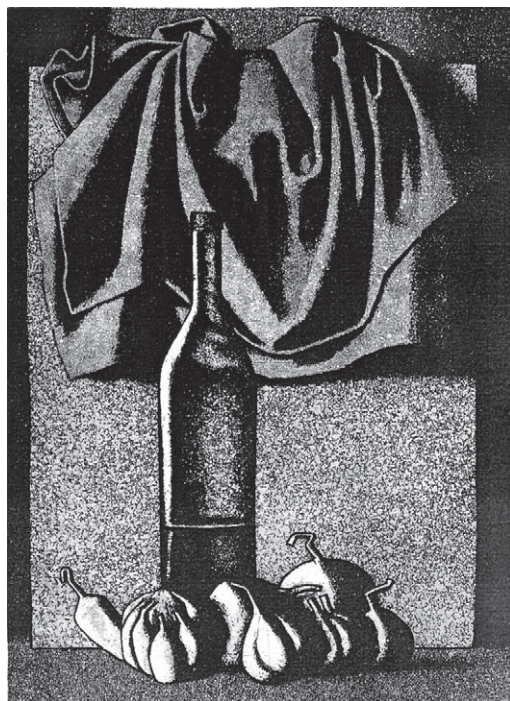


Рис. 114. Н.Н. Коротков. Натюрморт. 1978.
Офорт. Акватинта

Линия, пятно и точка — не «рисовальное» сочетание, но оно достаточно часто употребляется в печатной графике (литографии и офорте с использованием акватинты). Приводится натюрморт Д. Штеренберга, выполненный в технике литографии, и офорт с акватинтой Н.Н. Короткова (рис. 113, 114).

Линию, штрих, пятно и точку, т.е. все элементы графики в полном объеме, можно увидеть только в репродукционной ксилографии XIX в. в работах граверов известнейших европейских графических мастер-

ских. Одной из таких мастерских была мастерская А.-Ф. Паннемакера в Париже. Она обслуживала не только французские издательства, но и фирмы других стран. Много репродукционной гравюры с использованием всех элементов графики было выполнено в граверных мастерских Москвы и Петербурга для русских журналов (рис. 115).

Во второй половине XX в. использование всех элементов графики культивировалось в черно-белой российской станковой гравюре (рис. 116).



Рис. 115.
Репродукционная
гравюра на дереве.
С картины худ.
Милорадовича
«Перед Пасхой»



Рис. 116. Н.И. Калита.
Натюрморт. 1951. Линогравюра

Вопросы и задания

1. Опишите три техники получения графических изображений с использованием точек разной величины.

2. Какой графический элемент наиболее широко применялся А. Матиссом при изображении натюрмортов?

3. Назовите имена нескольких европейских мастеров штриховой графики, работавших в жанре натюрморта.

4. В какой временной период были популярны цветные пятновые графические натюрморты?

5. Сколько различных комбинаций линии, пятна, штриха и точки используется в графике натюрморта?

6. Изложите особенности использования элементов графики при исполнении натюрморта в технике ксилографии.

Глава V

РАЗНОВИДНОСТИ НАТЮРМОРТА

1. «Настольный» натюрморт

Большинство натюрмортов представляют собой поставленные на столе в определенном порядке объемные предметы и драпировки. Постановка кадрируется художником таким образом, что зритель видит только верхнюю часть стола, которая и является композиционным полем. Все сюжетное действие ограничено данным полем, что позволяет сосредоточить внимание на цветотональном и пластическом взаимодействии группированных предметов (рис. 117, 118).

Размер стола — привычная для каждого европейца плоскость, соизмеримая с человеком и постоянно используемая в его быту. Предметы постановок — вещи, приспособленные к использованию руками человека или соразмерные им. Поэтому такие натюрморты, как правило, не бывают больших размеров. Даже изображенные в натуральную величину в живописи, они хорошо «встраиваются» в жилые интерьеры и рабочие кабинеты. В графике, особенно печатной, где размеры ограничены и в большинстве случаев меньше натуры,

это ощущение соразмерности всегда сохраняется. При созерцании большинства таких натюрмортов вольно или невольно у человека включается «память руки», помогающая формированию ощущений в образы.

Классическим для «настолевых» натюрмортов в искусстве можно считать «Натюрморт с луком-пореєм» кисти Ж.Б.С. Шардена. Репродуцированный в десятках учебных пособий по искусству, он — вневременной образец для построения простых натюрмортов в начальной стадии обучения.

Близкими к «настолевым» натюрмортам можно считать натюрморты с предметами, прикрепленными к стене, с книжными полками и расположенными в них разноформатными книгами, блокнотами, записными книжками и «мелочами быта».

Предметы в таких натюрмортах, как бы взлетев над столом и прикрепившись к стене, остаются незримо связанными с ним масштабно и пластически, а часто и сюжетно-психологически. Таковы известные русские натюрморты-«обманки» XVIII в.



Рис. 117. Дж. Моранди. Большой натюрморт с керосиновой лампой. 1930. Офорт

Стены из струганых досок с приколотыми к ним разнообразными мелкими вещичками так же материальны, как и плоскость стола. В натюрморте Г.Н. Теплова на полке сидит еще и попугай, внося в композицию жизненную остроту и содержательность. Тональный принцип организации придает работе необходимую предметную цельность, в структуре которой суховатая колерная раскраска досок и графично вырисованные кистью

сучки смотрятся гармоничной детализировкой. Предметный натурализм русских натюрмортов первой половины XVIII в. с акцентом не на живописных, а на графических моментах творчества, ориентированных на изображение мелких деталей, в течение длительного времени будет влиять на развитие как русской живописи, так и графики. Например, «тепловские» мотивы неожиданно расцветут в русской графике 60–70-х годов XX в.



Рис. 118. Н.Н. Коротков. Натюрморт.
1978. Офорт

В станковом рисунке, офорте, литографии появится множество прикрепленных к стенам предметов.

Предназначение стола диктует и тему натюрморта. Кухонный стол становится основой «продуктовых» натюрмортов, обеденный позволяет ставить богато сервированные фарфором композиции, письменные столы провоцируют на организацию книжных и нотных развалов, а маленькие туалетные столики с нагромождением милых безделушек организуют море «женских» натюрмортов с веерами, открытыми коробочками с украшениями, булавками и заколками. Нечасто, но встречаются натюрморты, в которых в качестве изобразительной плоскости используются прилавки магазинов. Канцелярские конторки, сто-

лы для заседаний и изображения самих столов в ряде случаев становятся важной составляющей, влияющей на психологическую завязку композиции. Особенно легко входят в натюрмортные композиции туалетные столики. Фонируемые красным деревом или ореховым шпоном, инкрустированные перламутром, они создают образы многих европейских натюрмортов конца XIX в. Зеркала, являющиеся частью таких столиков, позволяют создавать многоплановую среду, имеющую и подтекстовую нагрузку.

Художественные ассоциации, рожденные письменным столом, ярко отразила М.И. Цветаева в стихотворении «Стол»¹. Воспринимая стол как верного друга, она пишет:

Мой письменный верный стол!

Спасибо за то, что шел

Со мною по всем путям.

Меня охранял — как шрам.

Мой письменный выучный мул!

Спасибо, что ног не гнул

Под ношей, поклажу грез —

Спасибо — что нес и нес.

Строжайшее из зеркал!

Спасибо за то, что стал

(Соблазнам мирским порог)

Всем радостям поперек,

Всем низостям — наотрез!

Дубовый противовес

Льву ненависти, слону

Обиды — всему, всему.

¹ Цветаева М.И. Стихи и поэмы. М., 2001, с. 298.

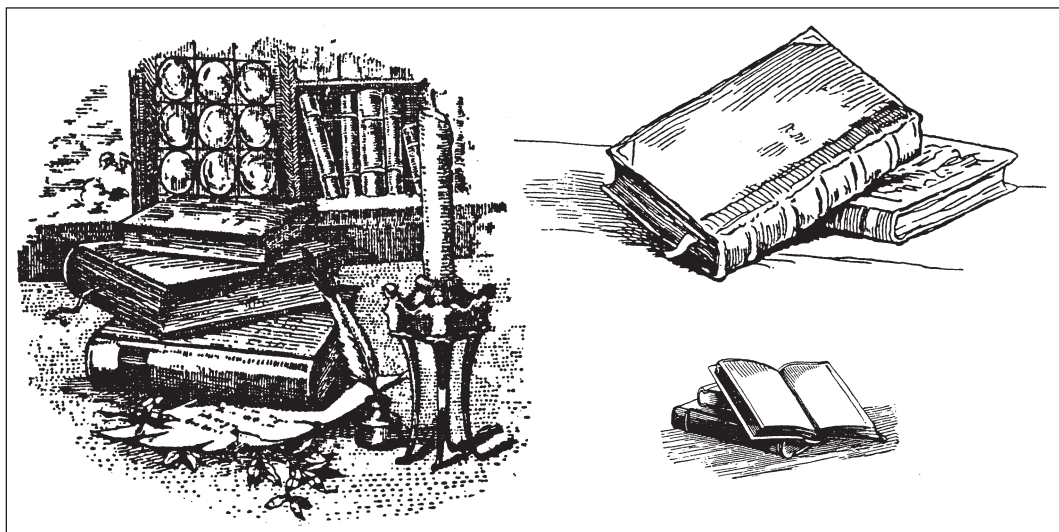


Рис. 119. Натюрмортные книжные заставки и концовки с изображениями книг XIX в.

Графические натюрморты с письменными столами созданы В.А. Фаворским, Д.И. Митрохиным и другими известными художниками. Ранее на рис. 110 был показан натюрморт В.А. Фаворского с письменным столом. Особый мир письменного стола с книгами, карандашами, чернильницами, часами, настольными скульптурками, пресс-папье привлекал и привлекает мастеров изобразительного искусства. В стихотворении «К моей чернильнице»¹ А.С. Пушкин писал:

Подруга думы праздной,
Чернильница моя;
Мой век разнообразный
Тобой украсил я.

Как часто друг веселья
С тобою забывал
Условный час похмелья
И праздничный бокал.
Под сенью хаты скромной,
В часы печали томной,
Была ты предо мной
С лампадой и мечтой.
В минуты вдохновенья
К тебе я прибегал
И музу призывал
На пир воображенья.

Схожие чувства рождают в душе и натюрморты с «обитателями» письменного стола (рис. 119). Стол с книгами и рукописями часто фигурирует в офортах Рембрандта (рис. 120).

¹ Пушкин А.С. Собрание сочинений. В 8 т. М., 1967, т. 2, с. 111.

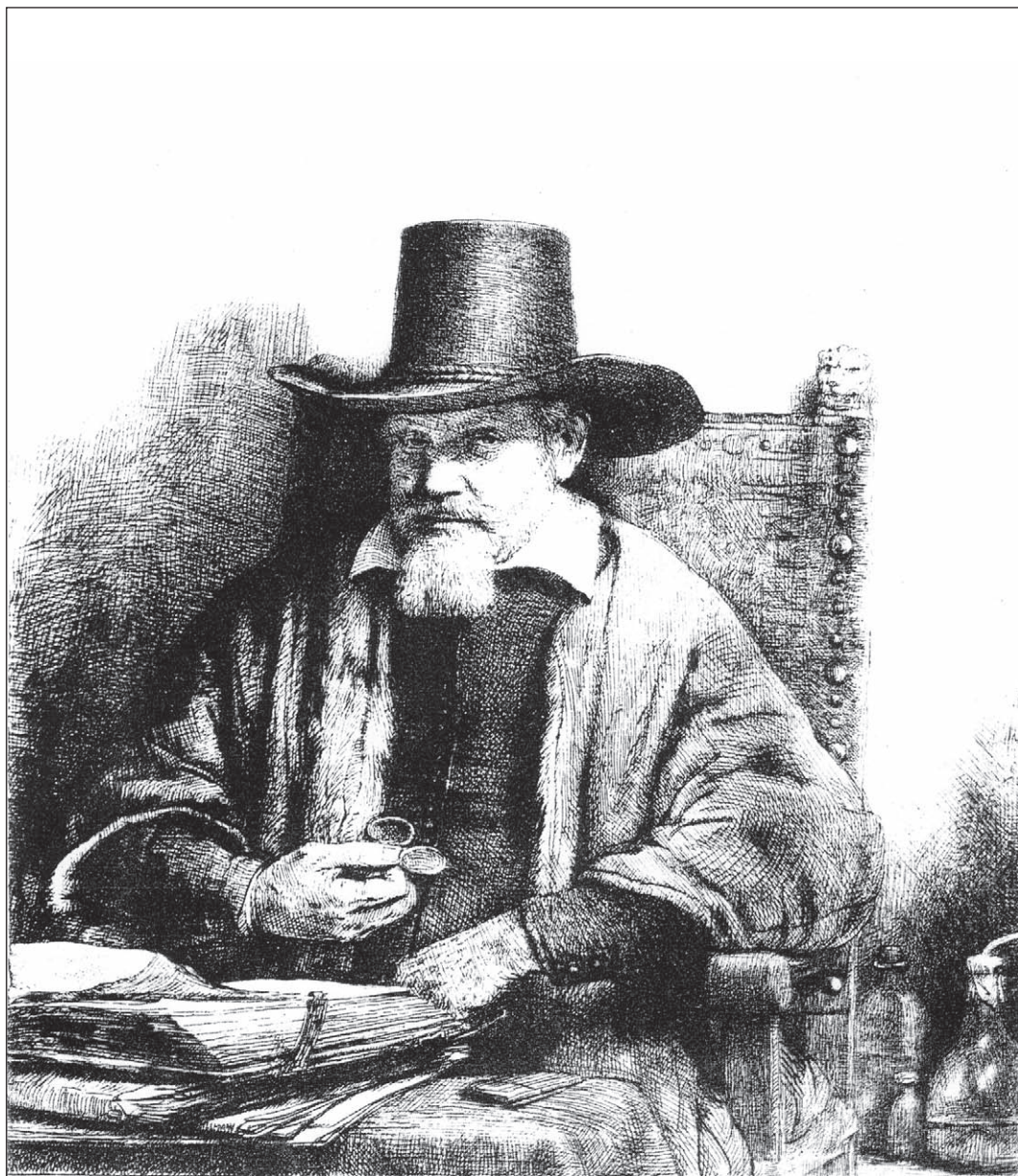


Рис. 120. Рембрандт. Портрет Я. Сикса. Офорт

2. Натюрморт в интерьере

Натюрмортные постановки, захватывающие и часть интерьерного пространства, имеют более сложную пространственную организацию, чем натюрморты, ограниченные плоскостью стола. В композицию таких постановок могут быть включены несколько предметов интерьера, стены с окнами и даже анфилады комнат. В определенной степени интерьерные натюрморты — значительный шаг в сторону изображения интерьера. Целый ряд интерьерных натюрмортов можно отнести и к натюрмарту, и к интерьеру. Особенно много таких изображений в творчестве А. Матисса.

Любимой композицией у русских художников середины XX в. была композиция с букетом цветов на столе у открытого окна или на подоконнике. Живописных и графических изображений таких постановок было сделано много, но, конечно, далеко не все являются удачными. Дело в том, что часть постановки освещается прямыми солнечными лучами, а часть — отраженным солнечным светом. Художник обычно работает в помещении, и букет находится в состоянии контража. Такие изображения — одна из сложнейших цвето-тоновых задач. Кроме контраста света и тени, сложнейшего соединения теплых, холодных и нейтральных оттенков, необходимо выразить еще то очарование воскового свечения лепестков цветов и листьев, ради которого и задумана работа.

В качестве примера можно привести черно-белую графику В.А. Фавор-

ского «Комната О.В. Фаворской», в которой композиционным центром является круглый стол у окна, заставленный комнатными цветами (рис. 121). Растения на столе, силуэтно сплетаясь с цветами на подоконнике, образуют в светлом оконном проеме растительный орнамент, в котором резеда соседствует с колючками столетника. Внешняя случайность композиции, исполненной «живой» кистью, создает настроение теплого летнего дня, когда свет, проникая в окно, наполняет своими лучами каждый предмет.

Отсутствие ясно выраженной пространственной структуры графического листа и «натюрмортность» решения предметного наполнения позволяют нам говорить скорее о натюрморте в интерьере, чем об интерьерной графике. Схожие чувства вызывает и гравюра Л.С. Хижинского «Цветы на подоконнике» (рис. 122). Гравюра М.Ф. Ахунова с изображением самовара на столе у раскрытого окна в деревянном доме рождает яркий образ неспешной жизни летом в деревне (рис. 123).

Принципиально иной образностью обладает натюрморт с лампой, исполненный Н.Н. Купреяновым (см. рис. 10). Лампа, освещающая с середины дощатого стола мрачную комнату с плотно закрытым окном, является единственным источником света и тепла. Освещая пустые тарелки и крынки на подоконнике, она как бы очерчивает своим тусклым свечением «защитный» от невзгод ареол, к которому тянулись жители России



Рис. 121. В.А. Фаворский. Комната О.В. Фаворской. Графика



Рис. 122. Л.С. Хижинский. Цветы на подоконнике. 1959. Гравюра на дереве



Рис. 123. М.Ф. Ахунов. Гравюра на линолеуме

в жуткие 20-е годы. Лампа в плотно-закрытом пространстве аскетично меблированной темной комнаты понимается как едва теплящаяся жизнь и слабая надежда на возможность увидеть лучшие времена. Художни-

ку весьма ограниченными средствами удалось передать ощущение сперт-го, промозглого воздуха в нетопленом помещении. С наполненной светом графикой В.А. Фаворского натюрморт Н.Н. Купреянова роднит только выра-

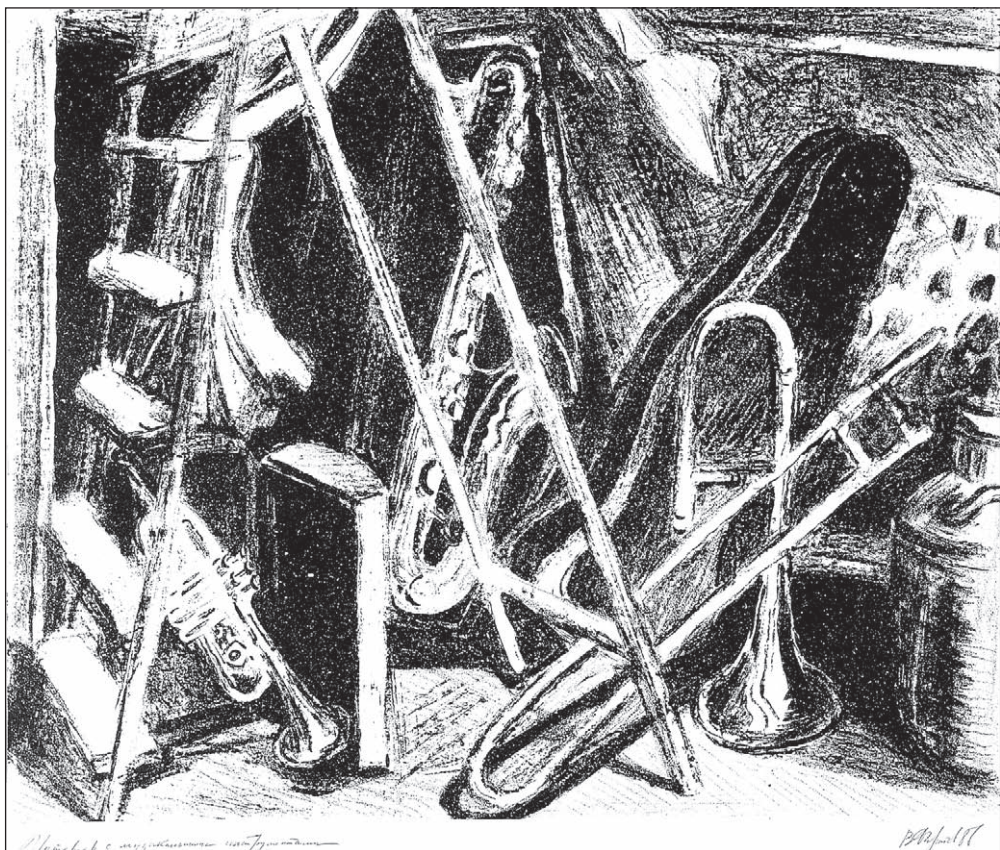


Рис. 124. В.В. Филатов. Интерьер с музыкальными инструментами. 1986. Литография

женная плоскость изображений, при которой интерьерное пространство всего лишь подразумевается.

К интерьерным натюрмортам можно отнести и все натюрмортные постановки, организованные на полу помещений. Сваленные в углу раздевалки спортсменов мячи, ботинки, гантели, ракетки образуют удачные, интересные для художника «непридуманные» образные композиции. В 60–70-е годы советские художни-

ки исполнили множество «рабочих» натюрморов на основе изображений всевозможных инструментов, лежащих на полу прорабских контор или складских помещений. Молотки различных размеров, бензопилы и гаечные ключи вместе с рабочими ботинками и сапогами, увековеченные на холстах и бумажных листах, отражали героику будней строителей гидростанций, заводов, железных дорог, нефтепроводов.

В последнюю четверть XX в. становятся популярными напольные постановки из предметов интерьера, необычных для натюрмортных композиций. Это могли быть композиции из больших духовых музыкальных инструментов, батарей отопления, гнутых труб различного диаметра и цвета, унитазов, оконных рам и банок с красками. Задачи в таких натюрмортах в большей степени были формальные, но и данные построения внесли свой вклад в историю натюрморта. Формализация работы позволяла в этих случаях сфокусироваться на решении отдельных творческих проблем, не связанных с конкретным назначением изображаемого объекта (рис. 124).

К интерьерному натюрмрту можно отнести рисунок шкафа для одежды в Доме творчества «Челюсinskая», исполненный в 1985 г. Н.Н. Коротковым. Этот «портрет» шкафа с полуоткрытой дверцей, вещами, сапогами и ботинками — характерный образ «командировочной» жизни художников 80-х годов (рис. 125).



Рис. 125. Н.Н. Коротков. Натюрморт со шкафом. 1985. Карандаш

3. Натюрморт на пленэре

Создание натюрмрттов на основе постановок в природной воздушной среде — необычно трудная задача, с которой справляются не многие. Солнечный свет, проникающий через огромный купол неба, пронизывает или обволакивает предметы, создавая множество рефлексов от неба, земли, стволов деревьев, листьев.

Когда яркое солнечное освещение чередуется со светом, проникающим сквозь облака, восприятие постановки постоянно меняется вместе с освещением. Это интересно наблюдать, но писать или рисовать в такой ситуации не просто. Солнечные «зайчики», играющие на листьях и лепестках цветов, движущиеся блики на вазах,

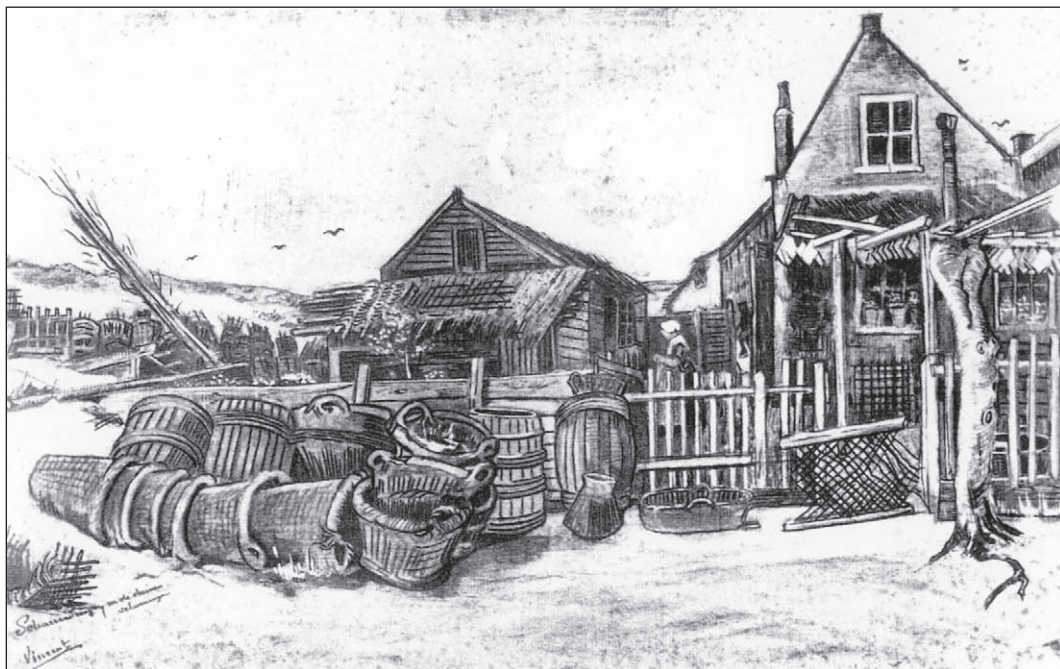


Рис. 126. В. Ван Гог. Двор за шенквегом. 1882. Карандаш с белилами

чашках, тарелках и фруктах создают калейдоскопический хоровод цвета, разобраться в котором бывает трудно. Цветосветовая «рябь» не должна «сбивать» общее состояние постановки. Довольно часто в постановках на открытом воздухе используют в качестве камертона белую тарелку или драпировку. На белых предметах ясно читается цветовой рефлекс от неба, что облегчает определение теплого и холодного тонов.

Любимой натюрмортной композицией в условиях пленэра является натюрморт с цветами и фруктами. В истории русского искусства XX в. имеется много хороших примеров

пленэрных натюрмортных изображений в цветном и черно-белом вариантах. Изображения букета ромашек на покосившейся лавочке у беседки или россыпи яблок у корзины в старом саду или на небольшом столике мгновенно рождают у нас множество приятных воспоминаний о летнем отдыхе. Объектами пленэрных натюрмортных композиций служили и старый самовар, забытый в углу сада, и топоры у поленицы березовых дров, и метла на пороге сарая.

Продолжением темы рабочих инструментов, затронутой нами в интерьерных композициях, являются композиции из предметов труда на

пленэре. Классическими стали в советский период изображения рабочей каски, бензопилы и рукавиц, положенных на земле, на фоне сваленного дерева или телогрейки. Много пленэрных натюрмортов было организовано из предметов труда рыбаков. В сочетании с изображениями отловленной рыбы сети, плетеные верши, весла создавали запоминающиеся цветопластические образы сибирских рек,

дальневосточных морей, вологодских озер. В итальянском, французском и голландском искусстве можно найти много композиций из корзин с виноградом, яблоками и грушами или из пустых корзин во дворах сельских жителей (рис. 126). Мешки и корзины с картофелем, стоящие в осеннем поле, — объекты пленэрных натюрмортов, выполненных художниками средней полосы России.

Вопросы и задания

1. Почему натюрмортные композиции чаще всего представляют собой группу предметов, расположенных на столе?

2. Опишите настольные натюрморты Ж.Б.С. Шардена, В.А. Фаворского, Д.И. Митрохина.

3. В чем заключаются сложности изображения интерьерных натюрмортов?

4. Какие сюжеты наиболее часто изображаются в натюрмортах на пленэре?

5. Изложите колористические особенности изображения пленэрных натюрмортов.

Глава VI

ОСНОВНЫЕ ФОРМАТЫ НАТЮРМОРТНЫХ КОМПОЗИЦИЙ И ИХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

1. Основные форматы натюрмортных композиций

В главе III пособия при изложении выразительных средств графики были раскрыты основные принципы упорядочения элементов графики или предметных форм на плоскости (принципы композиции). К этим принципам отнесены: цельность, симметрия, асимметрия, ритм и пластика, которые не только воздействуют на внутреннее строение произведения, но и определяют его связи с окружающей средой и зрителем. Однако не только они говорят об успешности донесения до зрителя содержания произведения. Важное значение имеет определение необходимого формата, 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, так как именно организуемые в композиции предметы являются первоосновой для опреде-

ления форматных величин. Ни одно исследование о композиции не опускало этой проблемы, и размещение входящих в натюрморт предметов относительно зрительного и геометрического центра в конкретном изобразительном поле всегда внимательно изучалось¹.

Общеизвестно, что предметы надо располагать (группировать) на плоскости так, чтобы они не только отвечали основным принципам композиции, но и наилучшим образом выявляли идею произведения.

Практика искусства выработала несколько типов изобразительной плоскости: прямоугольник, расположенный горизонтально, прямоугольник, расположенный вертикально, квадрат, круг, овал и плоскости, составленные из сочетаний перечис-

¹ См.: Алпатов М.В. Композиция в живописи. М., 1940; Волков Н.Н. Композиция в живописи. М., 1977; Шорохов Е.В. Композиция. М., 1986; Кибрик Е.А. К вопросу о композиции // О композиции: Сб. статей. М., 1959 и др.

ленных прямоугольных и округлых форм. Однако, несмотря на данное разнообразие, фактически все натюрмортные построения делят условно на горизонтальные, вертикальные и квадратные.

Графические натюрмортные композиции в круге или овале используются в основном в книжной графике и текстильном рисунке, а в станковой графике имеют ограниченное рас-

пространение. Ведь «отвесная линия, определяющая вертикальность рисунка, вместе со своей партнершей — горизонталью служит как бы компасом для художника», — писал Матисс¹. Принцип прямого угла, который Ле Корбюзье образно назвал «интегралом сил, поддерживающих мир в равновесии»², объясняет то предпочтение, которое художники отдают прямоугольному формату.

2. Горизонтальные натюрморты

Чаще всего натюрморты создаются на изобразительной плоскости в виде прямоугольника, расположенного по горизонтали. Это наиболее близко к форматам стола и позволяет довольно свободно строить композицию для неспешного любования формами постановки. Горизонтальная композиция — наилучшая возможность показать состояние покоя и тишины. Но вытянутость натюрмортов по горизонтали имеет свои пределы, за которыми изображение может превратиться во фризовую композицию. Вертикальный размер редко бывает меньше горизонтального более чем в 2 раза.

Горизонтальную композицию имеют всевозможные «Завтраки» голландских живописцев XVII в. и большинство «продуктовых» натюрмортов. Для этого достаточно вспомнить «Завтрак с омаром» и «Завтрак» В. Хеды, на полотнах которого изображена плоскость стола с расставленной на нем металлической и стеклянной посудой. Горизонтальность подчерки-

вается как предметной плоскостью стола, так и хорошо прописанной боковой его плоскостью, прикрытой часто скатертью. Некоторое внутреннее напряжение придает композиции диагональное расположение предметов внутри горизонтального формата холста.

Диагональное движение использовало большинство мастеров голландского натюрморта, но наиболее ярко это проявилось у П. Класа. Удачными в этом плане можно считать его работы «Завтрак с ветчиной» и «Трубки и жаровня». В натюрморте Я. де Хема «Омар и фрукты на столе» горизонтальность стола повторяется и в пейзаже, который виден в окно. Отработанные в XVII в. голландцами принципы построения горизонтальных натюрмортов в XVIII в. удачно применил Шарден в натюрмортах с атрибутами

¹ Матисс А. Сборник статей о творчестве. М., 1958, с. 79.

² Ле Корбюзье. Архитектура XX в. М., 1970, с. 31.

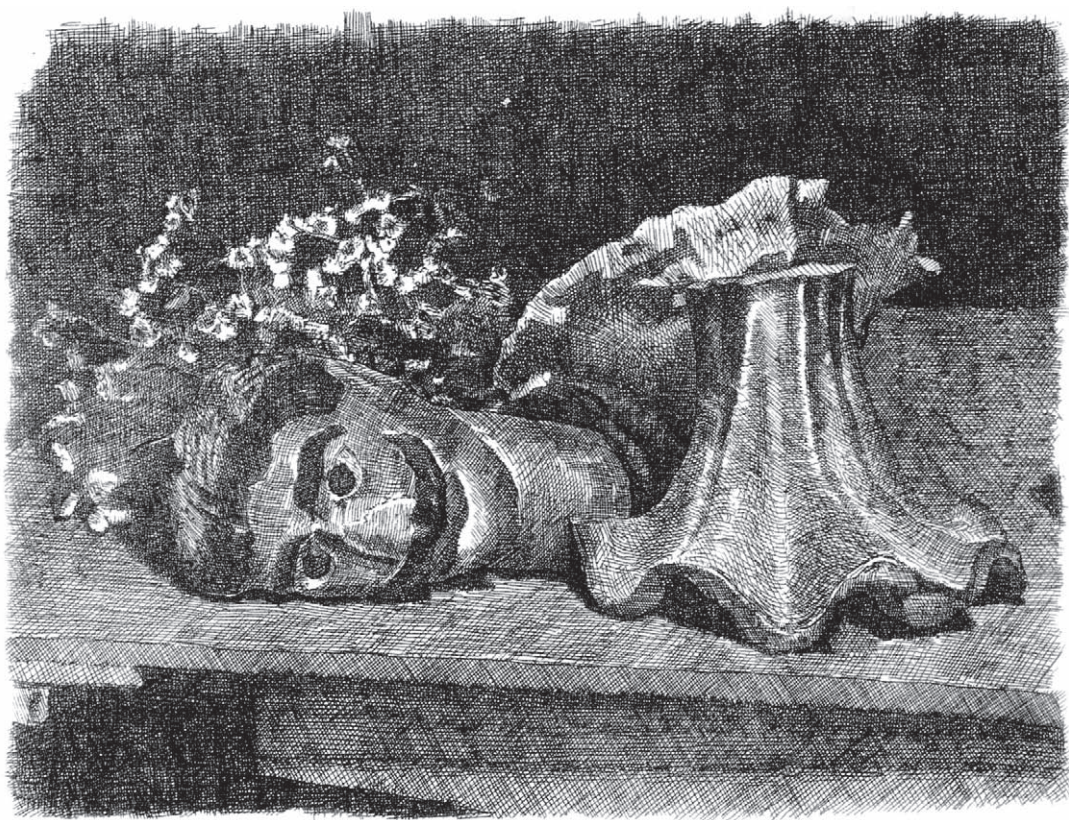


Рис. 127. Дж. Моранди. «Горизонтальный» натюрморт с головой куклы. 1927. Офорт.

искусства и в кухонных натюрмортах. Отголоски творчества голландцев можно увидеть у П. Сезанна (натюрморт «Персики и груши») и П. Пикассо («Натюрморт с порроном»).

Композиции, отработанные в живописи натюрмортах XVII в., были широко применены в росписях изделий прикладного искусства и органично проявились в графических произведениях XVIII–XX вв. (рис. 127, 128). Так, на горизонталь-

ных листах бумаги исполнены А. Матиссом натюрморты из серии «Темы и вариации».

Но кроме ровного диагонального движения в натюрмортах применяется и S-образное расположение предметов, создающее большую динамику в изображении. Такое построение имеет известная картина П. Гогена «Фрукты». Ощущение беспокойства усиливается неожиданным композиционным срезом картины рамой и



Рис. 128. Г. Оберландер. Книжные натюрмортные заставки. Середина XX в. Тушь, перо

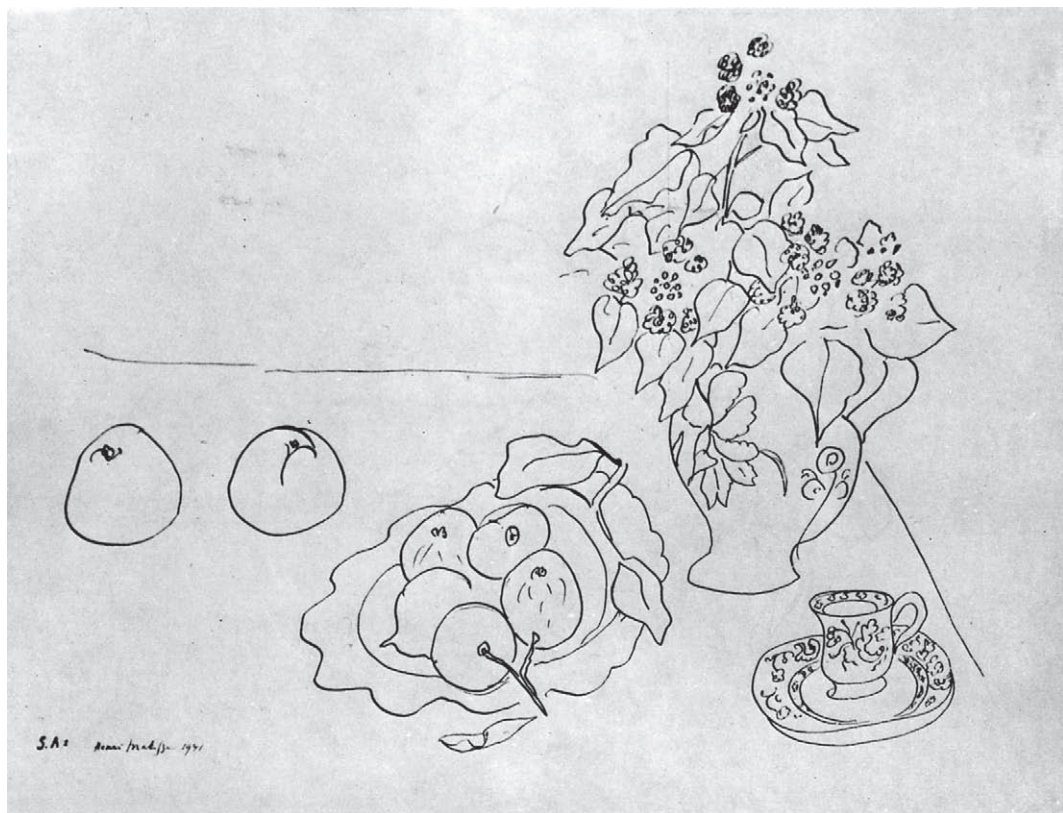


Рис. 129. А. Матисс. Натюрморт. Рисунок А₁ из серии «Темы и вариации». 1941

образом простоволосой нищенки, задумчиво разглядывающей фрукты на широкой плоскости стола. S-образных линий расположения предметов может быть много. Н.Н. Волков в свое время писал, что «вариантных зигзагов, напоминающих по форме вариации латинскую S, можно вычертить на каждой картине множество»¹. И это действительно так. Но мы говорим о тех случаях, когда S-образная

линия выступает как конструктивная доминанта изображения и в таком качестве связана с образным воздействием произведения. Можно уверенно сказать, что S-образная линия организует живописный «Натюрморт» (1632 г.) И. Плеппа, натюрморт «Заяц, фрукты и попугай» (1647 г.) Я. Фейта. В графических натюрмортах эта линия хорошо видна в известном рисунке А. Матисса «Натюрморт. Рисунок А₁» из серии «Темы и вариации» (рис. 129).

¹ Волков Н.Н. Указ. изд., с. 228.

3. Вертикальные натюрмортные композиции

Узкий вертикальный формат больше всего подходит для исполнения натюрмортов с высокими цветами. В этих случаях идея роста, заложенная в растениях, получает адекватное воплощение. Особенно много таких натюрмортов было создано в конце XIX — начале XX в. в Европе, когда выявление движения стало одной из основных задач изображения. Станковая живопись и графика, книжные натюрмортные композиции стремились к протяженному вертикальному движению. Вытянутый вверх формат подчеркивает состояние величия и приподнятости.

Идея роста, изначально заложенная в искусстве модерна, привела к повсеместному использованию вертикальных композиционных форматов в живописных и графических натюрмортах, как в станковом, так и в прикладном искусстве. Движение натюрмортных форм сознательно поддерживалось большими пустыми плоскостями фона. Ровное изобразительное поле не только зрительно поддерживает имеющееся в композиции движение, но и увеличивает потенциал возможностей к движению. Это позволяет зрителю мысленно продолжить движение изобразительных форм, развить идею художника.

Высокие лилии, камыши, розы, хризантемы в вертикальных вазах изображались на страницах журналов, книг и газет (рис. 130). К. Бальмонт в известном стихотворении «Болотные лилии» писал:

Поблекшие, нежно стыдливые,
Распустились в болотной глуши
Белых лилий цветы молчаливые,
И вокруг них шелестят камыши.

Вертикальное движение характерно для многих кубистических и супрематических натюрмортов 1910-х годов, в которых мотив вещи превратился в умозрительные абстрактные схемы. Вещь в этих натюрмортах узнается лишь через цвет и фактуру отдельных элементов вещи, «монтируемых» в различных комбинациях. «Монтирование» чаще всего идет на плоскостях вертикального формата, и ширина холста иногда вдвое меньше, чем его высота. Таков натюрморт К.С. Малевича «Туалетная шкатулка».

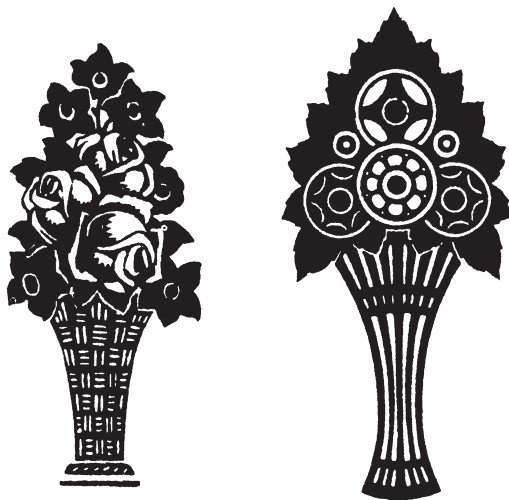


Рис. 130. Книжные виньетки стиля модерн. Начало XX в.

Плоскости с ярко выраженными вертикалями использует для натюрмортов с музыкальными инструментами П. Пикассо. Натюрморты, выполненные художником в 1912–1914 гг., в период синтетического кубизма, представляют собой характерные живописно-графические конструкции из изображений грифа скрипки, кусков деки, полос струн в комбинациях с абстрактными поверхностями. Удлиненные элементы — части инструментов располагаются в натюрмортах вертикально, создавая в композициях эффект движения звука снизу вверх. Вертикальное движение имеют и рисованные П. Пикассо рисунки углем.

В натюрмортах с цветами в вазах применяется сочетание движения форм вверх по стеблям с радиально-кольцевым расположением головок цветов в букете в верхней части плоскости. Такое движение форм в композиции наилучшим образом раскрывает в искусстве не только понятное и естественное для человека движение вверх, но и движение по кругу в плотном шаре из раскрывшихся бутонов.

Преобразование линейного движения в сферическое цветущее пространство действует на зрителя завораживающе, втягивая взгляд в круговорот сотен изгибов форм и оттенков цветочных лепестков. В этом круговороте тянущиеся снизу ровные стебли утрачивают свою прямолинейность, образуя сложные кривые. Возникает целое семейство S-образных линий, о которых мы говорили в предыдущем параграфе данной главы. Магическую силу соединения S-образных



Рис. 131. Г. Тегнер. Иллюстрация к сказке Г.Х. Андерсена. XIX в.

линий отмечали многие теоретики искусства, видя в нем воплощение идеи движения, примиряющей объем и плоскость¹. Можно бесконечно говорить о неестественности жизни цветов в тугом букете, но люди всегда это будут делать из-за волшебной силы перехода от симметрии по вертикальной оси к бесконечным вращательным движениям. Сила «эффекта фейерверка» непоколебима. Это хорошо видно как в произведениях живописи, так и в графических композициях (рис. 131). Преобразование линейного движения вверх в сферическое использовал М.К. Эшер в литографии «Рука с отражающим шаром» (рис. 132).

¹ См.: Хогарт У. Анализ красоты. Л.-М., 1958; Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. М., 1970; Арнхейм Р. Указ. изд. М., 1974 и др.



Рис. 132. М.К. Эшер. Рука с отражающим шаром. 1935. Литография

4. Натюрморты, построенные на квадратной плоскости

Композиция натюрморта на квадратной плоскости стремится к зрительному равновесию и четко выраженному центру, так как равные стороны границ изображения всегда концентрируют взор зрителя на центральной части композиции. Поэтому композиционный центр в таких работах часто совпадает с геометрическим центром.

Совпадение данных центров позволяет разворачивать действие по принципу плафонной живописи с радиально-кольцевой структурой изображения. Например, натюрморт П.П. Кончаловского «Хлебы на зеленом» организован как вращательное движение хлебных изделий вокруг геометрического центра картины, написанной на абсолютно квадратной плоскости холста. То же самое можно сказать о композиции картины А. Дерена «Стол и стулья». «Силу этого полотна составляет также удивительно гармоническое и точно найденное единство почти квадратного формата с круговым расположением предметов, подчеркнутым спинками стульев. Несмотря на перевес белых ваз, коричневый кувшин остается центром картины. Он возвышается над всеми предметами, не нарушая, однако, размещение по кругу. Избранная художником точка зрения сверху — так называемая ныряющая перспектива — позволяет одновременно увидеть круглящиеся поверхности и углубления сосудов. Таким образом,

пространство картины усложняется, развертываясь вверх, в глубину и внутрь»¹, — пишет А.Г. Костеневич. Фрукты, чашки и вазы группируются вокруг самовара, написанного на квадратной плоскости, в натюрморте «Самовар» А.В. Лентулова.

Идея порядка и симметрии, к воплощению которой провоцирует квадратный формат изобразительной плоскости, далеко не всегда выражается в виде круговой композиции. Общеизвестный «Натюрморт с золотым бокалом» П. Класа, написанный на квадратной доске, построен иначе. В нем присутствует зрительное равновесие предметов по отношению к воображаемой вертикальной оси симметрии, а заполненный предметными формами светлый низ картины уравновешен темным занавесом в верхней ее части. В натюрморте Класа контраст темного верха и светлого низа картины является классическим, так как он не только конструктивно организует композицию, но и сюжетно обнажает «конфликт» абстрагированного фона и натурализованных, почти тактильно ощущаемых предметных форм. Фон-занавес погружен в тень, а энергия светового потока направлена на множество предметных изображений. Свет собирает их в единое целое (рис. 133).

¹ Натюрморт в европейской живописи XVI — начала XX века / Сопроводительный текст к каталогу. М., 1984, с. 44.



Рис. 133. П. Клас. Натюрморт с золотым бокалом. 1624



Рис. 134. Композиция на квадратной плоскости. Дж. Моранди.
Натюрморт с четырьмя предметами и тремя бутылками. 1956. Офорт

В графике изложенные выше принципы и приемы композиционной организации применяются еще более ярко. «Ныряющая» перспектива и круговое движение применены А. Матиссом в работе «Обнаженная с черным папоротником» (см. рис. 20).

Подобное в своих натюрмортах делал Н.Н. Купреянов. Освещенный стол с контрастирующей темной верхней частью предметов — обычный прием натюрмортных композиций в черно-белой графике (рис. 134). По этому принципу организуется большинст-

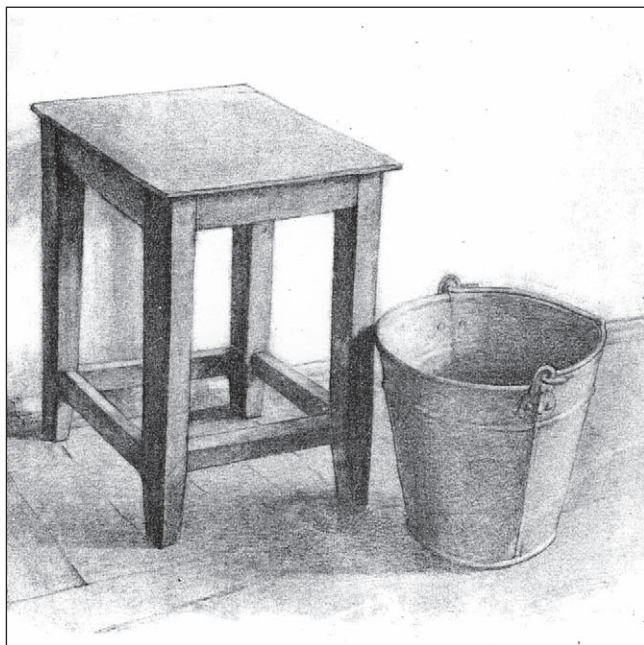


Рис. 135. Учебный рисунок. Средняя художественная школа. Карандаш. Середина XX в.

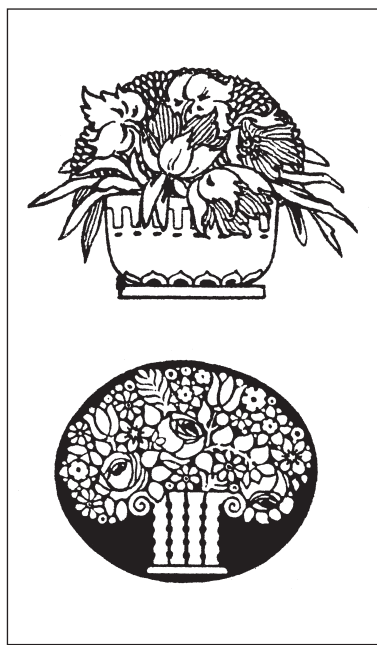


Рис. 136. Книжные виньетки. Начало XX в.

во учебных натюрмортных постановок для рисунка в средних художественных школах и вузах искусств (рис. 135).

Натюрмортные композиции в круге прямо связаны с квадратной плоскостью, а круговое движение внут-

ри квадрата и в круге организуется идентично. Поэтому многие композиции на квадратной плоскости можно вписать в круг. На рис. 136 приводятся образцы книжной графики, которые могут быть закомпонованы как в квадрат, так и в круг.

Вопросы и задания

1. Назовите основные форматы натюрмортных композиций.
2. Какие натюрмортные сюжеты имеют горизонтальную композицию?
3. Изложите принципы расположения предметных форм в горизонтальных композициях.

4. Почему вертикальные натюрмортные композиции были популярны в европейском искусстве начала XX в.?
5. Почему композиция натюрморта на квадратной плоскости стремится к зрительному равновесию?
6. Изложите принципы построения натюрмортной композиции в круге.

Глава VII

ОСНОВНЫЕ СЮЖЕТЫ НАТЮРМОРТОВ

1. Классификация натюрмортных сюжетов

В соответствии с творческой идеей художника предметное окружение человека в искусстве группируется в сюжетные натюрмортные композиции. Это личные вещи, отражающие образ жизни человека и сохранившие тепло его рук, или все, что было принесено им в свой дом из леса, поля, сада, огорода, реки, моря. Вид их рождает в душе человека чувственные переживания, связанные с воспоминаниями прошедшего времени. Так, изображение книги и подсвечника напоминает о долгих вечерах, проведенных за чтением, а букет полевых цветов воскрешает ощущения знойного летнего дня с мельканием ромашек и васильков на краю поля.

Разнообразие изображаемых предметов влияло на название произведения. Прежде чем появилось терминологическое определение жанра, собиратели искусства в Голландии уже в XVII в. стали применять ряд обобщенных названий. «Например, “blompot” (“горшок с цветами” — т.е. натюрморт с цветами), или “ontbijtje” (“завтрак”), или “banketje” (обильный

обед, сервированный на столе). Тот, кто хотел иметь картину с изображением фруктов, требовал “fruytaqie”, курильщик, желавший видеть изображение курительных принадлежностей, покупал “toebackje”. Нигде бренность человеческой жизни не могла быть показана ярче, чем в “doodhoofd” (картина с изображением черепа), а самой занятой композицией была, вероятно, “bedriegertje” (“trompe l’ocil” — “обманка”)¹, — пишет немецкий исследователь натюрморта А. Майер-Мейншел. Использовались и такие названия, как «книги», «ноты», «фрукты» и т.д.

Сюжетных натюрмортных может быть очень много, но история развития жанра и цели данного пособия позволяют выделить лишь несколько основных композиций:

- натюрморты с цветами и фруктами;
- натюрморты с атрибутами искусств;

¹ Майер-Мейншел А. Мир на столе. Натюрморт и его предмет // Натюрморт в европейской живописи XVI — начала XX века. Каталог. М., 1984, с. 9.

- натюрморты с едой, посудой и кухонной утварью;
- «охотничьи» и «рыбачьи» натюрморты;

- натюрморты с дарами лесов и полей;
- натюрморты из старых вещей;
- натюрморты философского или религиозного содержания.

2. Натюрморты с цветами и фруктами

Натюрморты с цветами и фруктами одни из наиболее любимых в искусстве. Известны натюрморты с цветами и плодами в помпейских росписях стен, интересны натюрмортные композиции в искусстве стран Востока, но история натюрморта цветов в современном понимании начинается с фламандской школы живописи «Цветы и плоды». Настоящими виртуозами изображения цветов и плодов были Ян Брюгель, Рулант, Савейрей, Бальтазар ван дер Аст, Франс Снайдерс, Ян Фейт, Даниэль Сегерс. XVII в. был эпохой расцвета изображения цветов и плодов в живописи и рисунке. В XVIII в. как наиболее значительного мастера можно выделить Яна ван Гейзума.

Вместе с новым этапом развития натюрморта в Европе на рубеже XVIII–XIX вв. возникло и новое отношение к цветочному натюрморту, наиболее ярко выразившееся в «ботаническом натюрморте». «И действительно, натюрмортисты эпохи романтизма — настоящие естествоиспытатели и садоводы, как их современники — исторические живописцы — настоящие антиквары и архивисты. Тех занимал выбор костюма, этих — выбор оранжерейного экземпляра. Их задача — подобрать

наиболее пышные и красивые модели, объединить в одной картине флору всех стран и всех времен года. Их идеал — гербарий, их живопись — nature morte в буквальном смысле этого слова»¹, — отмечал Б.Р. Виппер. В этот же период начинает распространяться цветочный натюрморт в альбомных зарисовках карандашом и акварелью. Высшим достижением данного направления можно считать графические композиции уже упомянутого нами Ф.П. Толстого.

В русском искусстве XIX в., как и во всем европейском искусстве, появляется немало художников «ботанического натюрморта», оставивших множество акварельных изображений цветов, выполненных с большим вкусом и мастерством. Известно, что основным видом натюрморта в Академии художеств в России еще с XVIII в. была «живопись цветов и плодов с насекомыми».

Рисование натюрмортных композиций с цветами и плодами была любимой формой освоения азов изобразительного искусства по всей Европе. В одном из многочисленных руководств для начинающих художников

¹ Виппер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта. Казань, 1922, с. 23.

писалось: «Цветы есть приятнейшим для дамского пола украшением, а для малых детей привлекательнейшей забавою, коими они играя, рассматривают прелестное их разнообразие, восхищаются удовольствием и будучи влекомы не чувствительно к подражанию природе, которое от младенческих лет до глубокой старости приятным и не менее полезным делается упражнением»¹.

Карандашами, акварельными и гуашевыми красками были исполнены десятки тысяч натюрмортов с любовным отражением форм как полевых, так и самых экзотических цветов. Рисованные цветочные композиции можно было найти в альбомах молодых людей в любом провинциальном городке Западной Европы и России. В любительской графике цветов соединилось стремление запечатлеть прекрасное в жизни и желание освоить приемы изобразительной грамоты на основе натюрморта.

Часто между листами бумаги с изображением цветка, исполненным романтически настроенным молодым человеком, долго хранился и сам засушенный объект изображения. Об этом проникновенно писал Н.С. Гумилев².

Истерзан сетью бледных жил,
сухой, но тайно благовонный...
его, наверно, положил
сюда какой-нибудь влюбленный.

¹ Басин Я. Правила о рисовании цветов и фруктов к пользе и удовольствию прекрасного пола. М., 1799, с. 3.

² Гумилев Н.С. Избранное. М., 1990, с. 65.

Еще от алых женских губ
Его пылали жарко щеки,
Но взор очей уже был туп,
И мысли холодно-жестоки.

Не менее чувственно писал о цветах и А.С. Пушкин³.

Увлечение графикой цветочных натюрмортов не могло не активизировать графические поиски профессионалов, так как любители должны иметь образцы для подражания и предметы почитания. И, исходя из этого, профессиональное искусство изображения цветов и цветочных натюрмортов разделилось на два направления. Первое можно назвать салонной цветочной графикой, ориентированной на вкусы среднего класса, второе — элитной графикой. К первому направлению можно отнести и альбомы — папки образцов, которые исполнялись специально для копирования их на предметах декоративно-прикладного искусства. Ко второму, например, рисунки цветов Врубеля. Эти рисунки не были предназначены к экспонированию, их завораживающая красота не только очаровывает, но и приоткрывает завесу над своеобразным сочетанием аналитичности и конструктивности в методике обработки формы у русского гения.

В XX в. графические натюрморты с цветами получают широкое распространение и наряду с живописью используются в украшениях общест-

³ См.: Пушкин А.С. Собрание сочинений. В 8 т. М., 1968, т. 3, с. 81.



Рис. 137. И.Н. Павлов. Натюрморт с ромашками. Линогравюра

венных и жилых интерьеров. В первую очередь это акварельные изображения и эстампные композиции. На этапе освоения линогравюры — но-

вой для России графической техники — И.Н. Павлов вырезал известный черно-белый натюрморт с ромашками (рис. 137).

Ряд цветных натюрмортов с цветами сделал в 1930–1940 гг. И.А. Соколов («Букет. На круглом столе», «Букет в стакане» и др.). В работе «Букет. На круглом столе» он сумел добиться тонких живописных отношений (цв. ил. 21). Сравнивая работы Павлова и Соколова, отчетливо понимаешь, что пройден огромный путь от робкого поиска технических возможностей до виртуозной печати с нескольких линолеумных форм. Так, в гравюре «Букет. На круглом столе» художник использовал семнадцать оттенков цветов на восьми линолеумных формах! В «Георгинах», созданных в 1936 г., было применено уже девять досок и двадцать красок. «Букеты садовых цветов в натюрмортных гравюрах Соколова — не роскошны, не изысканны, а очень скромны. Он располагает их в простом кувшине или стакане, на небольшом круглом столе, часто на его краю. На столе нет лишних предметов, иногда лишь маленькая салфетка, вышитая или кружевная. В этих композициях Соколов избегает конкретного фона — стены комнаты, окна или интерьера балкона, он стремится не дробить пространство и все внимание сосредоточивает на самих букетах — на их силуэте, форме, цвете и линейных ритмах.

Но почему же, глядя на букеты цветов, невольно ощущаешь рядом и жилье человека, его уют; тут же как бы видишь и уголок сада с деревьями, с клумбами цветов, покрытых росой, чувствуешь лучи солнца, от-

светы неба?»¹ — пишет о творчестве Соколова М.П. Сокольников. Чтобы сделать свои гравюры предельно содержательными и напряженными по цвету, Соколов писал вначале с поставленного натюрморта этюд гуашью, а потом переводил созданное в цветную линогравюру.

Особенности изображения натюрмортов с цветами в резцовой гравюре можно изучать на графике Митрохина. «В изображениях цветов соединились изысканность мотива и изысканность техники; возникли творения резца, по своим свойствам весьма далекие от творений природы. В натюрморте «Цветы (георгины и гвоздики)» короткие редкие штрихи и тонкие линии создали белый георгин и белую гвоздику; эти цветы — тающие, прозрачные, воздушные. Второй, темный георгин сотворен штрихами длинными, гибкими и густыми; он иной — упругий, напряженный, как бы звенящий выкованными из тончайшего металла лепестками»². Ощущением всепронизывающего света наполнена резцовая композиция «Цветы в рюмке». Граненое стекло рюмки, в котором играют световые потоки, бросает отсвет на лепестки цветочных головок. Цветы воспринимаются в этих световых бликах как хрустальное творение умелого мастера (рис. 138). Гравюрам Митрохина созвучны стихотворения японского поэта XX в. Мидзухара Сюоси. В сво-

¹ Сокольников М.П. Илья Соколов. Жизнь и творчество. М., 1962, с. 72.

² Соловьева Б.А. Искусство рисунка. М., 1989, с. 127.



Рис. 138. Д.И. Митрохин. Цветы в рюмке.
1934. Резец, рулетка.
Раскрашенный оттиск

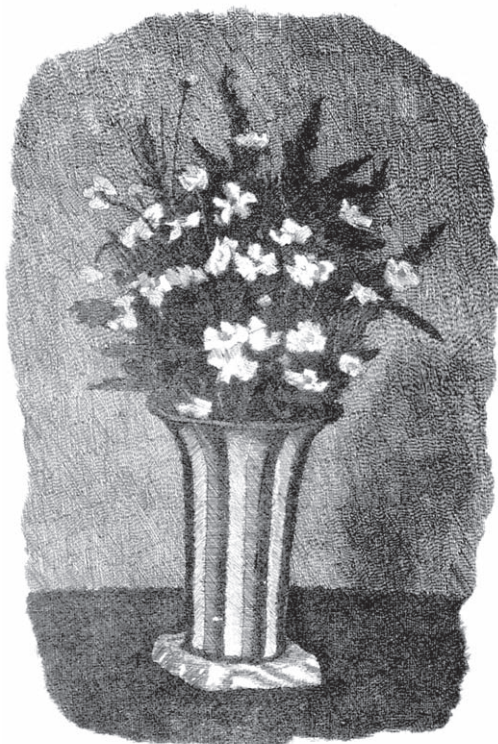


Рис. 139. Дж. Моранди.
Жасмины в полосатой вазе.
1931–1932. Офорт

ем хайку «Хризантема в вазе» Мидзухара Сюоши написал¹:

Жизнь моя!
Наедине с хризантемой
Замру в тишине...

В карандашных рисунках натюрмортов с цветами штрих Митрохина

¹ Японская поэзия Серебряного века: Танка, хайку, киндайси/Пер. с яп. А. Долина. СПб., 2004, с. 218.

более материален, чем в его гравюрах, но и здесь он в основном нацелен не на передачу формы, хотя она здесь присутствует, а на создание образа цветка (натюрморты «Бегония», «Тюльпан и нарцисс», «Ирис»).

Офортная техника позволяет более свободно выявить пластику растительных форм, и натюрморты с цветами, выполненные в офорте, имеют выраженную рисовальную пластику (рис. 139). Длинные извилистые ли-

нии, живописный штрих, процарапанный по лаку и протравленный на металле кислотой, легко моделируют любую форму с объемными характеристиками. Три подкрашенных акварелью офорта Е.И. Дергилевой: «Календула», «Цветы» и «Зеленый чай» — красноречиво это подтверждают (цв. ил. 38 а, б; 39).

Понимая, что срезанные цветы в вазе неизбежно переводят растение из естественной среды в среду, созданную человеком, художник вводит в цветочные композиции, казалось бы, случайные предметы домашнего обихода. Так появляется чашка с горячим чаем рядом с букетами ландышей и незабудок, рюмка вина у вазы с хризантемами. Этот прием позволяет выражать не только незримое присутствие человека, но и дыхание текущего времени.

Черты натюрмортности имеют у Дергилевой и многочисленные офорты с изображением сорных трав и веток цветущих деревьев. Созданные как иллюстрации к повести И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева», они целиком посвящены красоте и неодолимой жизненной силе цветущего растения. Время цветения — короткий, но бурный период. Все знают, что он быстро проходит, но, когда ты держишь в руках веточку цветущей вишни, в это не хочется верить. Набухшие и распустившиеся бутоны подчеркивают хрупкость тонких веточек. Пристальное всматривание в природные формы, чувственное ощущение каждой почки на побегах, изгибов каждого только что распустившегося листоч-



Рис. 140. В.М. Конашевич. Цветы яблони. Около 1950

ка позволяют создать полноцветные и запоминающиеся образы.

Натюрморты с цветущими ветками очень любил писать В.М. Конашевич (рис. 140). Цветочные гуашевые и акварельные натюрморты Конашевича вошли в историю русского искусства (цв. ил. 40, 41).

Огромное количество цветочных натюрмортных композиций встречается в книжном декоре XIX–XX вв. в виде всевозможных виньеток.



Рис. 141. В.В. Домогацкий. Иллюстрация к произведению И.С. Тургенева «Стихотворения в прозе». 1972. Ксилография



Рис. 142. В.В. Домогацкий. Книжная концовка. 1972. Ксилография

Фронтисписы, заставки и концовки решаются с использованием изображений небольших букетов и ваз с огромными букетами цветов. Среди них есть как образцы высокого профессионализма, так и изделия довольно среднего качества. Но все они заслуживают внимательного изучения, так как разнообразны по технике исполнения и принципам орнаментально-пластической организации (рис. 141–143).



Рис. 143. Натюрмортные книжные композиции с цветами.
Конец XIX — начало XX в.

Одной из краеугольных проблем книжного декора является создание гармоничной связи орнамента и изображения, ведь орнамент с момента появления книжного декора был его основой. Цветочный натюрморт, как никакая другая композиция, позво-

ляет делать эту связь естественной и простой. Более того, история растительного орнамента, имеющая в своем багаже выдыхающиеся цветочные композиции, позволяет увидеть два пути «внедрения» изображений натюрморта в орнамент: обособление



Рис. 144. С.В. Чехонин. Книжная графика

изображения рамкой и использование его как специфического орнаментального мотива. И тот и другой путь привел к появлению изысканных книжных композиций, приемы получения которых используются и до сегодняшнего времени. При соединении орнаментального обрамления и

орнаментальной графики натюрморта «букетного» типа возникают сложные орнаментальные композиции, которые зрительно воспринимаются как единый мотив. Проблема связи изображения и книжной страницы решается путем зрительного графического упрощения изображений (рис. 144–147).



Рис. 145. Книжная виньетка «Натюрморт с цветами». Начало XX в.



Рис. 146. Книжные натюрмортные виньетки на тему «Ваза с цветами».
Конец XIX — начало XX в.

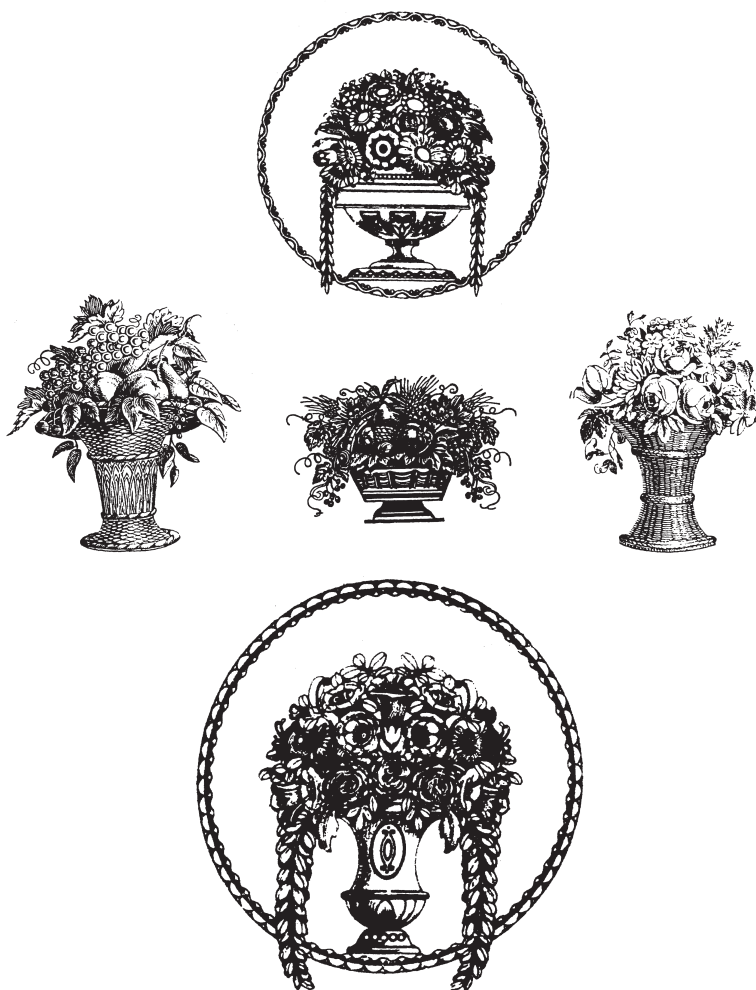


Рис. 147. Книжные виньетки на тему «Ваза с цветами». Конец XIX — начало XX в.

Примерные практические задания

Исполнить графические натюрмортные композиции с изображениями:

- полевых цветов в вазе на столе;
- гладиолусов в высокой вазе на подоконнике;
- роз в букете на фоне дачного пейзажа;
- розы в стакане;
- садовых цветов в вазе и фруктов в корзинке или на тарелке.

3. Натюрморты с атрибутами искусств

Натюрморты с атрибутами искусств изображал почти каждый художник. В такие натюрморты, как правило, входят гипсовые слепки с известных скульптур (голова Аполлона, голова Меркурия, торс Венеры Милосской и др.), палитры и тюбики с красками, кисти, шпатели, карандаши, рулоны бумаги, подрамники для живописи с натянутым холстом и без холста, книги по искусству с красочными переплетами, папки с гравюрами, музыкальные инструменты, этюдники, мольберты и т.п. вещи.

В качестве образцов удачного построения таких композиций обычно приводят живописные работы Шардена. Его натюрморты с атрибутами искусств можно увидеть в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве и в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге. Шарден глубоко проработал данную тему, создав натюрморты, символизирующие различные виды искусств: музыку, живопись и т.д. Его кисти принадлежит более 20 таких натюрмортов. Наиболее известен натюрморт с головой Гермеса из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина. Гермес, почитавшийся в древности как покровитель искусств, благодаря своему облику прекрасного юноши служит композиционным центром и смысловой доминантой этой композиции. Пластическое движение светлого пятна головы удачно развивается в полуразвернутых рулонах бумаги, книгах. Как и другие натюрморты ху-

дожника, данный натюрморт имеет добротную светотеневую лепку предметов и композиционно безупречен. Натюрморты Шардена неоднократно повторены в тиражной гравюре. Множество графических листов выполнено под влиянием живописи великого французского мастера в различных странах мира. При освоении техники гравюры в качестве тональной основы часто используют фрагменты натюрмортов Шардена.

Характерной ошибкой в работе над постановками, где имеются мраморные или гипсовые головы или торс, является неправильное определение тональных отношений между цветом камня или гипса и окружением. Гипсовая голова бывает «перечернена» и сливается с фоном или слишком светла и «вываливается» из композиции. Чтобы избежать этого, весьма полезным будет исполнение гризайли¹ с натурной постановки. Это позволит избежать робости при моделировке формы головы и уверенно «чувствовать» степень контраста между гипсом и его окружением. Поскольку скульптура, как правило, является композиционным центром работы, то при неудаче можно загубить весь труд. Верно переданный тональный контраст позволяет создать произведение, в котором «свечение» мрамора или гипса придает натюрмарту особую атмосферу.

¹ *Гризайль* (фр. grisaille < gris — серый) — живопись, выполненная оттенками одного цвета, обычно серого или коричневого.



Рис. 148. В.А. Фаворский. Натюрморт с маской А.С. Пушкина. 1930. Бумага, тушь, кисть

В.А. Фаворский в «Натюрмorte с книгами» и «Натюрмorte с маской А.С. Пушкина», которые можно отнести к натюрмортам с атрибутами искусств, использует контрасты белых страниц и корешков книг, белой

маски поэта и темной плоскости стола (рис. 148). В гравированном на дереве натюрмorte с книгами, приведенном нами ранее на рис. 110, черным камертоном служат литая настольная скульптура бегущего мальчика



Рис. 149. Н.А. Пономарев. Натюрморт
(выскребание по асфальтовому грунту).
1950-е. Литография



Рис. 150. Н.В. Фаворский. Натюрморт.
1934. Гравюра на дереве

и приспособление — «качалка» для промокания чернил. Темные акценты отделяют друг от друга ряды стоящих и кучки лежащих на столе закрытых, полуоткрытых и открытых книг, внося в композицию пульсирующий ритм. Этот прием позволяет не только «втянуть» зрителя в процесс разглядывания изображенных предметов, но и управлять движением его глаз. Таким способом художник реализует внесение пространственно-временных характеристик в натюрмортную композицию.

Большое количество натюрмортов с атрибутами искусств создано в советской живописи и графике 1960–1980 гг. Но, в отличие от нарядных натюрмортов Шардена, эти натюрморты нарочито будничны. Как правило, это «углы» мастерских художников, заставленные банками с кистями и карандашами на фоне рулонов бумаги и холстов. Организованные с нарочитой случайностью, они отражают атмосферу, в которой создавались произведения того времени. Гипсовые головы «Сократа», «Вольтера» или



Рис. 151. И.П. Маковеева. Краски, лаки и карандаши. 1980. Тушь



Рис. 152. А.В. Ганин. Краски. 1985. Карандаш

«Афродиты» смотрятся случайными посетителями из мира прекрасного прошлого (рис. 149, 150). При рассмотрении некоторых натюрмортов кажется, что художник убрал из центральной части мастерской то, что ему было не нужно, и эти предметы так и остались без внимания на долгие годы. В такие композиции могут быть вкомпонованы краски и книги по искусству. В этих случаях они или являются камертоном композиций, или служат развитием идеи о прекрасном наряду с гипсовыми отливками.

К натюрмортам с атрибутами искусств следует отнести многочисленные изображения разложенных на рабочем столе инструментов, раскрытых этюдников или коробок с красками. В пособии приведены натюрморты с инструментами искусств, выполненные А.В. Ганиным и И.П. Маковеевой, но такого типа натюрморты есть почти у каждого художника. Диалоги между художником и его инструментами бывают очень бравурными и достаточно интимными, но никогда — равнодушными (рис. 151, 152).



Рис. 153. Неизвестный немецкий мастер. Иллюстрация к книге Дж. Боккаччо «О знаменитых женщинах». 1473. Обрезная гравюра

Особую роль в композициях с атрибутами искусств играют музыкальные инструменты, которые вместе с нотами и книгами символизируют увлечение прекрасным и часто изображаются в живописи и графике со средневековых времен (рис. 153).

Высокого уровня натюрмортные композиции с атрибутами искусств имеются в истории книжной графики и в изображениях эмблематического характера. Это композиции, символизирующие музыку и ли-

тературу. Ноты, струнные и духовые инструменты, бубны и барабаны komponуются в виде заставок и концовок для книг, журналов, всевозможных тетрадей и блокнотов. Они были настолько востребованы в XIX в., что изготавливались и продавались в виде политипажей для нужд типографии. Их композиции имеют четко проявленный композиционный центр и организацию предметов на основе осевой симметрии (рис. 154–156).

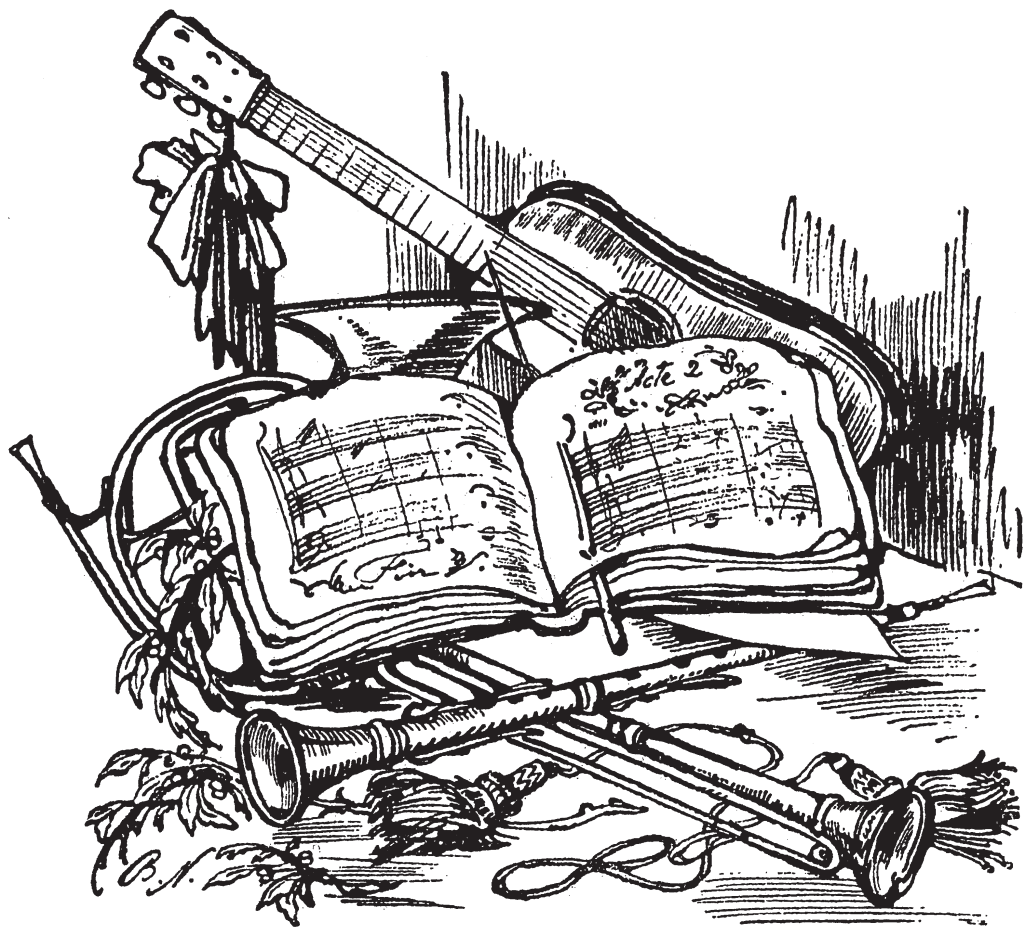
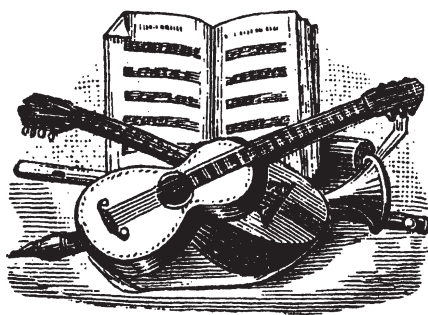


Рис. 154. Книжные натюрмортные заставки и концовки на тему «Музыка»

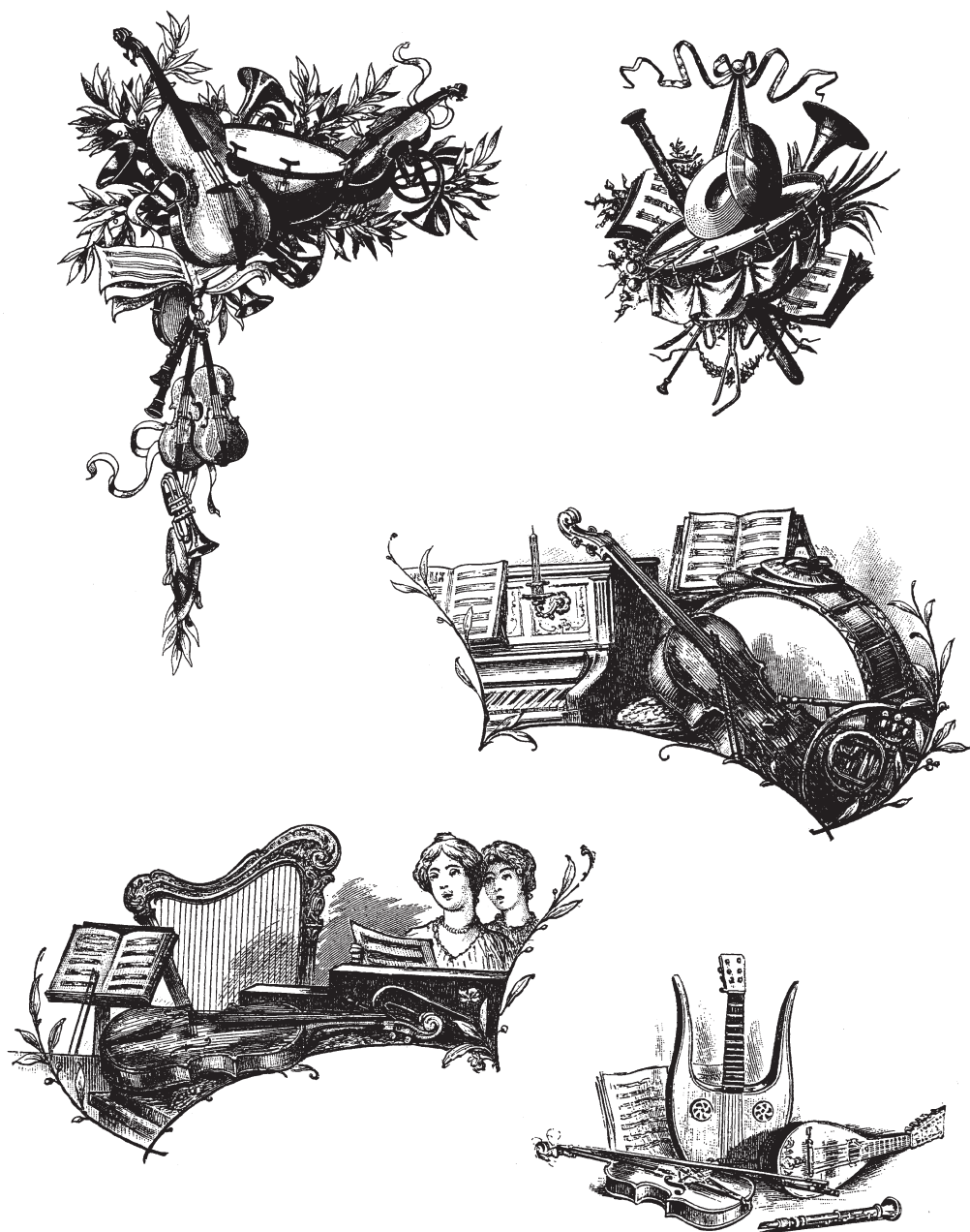


Рис. 155. Книжные виньетки с натюрмортными композициями на тему «Музыка»

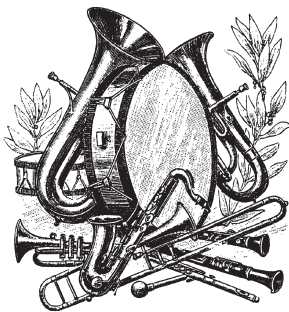
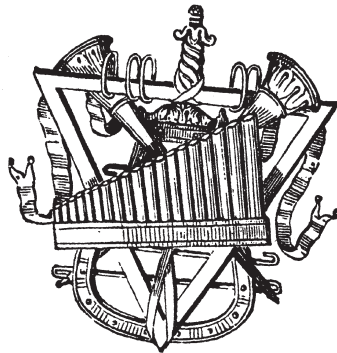
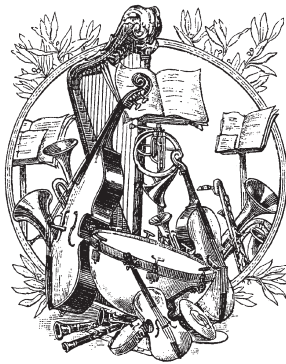


Рис. 156. Эмблематические книжные композиции на музыкальную тему. XIX в.

Среди изображений струнных инструментов особое место принадлежит скрипке. Волшебство ее звуков навечно соединилось с ее прекрасным внешним видом. Н.С. Гумилев в своем стихотворении «Волшебная скрипка»¹ пишет:

Тот, кто взял ее однажды
в повелительные руки,
У того исчез навеки
безмятежный свет очей,

Духи Ада любят слушать
эти царственные звуки,
Бродят бешеные волки
по дороге скрипачей.
Надо вечно петь и плакать
этим струнам, звонким струнам,
Вечно должен биться, виться
обезумевший смычок,
И под Солнцем, и под вьюгой,
под белеющим буруном,
И когда пылает запад,
и когда горит восток.

¹ Гумилев Н.С. Избранное. М., 1990, с. 57–58.



Рис. 157. Натюрмортные книжные заставки. XIX в.

Символами литературного труда являются книги, чернильницы, перья и ручки для написания текста. Чернильницы с пером, стоящие на книгах или рядом с книгами, стопки книг со свечой или лампой на

столе на фоне книжного шкафа или просто раскрытые книги встречались на страницах литературных журналов и журналов для детей в течение двух последних столетий (рис. 157, 158).



Рис. 158. М.В. Добужинский. Натюрмортные заставки к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин»

Примерные практические задания

Выполнить графически натюрмортные композиции станкового характера с атрибутами искусств — с изображениями:

- книг, журналов и скульптурных портретов писателей и поэтов;
- нотных тетрадей, струнных и духовых музыкальных инструментов;
- кистей, палитры, подрамников для живописи, этюдников и слепков с известных гипсовых скульптур.

Исполнить символические натюрмортные графические композиции с атрибутами искусств в виде книжных заставок или концовок на темы:

- «Музыка»;
- «Поэзия»;
- «Литература»;
- «Изящные искусства» и т.п.

4. Натюрморты с едой, посудой и кухонной утварью

К натюрмортам с едой, посудой и кухонной утварью принадлежат разнообразные «завтраки», «обеда» и «кухни», написанные и нарисованные европейскими художниками в XVI–XX вв. Таких натюрмортов очень много, вкусная пища и все, что связано с ее приготовлением, всегда привлекали внимание человека (рис. 159, 160). «Завтраки» и «обеда» появились в истории натюрморта очень рано и быстро приобрели устойчивых почитателей. Всем известны композиции В. Кальфа с лимоном с надрезанной кожицей, бокалами и ковром на столе или «Завтраки» В. Алста с изображением устриц.

«Завтраки с устрицами были излюбленным предметом изображения в голландской живописи XVII в. Подобные натюрморты обладали двойным смыслом: устрицы считались деликатесом, но и входили в круг символов Афродиты. В фигурах часто очевидны эротические намеки. Возможно толкование этих натюрмортов как сцен “веселой жизни”, поскольку в них встречаются персонажи, пьющие вино, или изображение винных бокалов»¹, — пишет А. Майер-Мейншел в аннотации к картине В. Алста «Завтрак с устрицами». Не менее известны любителям живописи «Завтраки» кисти В.К. Хеды с опрокинутыми бокалами и остатками пищи. «Завтрак с ежевичным пирогом», «Завтрак

с бокалом “Наутилус”» и другие работы, репродуцировавшиеся в массе книг и каталогов, ярким художественным языком натюрморта говорят о сущности бренной жизни. Ю. ван Стрек в свои «Завтраки» в качестве символов скоротечности жизни часто вводит часы и порхающих бабочек.

Кроме «Завтраков» с изысканной посудой и едой в XVII в. писались и простые «сельские завтраки» с сыром и окороком на столе с полотняной скатертью и пивной кружкой. Таков, например, «Завтрак», исполненный в 1677 г. мастером немецкой школы Э. Галли.

Любителем изображать «обильные столы» был фламандец О. Берт Старший. Являясь ярким представителем этого натюрмортного поджанра и одним из его основоположников, художник вместе со своими многочисленными учениками создал живописный гимн культу еды. Каждый предмет в его натюрмортах изображен необычайно «вкусно». Часто в таких натюрмортах изображалась жареная курица в окружении фужеров, кубков, блюд с фруктами. В России наиболее известен его «Натюрморт с жареной курицей» из художественного музея г. Севастополя.

Многие натюрморты с едой, написанные в XVII в., были воспроизведены в гравюре в различных изданиях, но это, как правило, исполнялось граверами средней руки.

В Голландии был рожден и так называемый «кухонный натюрморт»,

¹ Натюрморт в европейской живописи XVI — начала XX века / Сопроводительный текст к каталогу. 1984, с. 27.



Рис. 159. Г. Гольбейн Младший. Гравюра на дереве



Рис. 160. Я. Матхам. Гравюра с картины П. Артсена «Сцена в магазине». 1603

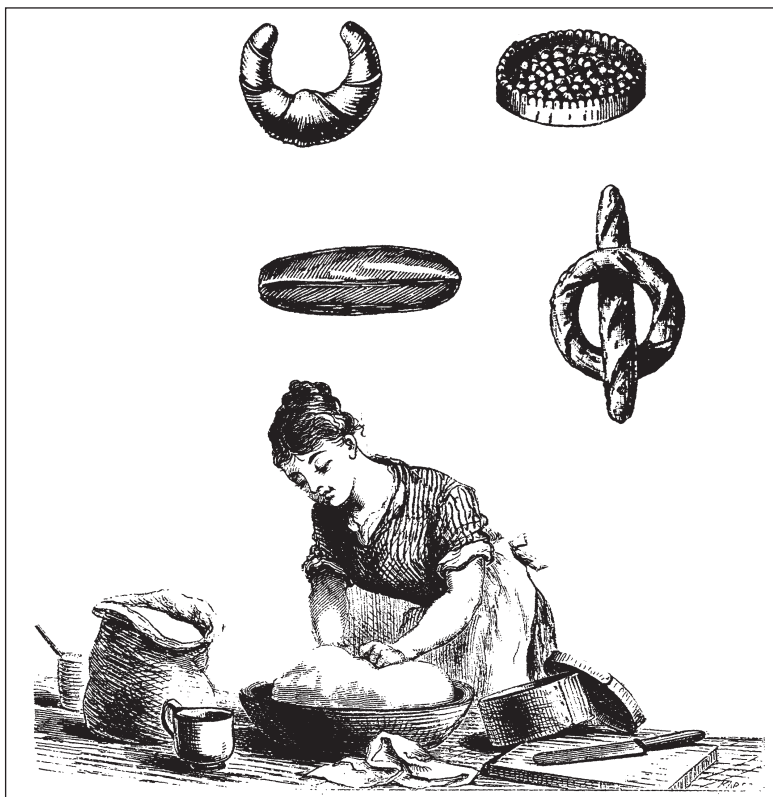


Рис. 161. Книжная иллюстрация. Гравюра. XIX в.

в котором еда изображалась не на обеденном столе, а на месте ее приготовления вместе с посудой для мытья, варки и обжаривания (рис. 161, 162). В ряде случаев вместе с едой на кухне изображалась и красивая кухарка, как, например, на картине П.К. ван Рейка «Кухарка». Огромное количество собранных для приготовления блюд разнородных продуктов дает повод для многих противоречивых смысловых трактовок: от евангельских до эротических. П.К. ван

Рейк создал, безусловно, масштабное многоплановое произведение, но были и другие «кухонные натюрморты» с изображениями небольших уголков кухонь с горшками, связками лука, котелком и ножом.

Традиции натюрморта XVIII в. — «века Шардена» были перенесены в XIX и XX столетие. Чтобы понять это, достаточно вспомнить натюрморты Ж.Б.С. Шардена (рис. 163) и работы таких русских художников XIX–XX вв., как В.В. Волков, П.П. Конча-



Рис. 162. Книжная иллюстрация. Гравюра. XIX в.

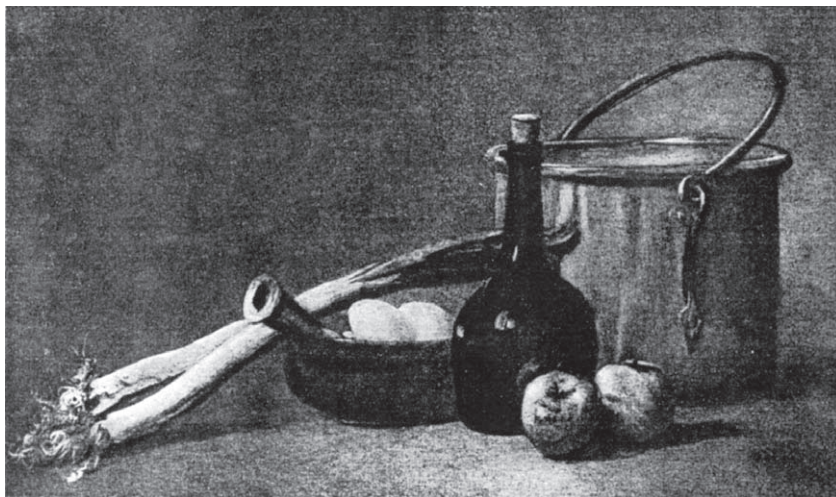


Рис. 163. Ж.Б.С. Шарден. Натюрморт. Холст, масло

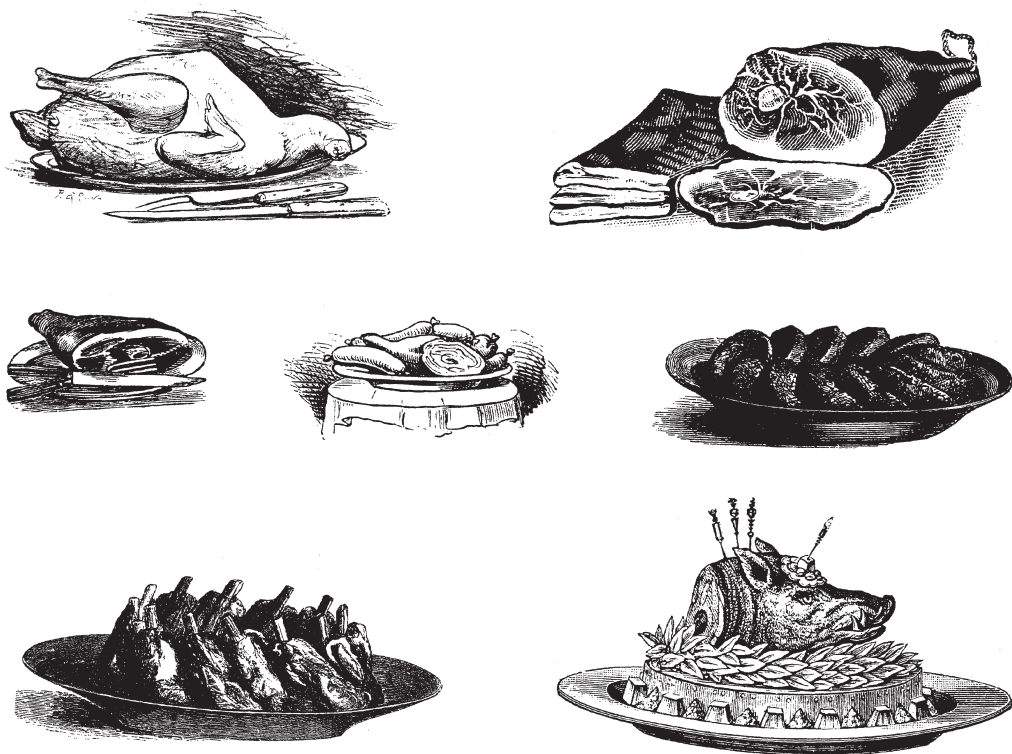


Рис. 164. «Мясные» книжные заставки-натюрморты. XIX в.

ловский или В.Ф. Стожаров. Влияние старинных натюрмортов с изобилием продуктов чувствуется в живописи и графике Б.М. Кустодиева (цв. ил. 42).

Оригинальных графических натюрмортов с едой или сервировкой стола не так много, и появились они только с середины XIX в. в рисунке и книжной графике. Цветная графика с едой исполнялась, как правило, акварелью или гуашью, черно-белая существовала в гравюре и карандашном рисунке. Особенно поражает мно-

жество натюрмортных гравированных композиций или политипажей, сопровождавших кулинарные книги, в которых каждая глава или раздел имели соответствующие изображения мясных или рыбных блюд (рис. 164). Совершенной графической феерией было оформление кондитерских разделов и разделов, посвященных сервировке стола (рис. 165). Много хорошей графики можно встретить в книгах по домашним заготовкам и хранению пищевых продуктов (рис. 166).



Рис. 165. Натюрмортные заставки с изображениями столовых сосудов

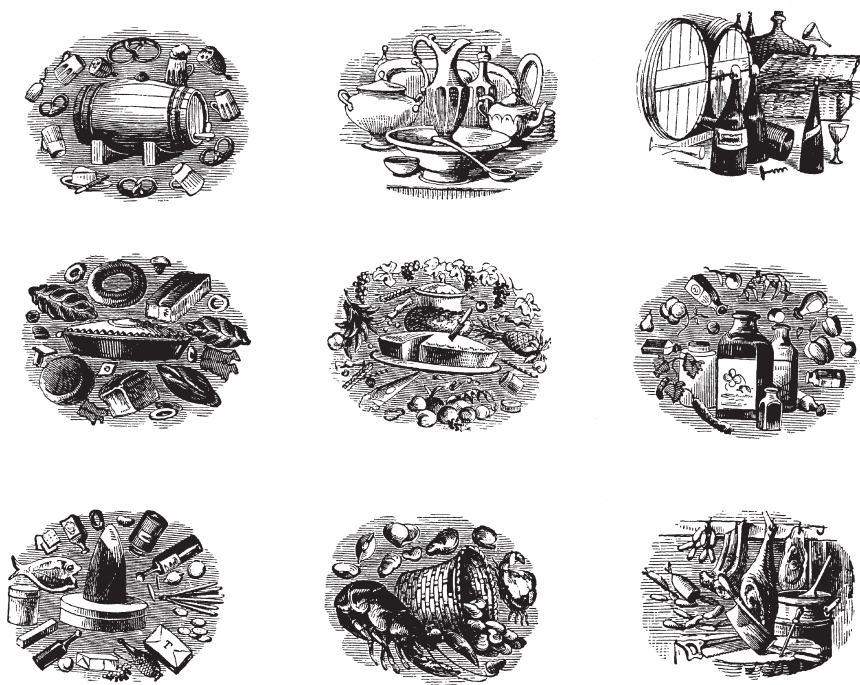


Рис. 166. Книжные заставки с едой. XIX в.

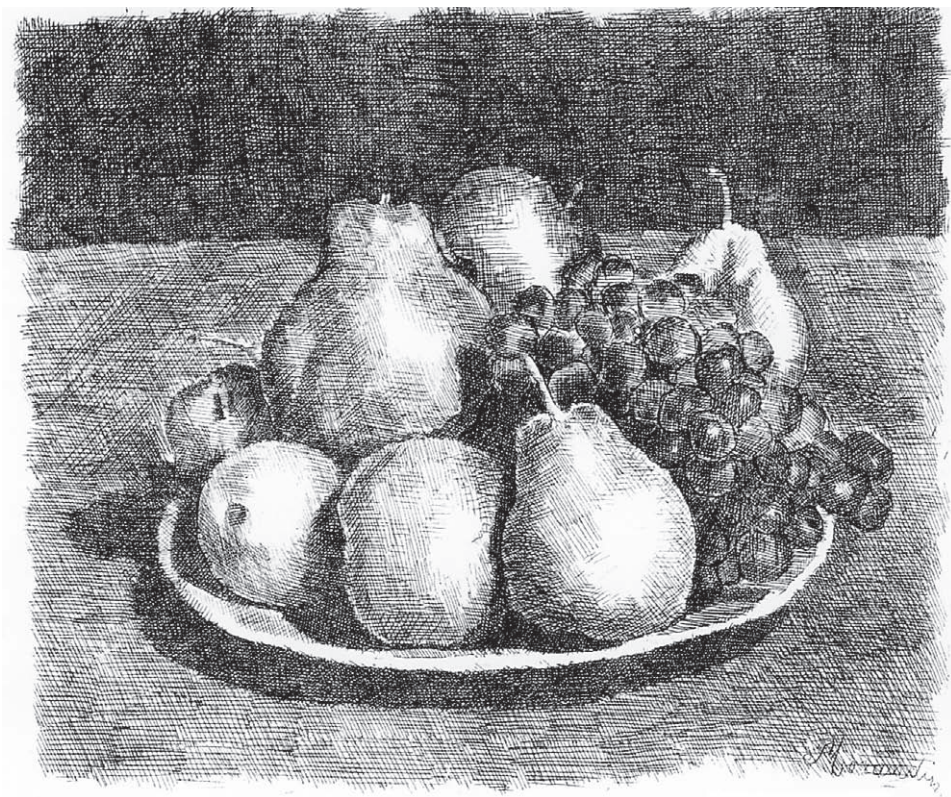


Рис. 167. Дж. Моранди. Натюрморт с грушами и виноградом. 1927. Офорт

Современная урбанистическая цивилизация вытеснила культ еды на второй или даже третий план. Упакованные в коробки и пакетики полуфабрикаты организуются в натюрмортные композиции только на витринах супермаркетов. Исключением, в этом плане, можно считать творчество Э. Уорхола, сделавшего объектом высокого искусства банки консервированных продуктов. Но это уже далеко не пиршество вкуса, а странное выражение своих

ощущений издержек цивилизации. Большую роль в восприятии еды играют и «химические» цвета натюрмортов XX в. Только фрукты в графике по-прежнему привлекательны (рис. 167).

Советская графика второй половины XX в. оставила истории искусства достаточно много рисунков, зарисовок и гравюр с изображением столов с едой и посудой. Как правило, это скромные «завтраки» на деревенском столе на даче с непременно



Рис. 168. А.В. Ганин. Завтрак в деревне. 1985. Тушь, перо

чайником. В пособии мы приводим «накрытый стол» работы А.В. Ганина. С нашей точки зрения, это наиболее типичное изображение (рис. 168). У Ганина имеется и множество рисунков уголков деревенской кухни с полками для припасов и висящими на них сковородками, сотейниками и тазами. Выполненные жестким и плотным карандашным штрихом, они смотрятся, как пришельцы из прошлого, живущие в полутьме неосвещенных интерьеров (рис. 169).

Множество ассоциаций рождает офорт с завтракающим пожилым человеком, исполненный Е.И. Дергилевой и экспонируемый под названием «Портрет отца» (рис. 170). Нехитрая сервировка стола, изображенная Ганиным в далекой деревне (см. рис. 168), почти полностью повторяется в московской квартире, где когда-то жил К.А. Коровин (см. рис. 169). Скромное рыбное блюдо готовится на примусе, изображенном В.С. Любаровым в работе «Примус» (цв. ил. 43).

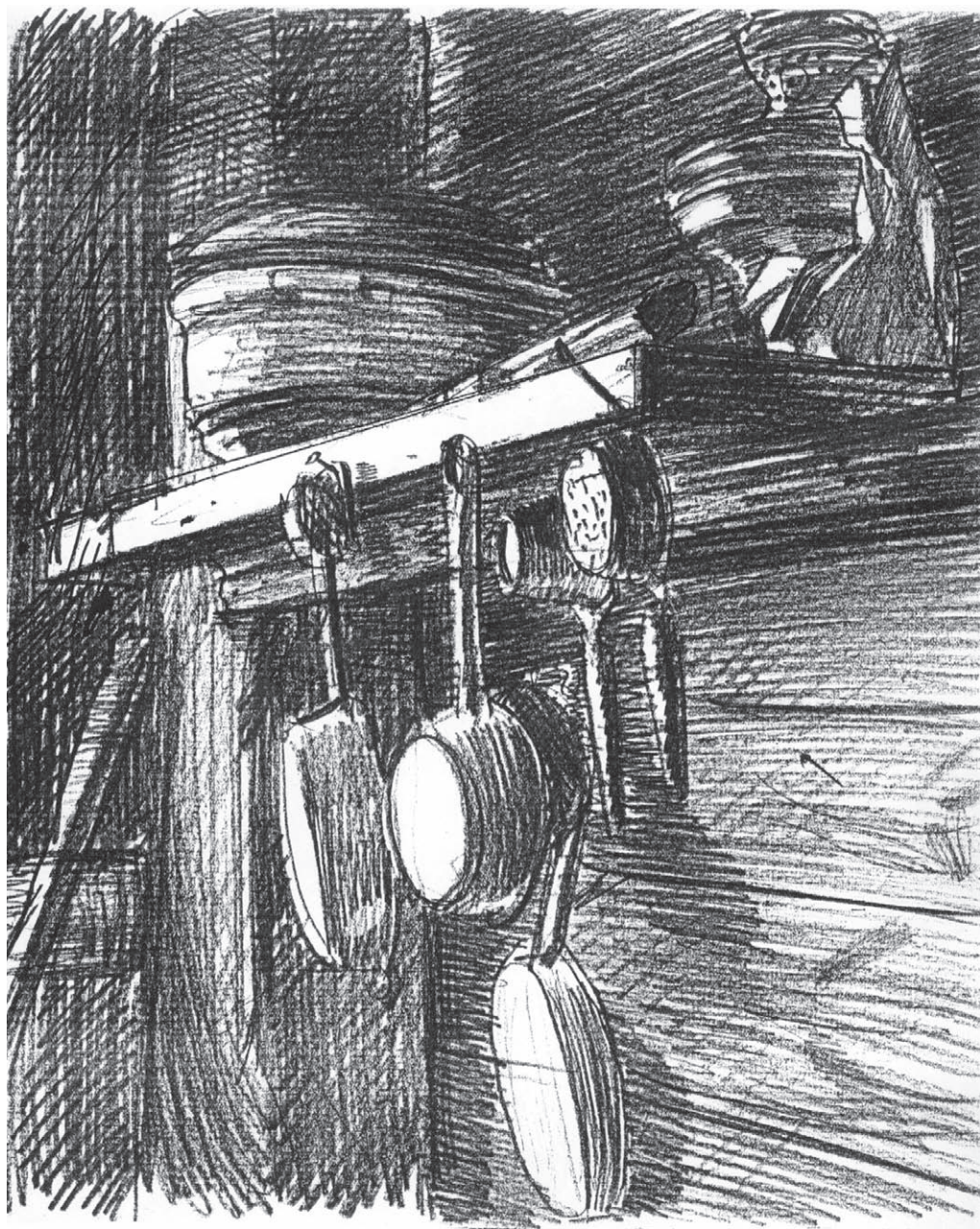


Рис. 169. А.В. Ганин. На кухне. 1985. Рисунок, карандаш



Рис. 170. Е.И. Дергилева. Портрет отца (Иван Дергилев). 1986. Офорт



Рис. 171. Н.Н. Коротков. стакан, чай и ложка. 1985. Рисунок

С документальной точностью изображает свой стол для чаепития и «перекусывания» в творческих мастерских Академии художеств в Москве Н.Н. Коротков. Упаковка чая, яблоки, стакан или кипятильник составляют сверхскромную сервировку стола. Эти же предметы часто служат художникам для отражения своих эмоциональных переживаний (рис. 171). Коробки спичек, кучки хлеба и сахара, присоединенные к перечисленным объектам,

принципиально не меняют общего «спартанского» состояния жизни. Опираясь на предметы скромной сервировки стола, художники добивались довольно сложных знаковых построений, далеко выходящих за рамки элементарных ощущений от наблюдаемых предметов. Уход за рамки «пищевых» ощущений в натюрмортах с едой означает переход таких изображений в иной натюрмортный поджанр, в котором вкус еды почти не присутствует.

Примерные практические задания

Выполнить графические станковые натюрморты на темы:

- «Завтрак»;
- «Обед»;
- «Ужин»;
- «Кухонный стол».

Исполнить символические натюрмортные графические композиции с изображениями еды и кухонной посуды для книжных заставок и концовок или в виде «цеховых» эмблем.

5. Охотничьи и рыбацкие натюрморты

Изображение натюрмортных «охотничьих» композиций с оружием и убитыми животными — одна из излюбленных тем для произведений, украшавших стены охотничьих домиков и замков. Поскольку охота была одним из наиболее престижных видов времяпрепровождения европейского дворянства и зажиточных бюргеров, то охотничьи трофеи служили подтверждением доблести на протяжении многих столетий. Антураж из голов и шкур убитых животных, которые крепились в замках рыцарей, в XVII в. был удачно дополнен живописными композициями со сценами охоты и охотничьими натюрмортами.

«Охота и своеобразная красота убитой дичи вызывали у художников и стремление запечатлеть эту картину на холсте. Широко распространились два типа натюрморта. Один представлял собой небольшое полотно с тщательно написанной мелкой битой дичью (он культивировался в Амстердаме), для другого были характерны большие декоративные полотна с показанными крупным пла-

ном охотничьими трофеями (этот тип натюрморта расцвел в Утрехте).

Родоначальником монументального натюрморта с охотничьими трофеями был Матеус Блюм. Ян Веникс продолжил искания Блюма в этом жанре. Большое полотно «Битая дичь» было написано Вениксом в 1657 г., когда художнику было всего семнадцать лет»¹. Особенно удавались Вениксу битые утки и зайцы, пушистая шерстка которых исполнялась мастером весьма натурально и выразительно (рис. 172).

Одним из самых крупных мастеров охотничьего натюрморта XVII в. считался Мельхиор де Хондекутер. Он писал как небольшие картины, так и огромные холсты с битой и живой птицей. В свои композиции с охотничьими трофеями он активно вставлял изображения живых кошек и собак. Не менее виртуозно писал натюрморты с охотничьими трофеями современник Хондекутера фламандец Ян Фейт. Фейт не только был живописцем, но и замечательным рисовальщиком и

¹ Энциклопедия натюрморта. М., 2002, с. 56.



Рис. 172. Я. Веникс. Натюрморт с зайцем и птицами. 1680-е. Холст, масло

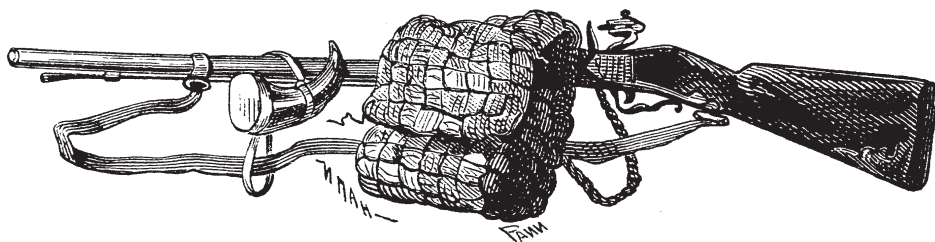


Рис. 173. Концовка к книге «Родные отголоски», нарисованная И. Пановым и отгравированная А.Ф. Паннемакером. 1876

гравером. Его графика имеется в собрании Государственного Эрмитажа и в Королевском музее изящных искусств в Антверпене.

В первой половине XVIII в. лучшими мастерами охотничьего натюрморта во Франции были Франсуа Депорт и Жан-Батист Удри, о которых мы уже упоминали в главе II. Оба мастера рисовали так же виртуозно, как и писали красками.

В XIX в. охотничьи натюрморты были так же любимы. Изображения убитой дичи в композиции с охотничьим ружьем, шляпой и охотничьей сумкой — ягдташем продавались во всех живописных салонах Западной Европы и России. Отголосками изобилия изображений битой дичи было то, что во всех художественных школах России XX в. в натюрмортных композициях фигурировали чучела птиц. Огромное количество живописных работ по «охотничьей тематике» было переведено в литографию и гравюру и продавалось в виде отдельных листов или сброшюрованных тематических альбомов. Богатые фолианты, посвященные охоте, в XIX и начале XX в.

были иллюстрированы множеством рисунков (рис. 173).

Но охота может быть не только лесная, но и морская, и речная. Ловля обитателей подводного мира и любованье их необычными формами — не меньшая страсть человека. Поэтому великий Франс Снейдерс в своей серии натюрмортов под названием «Лавки» выделил «Рыбную лавку». Подчеркивая щедрость и неиссякаемость природы, он на своих огромных горизонтальных полотнах часто изображал вместе с рыбой и туши животных. Зайцы, куропатки, лебеди, омары, устрицы, головы кабанов в изобилии изображались художником на множестве полотен. В восхищении от разнообразия творений природы он нередко украшал свои композиции с дичью и рыбой цветами и фруктами. Несмотря на обилие деталей и внешнюю хаотичность расположения предметов, полотна Снейдерса очень цельные и гармоничные. Морские существа вместе с фруктами любил изображать Франсуа Рейкхальс. Одна из его лучших работ — «Плоды и омар на столе». В этом натюрморте красный

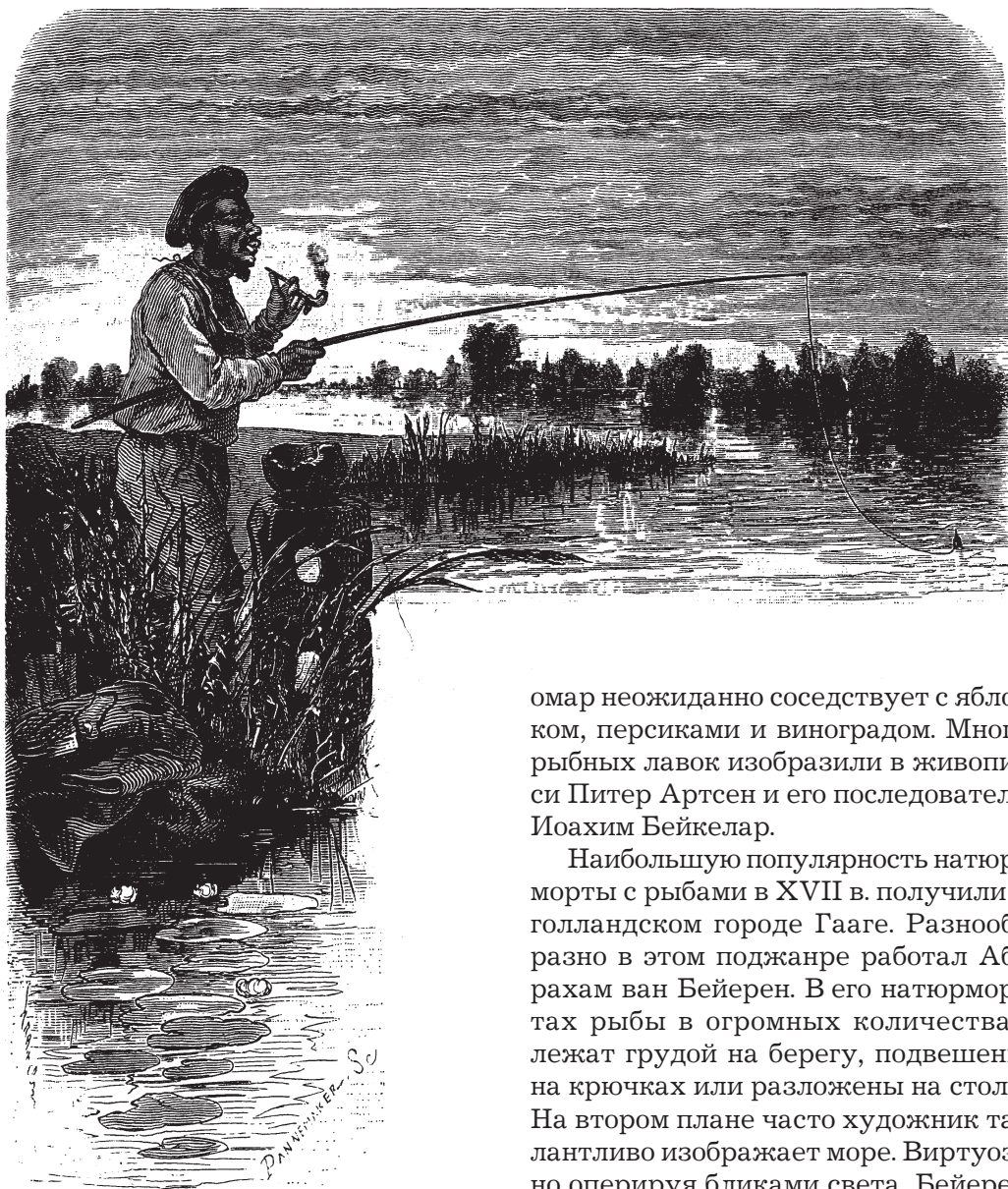


Рис. 174. И. Панов. Заставка к книге
«Родные отголоски». Отгравировано на
дереве А.Ф. Паннемакером. 1876

омар неожиданно соседствует с яблоком, персиками и виноградом. Много рыбных лавок изобразили в живописи Питер Артсен и его последователь Иоахим Бейкелар.

Наибольшую популярность натюрморты с рыбами в XVII в. получили в голландском городе Гааге. Разнообразно в этом поджанре работал Абрахам ван Бейерен. В его натюрмортах рыбы в огромных количествах лежат грудой на берегу, подвешены на крючках или разложены на столе. На втором плане часто художник талантливо изображает море. Виртуозно оперируя бликами света, Бейерен акцентирует внимание на светлых животах камбалы или морского ската, серебристой чешуе или розовом цвете отрезанного куска рыбыны. Несколь-

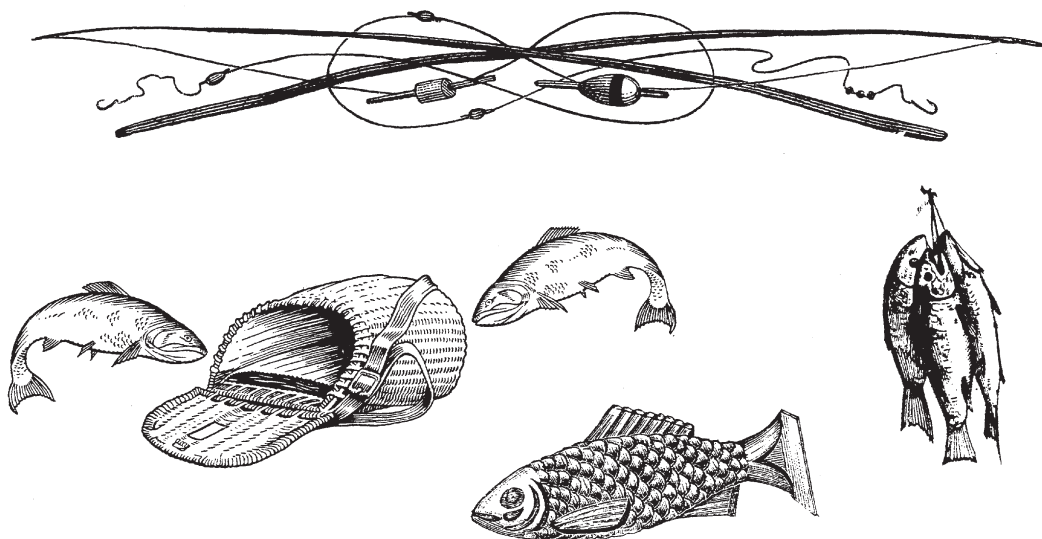


Рис. 175. Книжное оформление текстов по рыбной ловле. XIX в. Ксилография

ко прекрасных рыбных натюрмортов Бейерена имеется в собрании Эрмитажа в Санкт-Петербурге («Рыбы на берегу», «Рыбы в корзине», «Рыбы на столе»). Их композиционное разнообразие и остроумное пространственное решение позволяют уверенно говорить о высоких творческих достижениях художника. Открытое заново в конце XIX в. после долгих лет забвения искусство Бейерена становится все более популярным.

В станковой графике рыбные натюрморты изображались меньше, в основном художниками приморских городов Англии, Франции, Голландии, Германии и России. Но блеск чешуи и странные формы морских обитателей привлекали графиков всегда. Огромное наследие сюжетных рисун-

ков на эту тему и зарисовок рыб и ракообразных недвусмысленно говорит нам об этом (рис. 174, 175).

В II главе нашего пособия мы уже упоминали натюрморт Е.И. Дергилевой «Красная рыба», отмечая возможности применения графических особенностей травленого офортного штриха. Не меньшие выразительные возможности несет в себе обычный карандашный рисунок, созданный и подкрашенный рукой такого мастера, как Д.И. Митрохин. Вернувшись в последние годы жизни к карандашу, он нашел в его шероховатости особую графическую культуру передачи плоти таких странных существ, как рыбы. Нарисовав их в 1960–1970 гг. великое множество, он ни разу не повторился в выявлении фактуры их

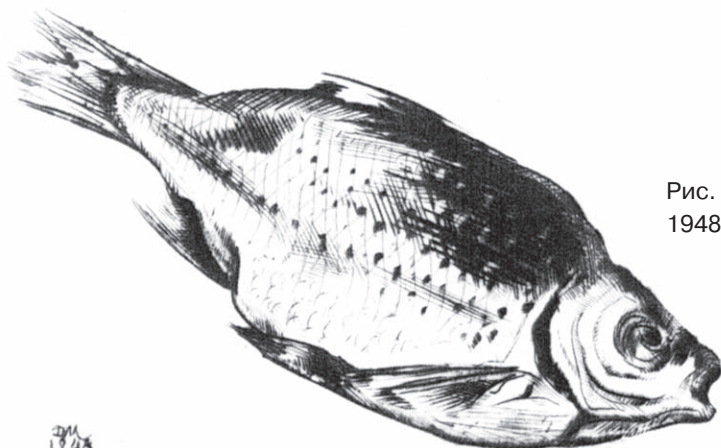


Рис. 176. Д.И. Митрохин. Тарань.
1948. Сухая игла

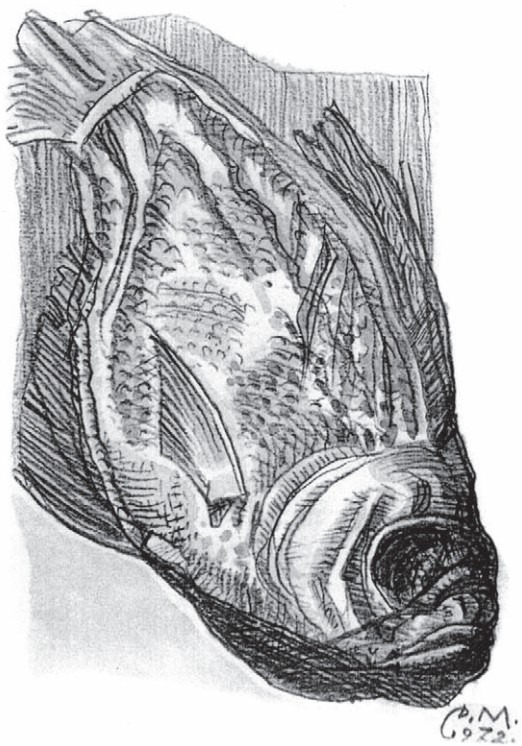


Рис. 177. Д.И. Митрохин. Рыба. 1972.
Карандаш, акварель



Рис. 178. Д.И. Митрохин. Рыбки. 1968.
Карандаш, акварель

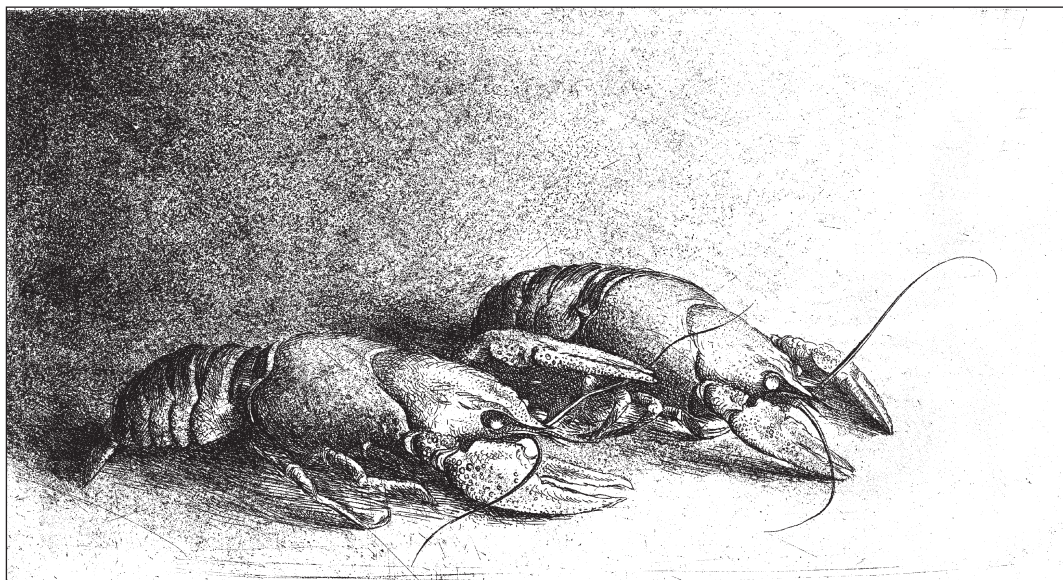


Рис. 179. Е.Г. Ткач. Раки. 1990-е. Офорт. Травленный штрих

частей и тел. Сравнивая изображения рыбы, выполненное Митрохиным в расцвете сил в 1948 г. «сухой иглой» с его же карандашными рисунками, сделанными почти в девяносто лет, можно без труда увидеть результаты неустанного творческого самосовершенствования (рис. 176–178).

В 1980–1990 гг. в натюрмортах с рыбой и раками фактурные особен-

ности тел различных видов рыб начинают графически связывать в композициях со структурой стволов, травы, камней, на которых расположена постановка. Игра фактур и структур, усиленная впечатлением от красоты рыб позволяет создать эффектные формальные композиции разного размера. Две из таких работ приводятся на рис. 179, 180.

Примерные практические задания

Зарисовать отдельные предметы охотничьей экипировки и рыболовные снасти (ружья, патронташи, охотничьи сумки, удочки, сачки, сетки и т.д.).

Зарисовать охотничьи или рыбацкие трофеи (добытых зверей, рыбу, раков, крабов и т.п. существ).

Выполнить черно-белый графический натюрморт с охотничьими трофеями.

Выполнить цветной графический натюрморт с морскими животными.

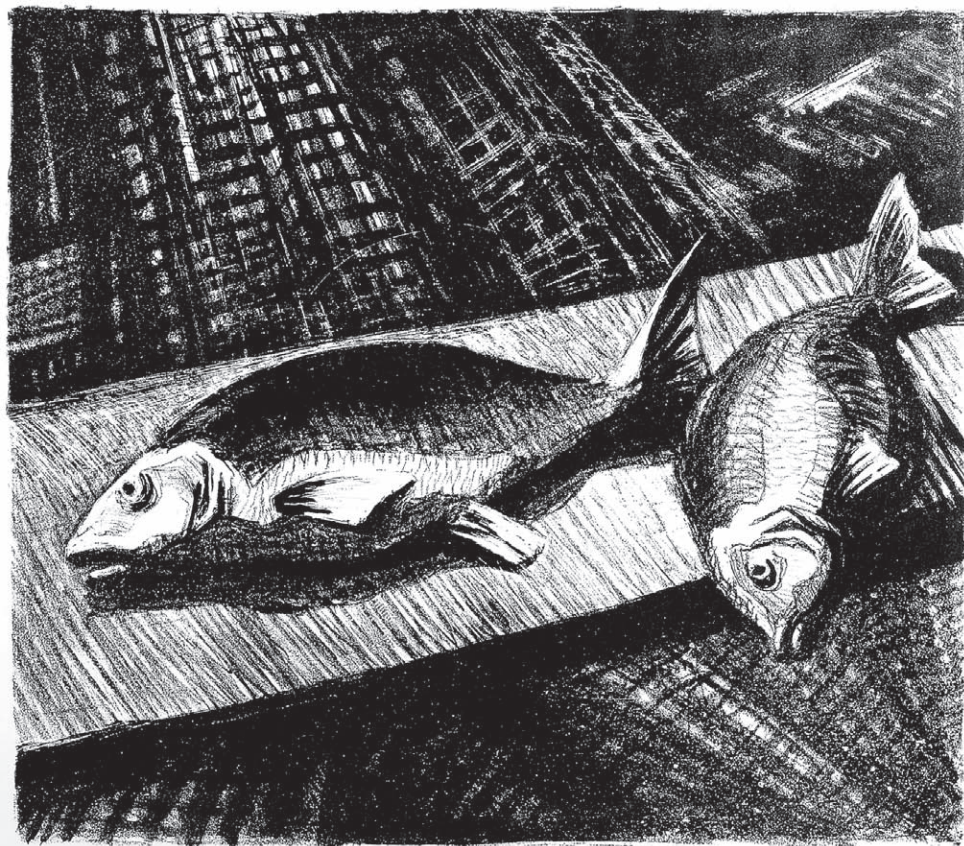


Рис. 180. А.Н. Чернов. Две рыбины. 1986. Литография

6. Натюрморты с дарами лесов и полей

Натюрморты с дарами лесов и полей — это композиции в основном из плодов дикорастущих растений и грибов. Ветка рябины, плоды шиповника и ягоды ежевики, грибы в корзине и на деревянном самодельном столе напоминают о счастливых часах, проведенных за «тихой охотой» на полянах, в сосновом бору и на бере-

гах медленно текущих рек, в глухих лесных чащобах.

Такого типа натюрморты сегодня продаются в странах Европейского Севера и почти во всех регионах России. Бескрайние российские леса составляют большую часть территории, поэтому дары леса всегда имели и имеют огромное значение. Лес, подступающий

вплотную к большинству городов и сел, давал материал для строительства и пищу миллионам людей, вот почему человек, живущий в нашем отечестве, сроднился с лесом уже много веков назад. Однако дары леса стали полноценным объектом для российского изобразительного искусства только во второй половине XIX в. Рост национального самосознания заставил обратиться художников к родной природе (рис. 181).

Становлению натюрморта с дарами лесов и полей способствовало развитие пейзажной живописи в России и, в первую очередь, лесного пейзажа. Можно сказать, что картины И.И. Шишкина с могучими хвойными деревьями, березовые поляны, изображенные А.И. Куинджи, просторы берегов рек, запечатленные А.А. Рыловым, позволили увидеть неброскую красоту даже малой частички нашего



Рис. 181. Н.И. Барченков. Васильки и малина. 1983. Холст, масло

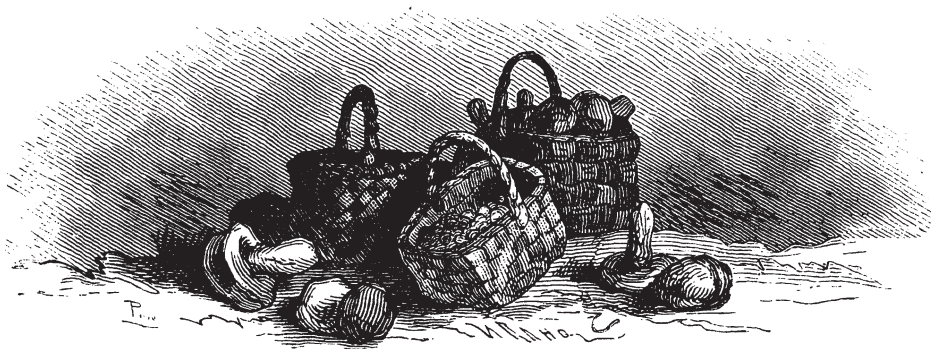


Рис. 182. И. Панов. Концовка к книге «Родные отголоски». Отгравирована на дереве А.Ф. Паннемакером. 1876

любимого края. Именно с этого времени появляются большеформатные «грибные» и «ягодные» натюрморты, выполненные как на холстах масляными красками, так и акварелью на бумаге. Прорисованные, как правило, подробно, с большой точностью, они несли в себе отголоски достижений альбомной графики XIX в. и цветовую культуру русской школы художников-передвижников. Включение в натюрморты данной тематики букетов лесных или полевых цветов позволяло создавать незабываемые полнокровные образы неисчерпаемой великой кладовой.

Стилистически натюрморты с дарами лесов и полей близки к натюрмортам с цветами и фруктами. Более того, очень часто садовые плоды komponуются в России вместе с букетами полевых цветов. Но, конечно, образ творений дикой природы иной. Он более сдержан по цвету и не так фантастичен по формам, но до боли знаком художникам с раннего детства.

Наиболее специфичны грибные натюрморты, в которых вместе с грибами различной формы и расцветки изображаются корзины из очищенных от коры и неочищенных прутьев, берестяные и щеповые короба (рис. 182). Темные прутья корзин хорошо оттеняют светлые ножки белых грибов и шляпки сыроежек. Выложенные рядом с корзиной лучшие экземпляры подосиновиков со шляпками ровной и насыщенной оранжевой окраски создают смысловой центр композиций. Опята, растущие на нижней части стволов деревьев и старых пнях в виде плотно сросшихся групп, komponуются в натюрмортах так, как они росли в лесу. Группы опят располагают, как правило, на втором плане, так как они довольно большие и могут создавать в натюрмортах общий грибной массив, выражающий изобилие осеннего леса. Грибы, которые находятся на первом плане, часто кладутся на разноцветные листья осины, березы,



Рис. 183. С.Д. Шумилин. Шишки. 1991. Офорт

рябины или клена. Имеются и натюрморты с шишками хвойных деревьев (рис. 183).

Ягодные натюрморты состоят из различных емкостей — берестяных корзин и железных кружек с черникой, малиной, ежевикой, брусникой, клюквой и другими ягодами. Часть

ярких ягод обычно рассыпают перед корзиночками или кладут на блюдца из керамики или на металлические подносы.

Соединение изображений корзин с грибами, ягодами, веток с листьями и плодами лесных кустарников, с лесными цветами позволяет соз-

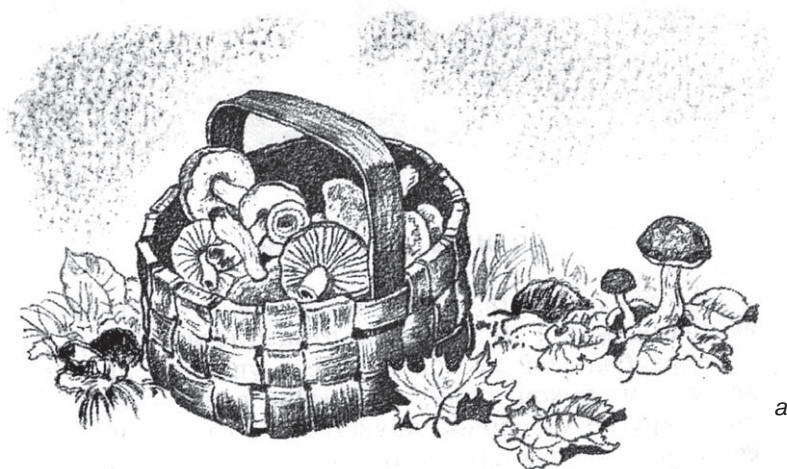


Рис. 184. Рисунки к детским книгам:

а — Л. Кузнецов. Иллюстрация к книге «Лесные хоромы». 1975;

б — В. Михайлов. Иллюстрация к книге Рамуте Скучайте «Под зеленым зонтиком». 1975

дать то лесное изобилие, которое уже давно соединено с образом российской природы.

Подобные натюрморты есть в живописи В.Ф. Стожарова, Н.И. Барченкова, И.В. Масютина, В.А. Орлова, Н.И. Зудова и др. Акварели с дарами леса имеются в творчестве В.Н. Андрушкевича, Г.Н. Соколова. Тему

«Грибы и ягоды» активно осваивают учащиеся детских художественных школ и училищ.

Натюрмортные графические композиции с дарами лесов и полей с конца XIX в. становятся постоянным элементом оформления книг и журналов для детей и юношества, альманахов для домашнего чтения (рис. 184).

Примерные практические задания

Зарисовать карандашами, пером или акварелью принесенные из леса:

- грибы;
- ветки рябины;
- ветки ежевики с ягодами;
- корзиночки с черникой или брусникой;

- веточки лесной смородины с ягодами.

Исполнить пером черно-белую композицию с корзинками грибов.

Выполнить цветную графическую композицию с ветками рябины и корзиночками с лесными ягодами.

7. Натюрморты со старыми вещами

Композиции из старых, вышедших из бытового оборота вещей трудно считать самостоятельным поджанром натюрморта. Однако постоянное обращение художников к данной теме побуждает уделить внимание работам такого рода.

Притягательной силой таких натюрмортов служит огромное желание человека изучать свое прошлое и время от времени возвращаться к вещам, напоминающим об ушедших временах. Прошлое, окутанное дымкой времени, не менее интересно, чем настоящее и будущее. Ведь мысленно возвращаясь в прошлое, становишься там пришельцем из будущего, который всегда может вернуться из своего путешествия. Забытая посуда, стоящая десятилетиями на полке в чулане родительского дома, или сундук с игрушками бабушки на чердаке дачи могут открыть и открывают мир, который смутно помнится или вообще не узнается.

Бесспорным корифеем натюрморта со старыми вещами можно считать Дж. Моранди. Большинство его натюрмортов в живописи и в графике — композиции из старых вещей. Но для

Моранди они не умерли, а только освободились от своей утилитарной сути. Это «вещи в себе», живущие в своем мире своей жизнью. Человек в этой жизни только наблюдатель. В случае с Моранди наблюдатель — заинтересованный и умный человек.

В главе II пособия были изложены особенности композиционной работы художника, отмечена их метафизическая подоснова. В данной части пособия остановимся лишь на двух офортах мастера, созданных на основе сложной художественной компоновки на плоскости стола старых ламп, бутылок, жестяных коробок, кофейников, кувшинов, баночек разных конфигураций и т.п. предметов. Это работы под названиями «Большой натюрморт с лампой справа» и «Большой натюрморт с 11 предметами в круге». В офортах изображены не уникальные предметы прикладного искусства, а обычные изделия массового производства. Тонкий перекрестный штрих, заполнивший все плоскости композиции, создает тот невидимый «экран» — паутину времени, через который мы разглядываем предметы. Особенно он заметен в работе «Большой

шой натюрморт с 11 предметами в круге» (рис. 185). Предметы, как бы выхваченные слабым светом фонаря, остаются безмолвными и недвижимыми в своем застывшем величии. В офорте нет абсолютно черных мест, но нет и абсолютно белых. Неширокий тональный спектр штриховой фактуры, имеющейся в каждой предметной форме или на плоскости фона и стола,

тонко и точно отражает слабое «дыхание» предметных форм. Мы чувствуем, что это почти молитвенное молчание застывших в полумраке предметов вполне совместимо с жизнью. Им уже не нужен человек, так как они красивы сами по себе. Величавая простота «дремлющих» предметов очень трогательна. Кажется, что они могут так стоять вечно.



Рис. 185. Дж. Моранди. Большой натюрморт с 11 предметами в круге. 1942. Офорт



Рис. 186. Дж. Моранди. Большой натюрморт с лампой справа. 1928. Офорт

В «Большом натюрмorte с лампой справа» формы предметов вылеплены более контрастно. В нем есть как необработанные штрихом участки, так и темные изображения силуэтного плана. Белая незажженная керосиновая лампа без стекла, стоящая справа, контрастирует с темными бутылками различной высоты и конфигурации. Эти бутылки художник собирал всю свою жизнь и постоянно включал их в натюрмортные постановки для живописи и графики. Если в описанном выше натюрмorte главным достижением

является особое состояние среды, то в натюрмorte с лампой на первый план выступают хорошо проработанные светотенью предметные формы, образующие между собой сложные пластические связи. Жестяная коробка прямоугольной формы с приоткрытой крышкой, изображенная в левой части композиции, позволяет художнику подчеркнуть плавные обводы стеклянных и покрытых эмалью сосудов. Почти все предметы расположены вертикально в виде своеобразного предметного музыкального инструмента — органа (рис. 186).



Рис. 187. Г.Н. Соколов. Натюрморт старой лампы. 1971. Офорт

В реалистических пространственных натюрмортах Г.Н. Соколова старые предметы являются произведениями искусства, и орнаментированная керосиновая литая лампа конца XIX в. с витым подсвечником и старинным пузырьком в офорте «Натюрморт со старой лампой» вы-

глядят на пустой плоскости пола, как забытые в древнем особняке предметы дворянского быта. Солнце осветило угол комнаты, в котором богатство «сиротливо» жмется в гулкой пустоте пространства (рис. 187).

Тему старой керосиновой лампы разрабатывает в натюрмортах и

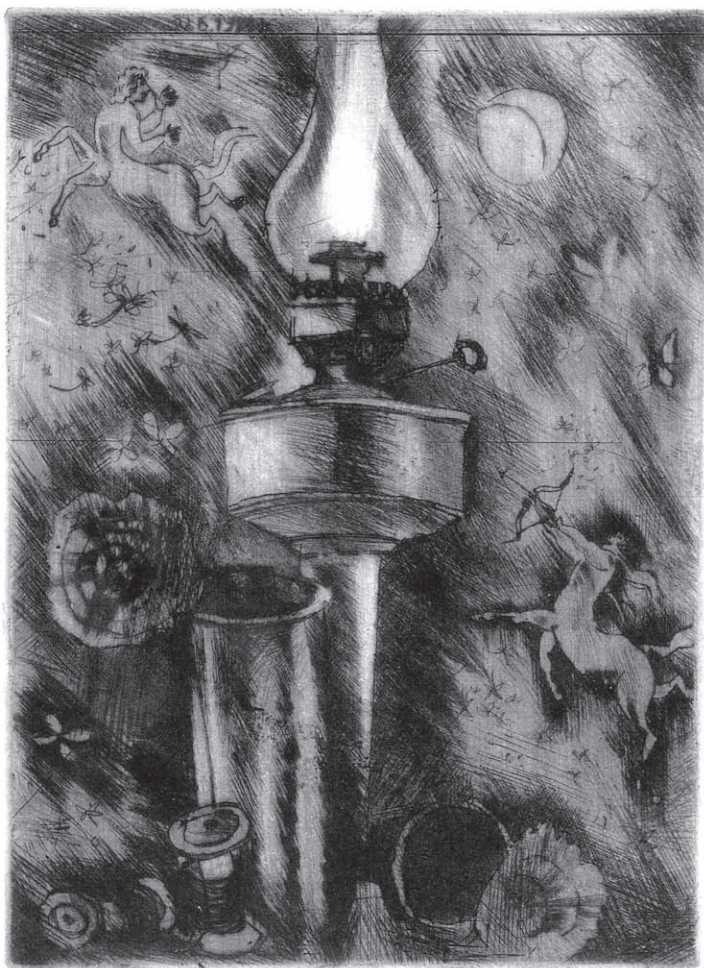


Рис. 188. Е.О. Мациевский. Керосиновая лампа. 1974. Офорт

Е.О. Мациевский. В офорте «Керосиновая лампа» она горит, тускло освещая вскрытые поржавевшие консервные банки и катушки с остатками ниток. Мотыльки и луна высвечиваются на небе, звездной дымкой обволакиваются остатки прошедшей жизни (рис. 188). Горящий фитиль

лампы под стеклянным, уходящим в небо колпаком зрительно соединяется с небесным пространством и олицетворяет огонь вечности над бренностью земного бытия.

Представление о натюрмортах с предметами старины, пробуждающих воспоминания о добротной и сы-

той жизни седой старины, дает цветной офорт А.Е. Ветрова «Два самовара и лен». Золотое свечение богато украшенных самоваров на подносе с охапкой сухого льна создает умиротворенный настрой теплого вечера в крепкой крестьянской избе с наличниками у

заснувшей в изумрудных лучах реки. Мы видим, что самовары не приготовлены к чаепитию и лен постановочно приложен к предметам. Это всего лишь символы, но нам хочется в них верить. Эта вера и рождает сказки, в которые мы верим всю жизнь (цв. ил. 44).

Примерные практические задания

Зарисовать отдельные предметы, вышедшие из употребления в современном обиходе:

- чайники и кофейники;
- чайные чашки и блюдца;
- деревянную керамическую посуду;
- лампы и подсвечники;
- самовары и жестяные коробки;

- старинные бутылки, рюмки и пузырьки;
- старинные украшения.

Выполнить станковый черно-белый графический натюрморт со старой посудой.

Выполнить цветной станковый графический натюрморт со старинными деревенскими изделиями.

8. Натюрморты философского или религиозного содержания

Почти все натюрмортные композиции в той или иной форме отражают обобщенные образы, позволяющие задуматься о вечных проблемах человеческого бытия и скоротечности жизни. Ведь сколько бы мы не говорили о том, что в натюрмортах изображаются «тихая жизнь», в значительной степени это уже «мертвая натура», так как предметы в своем большинстве изъяты из привычной для них среды и составлены художником в придуманную им композицию. Однако с XVII в. в искусстве существует так называемый натюрморт *vanitas*, цель которого можно выразить краткой надписью «*Memento*

mori» (Помни о смерти). В таких натюрмортах часто изображаются: увитый плющом череп, увядшие цветы, раковина, трактуемая как пустая оболочка. В Голландии натюрморты с изображением черепа назывались «*doodshoofd*» (рис. 189).

Изображения черепа в *vanitas* могут компоноваться со светильниками, с горящей или догоревшей свечой, механическими или песочными часами. В ряде работ добавляются драгоценности, игральные карты, курительные трубки, указывающие на тщету земных наслаждений. «Основной мотив — череп — может быть заменен перечисленными предмета-

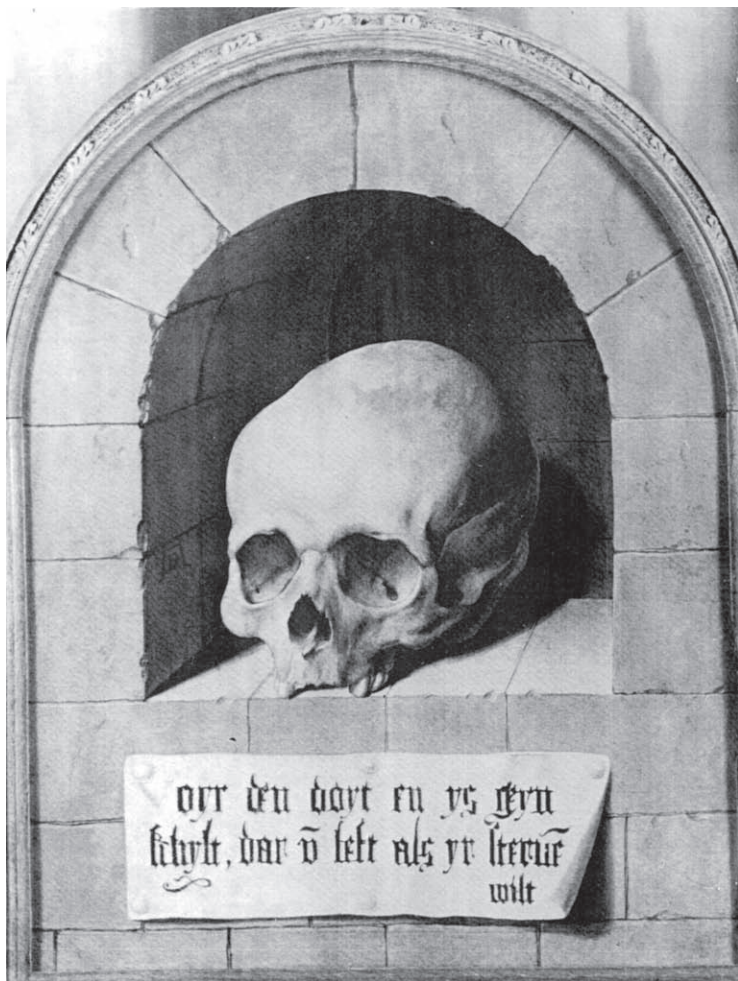


Рис. 189. Б. Брейн Старший. Череп в нише. 1530-е. Холст, масло (переведен с дерева)

ми или находиться, будучи едва заметен, на заднем плане. Постоянно встречаются клочки бумаги, рукописи и печатные издания с изречениями, например, распространенным “*Memento mori*” (Помни о смерти). На лейпцигской картине Колейера мы находим слова: “*Sic transit gloria*

mundi”, “*Finis coronat opus*” (“Так проходит слава земная”, “Конец венчает дело”), а дрезденская картина Доу снабжена клочком бумаги с “мирским” изречением: “*Veeltijds was nieuws, selden was goeds*” (“Часты новости, но редко хорошие”). Натюрморт Питера де Ринга с его изо-



а



б

Рис. 190. а — Древнеславянская книжная иллюстрация к Библии. XVII в. Ксилография;
б — книжная концовка. XIX в.



Рис. 191. Рембрандт. Св. Иероним. 1632. Офорт

билием разнообразных предметов словно стремится показать, сколько символов *vanitas* может уместиться на маленьком столе»¹.

Изображениями черепа и распятия, черепа и Библии заполнена мно-

гочисленная религиозная литература Европы. В большей части это гравированные на дереве заставки и концовки, но встречаются и графические книжные религиозные натюрморты почти станкового плана (рис. 190, 191). Все эти композиции — развитие предметной части сюжетных работ на религиозную тематику (например, офорты Рембрандта, посвященные

¹ Майер-Мейнцшел А. Мир на столе. Натюрморт и его предмет // Натюрморт в европейской живописи XVI — начала XX века. М., 1984, с. 10.

жизни Святого Иеронима). В XIX — первой трети XX в. в иллюстрациях было распространено изображение погребальных урн, увитых гирляндами цветов, и изображение предметов—символов изобилия, торговли и войны, валяющихся у основания подставок под урны. Урна с прахом стала символом, заменившим изображение черепа (рис. 192).

В XX в. и в живописи, и в графике ярко выраженных *vanitas* с черепом и текстовым резюме уже не делают, но это не означает, что тематика с напоминанием о скоротечности жизни закрыта. Размышления в этом плане продолжают существовать в искусстве. К таким изображениям можно отнести значительную часть натюрмортов со старыми вещами, в которых горящие лампы или свечи символизируют жизнь. В предыдущем разделе мы говорили о натюрморте «Керосиновая лампа» Е.О. Мациевского, философичность этой работы не вызывает сомнений. Весьма образны и понятны современному человеку натюрмортные композиции с часами и свечами, исполненные В.В. Домогацким в качестве книжных иллюстраций. Застывшие в тишине деревянных особняков каминные или настольные часы с неизменной скульптурной фигуркой над циферблатом, остатки обгоревшей свечи в бронзовом подсвечнике на фоне окна с морозным узором говорят о бесконечной череде дней, составляющих жизнь человека. Художник напоминает нам, что это движение жизни, угодное Создателю всего сущего на земле, будет продолжаться и дальше (рис. 193).

К натюрмортам-размышлениям о превратностях судьбы относится серия офортов-натюрмортов Е.И. Дергилевой под общим названием «Яблоки и аптечная склянка», в которых в различных вариантах ищутся возможные содержательно-пластические связи творений природы с предметом—символом болезни (рис. 194, 195). Соединением философских размышлений и контрастных пластических и тонально-фактурных ассоциаций-ощущений являются натюрморты с введением в композиции со свежими и засохшими яблоками,

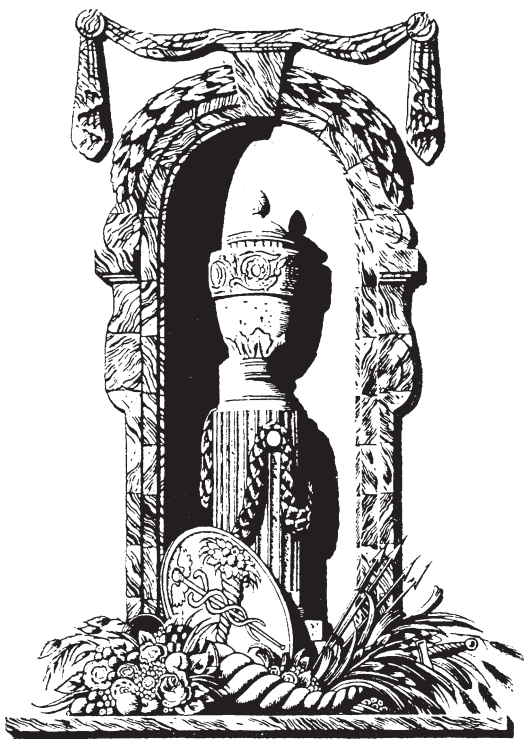


Рис. 192. Г.И. Нарбут. Заставка. Тушь

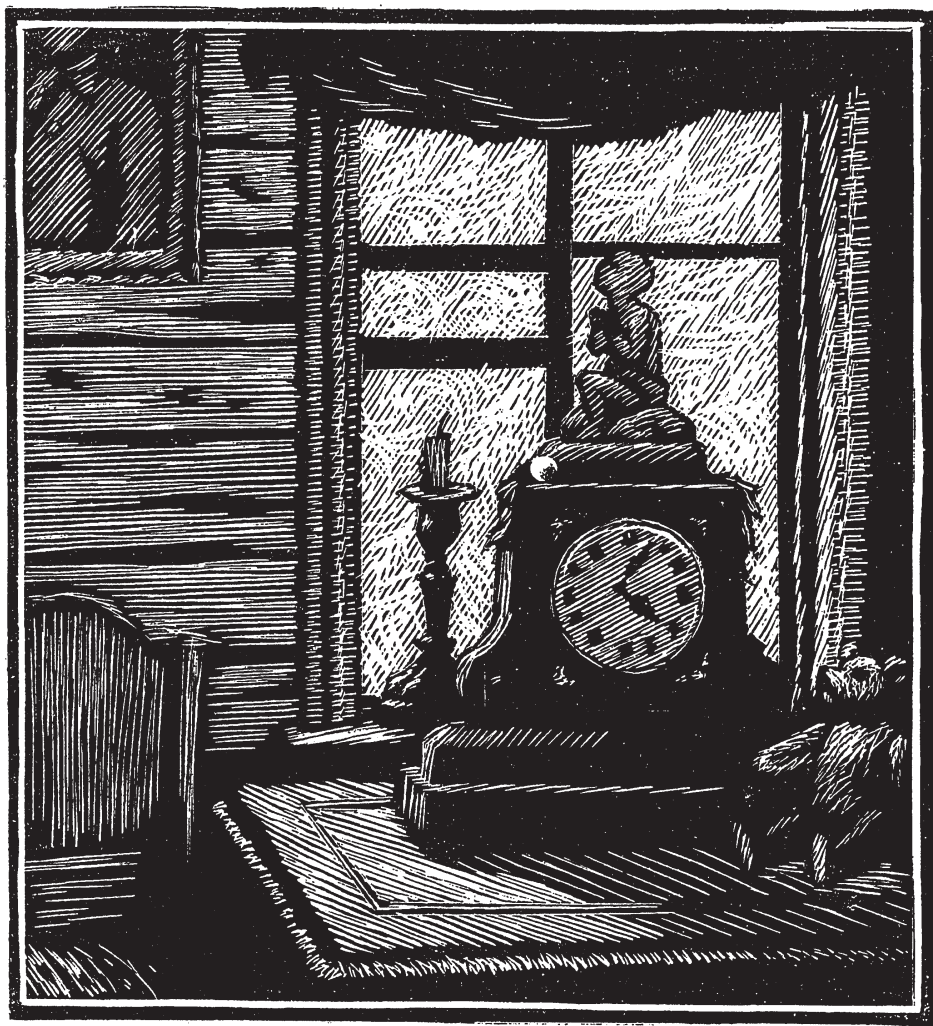


Рис. 193. В.В. Домогацкий. Иллюстрация к произведению И.С. Тургенева «Стихотворения в прозе». 1972. Ксилография

стаканами, хлебом несоразмерно миниатюрных фарфоровых статуэток китайский мудрецов и европейских девочек в летних платьицах и шляпках (рис. 196). Прямым продолжением

идей *vanitas* в XX в. являются натюрморты с засохшими цветами, яблоками, бабочками, жуками или мухами.

Изображение внешних оболочек, оставшихся после смерти их хозяев,



Рис. 194. Е.И. Дергилева. Яблоки и аптечная склянка. 1985. Офорт

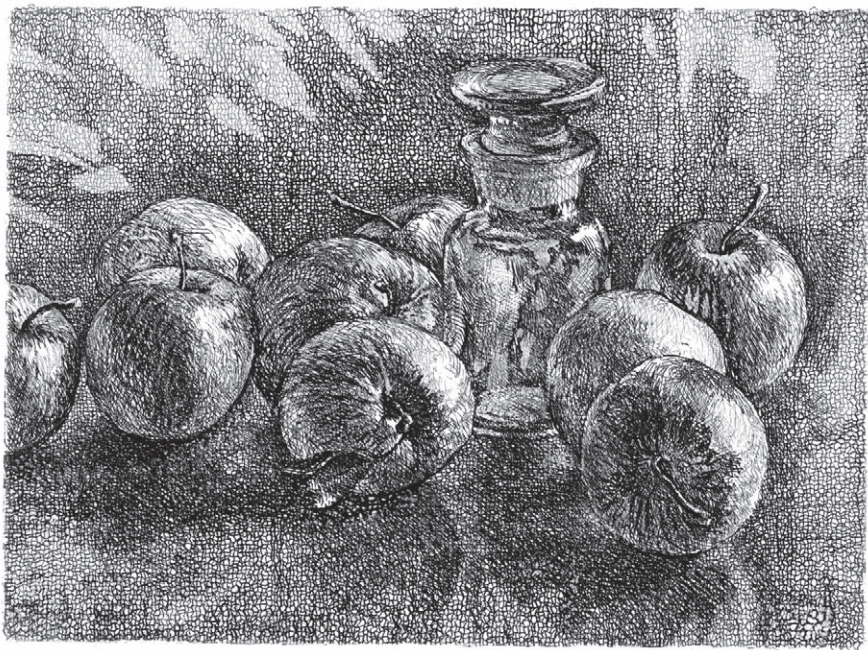


Рис. 195. Е.И. Дергилева. Яблоки и аптечная склянка–2. 1985. Офорт

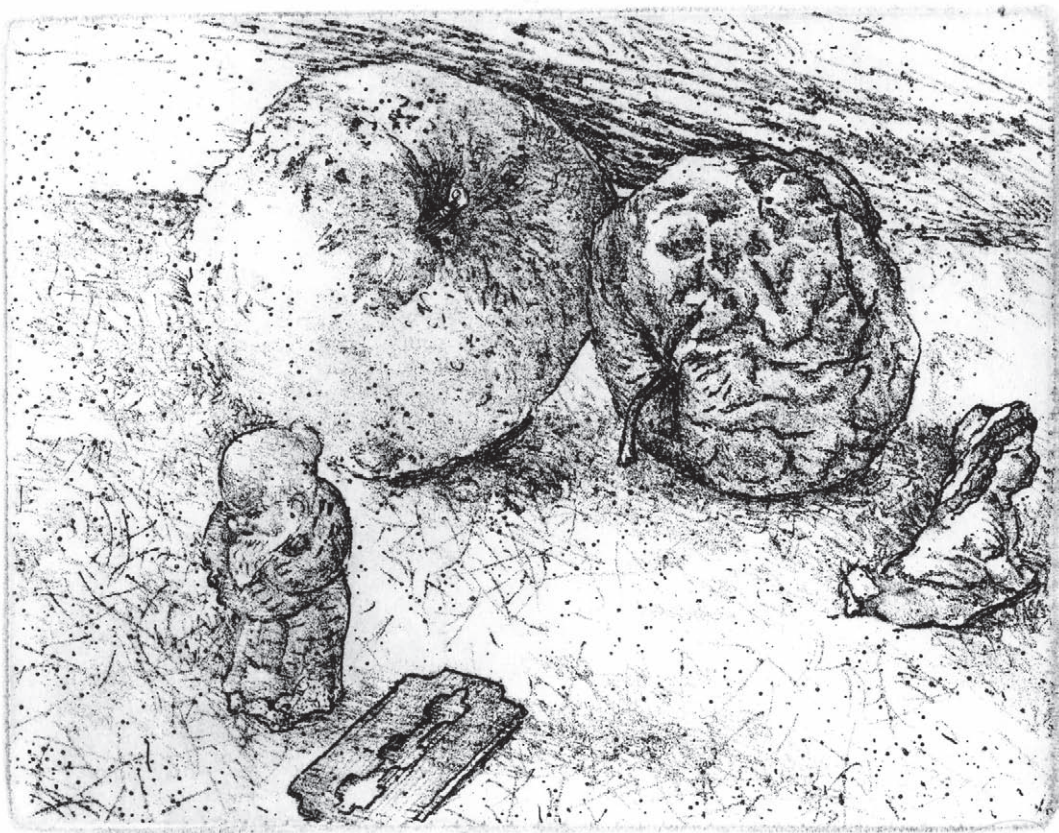


Рис. 196. Е.И. Дергилева. Неопределенное. 1985. Офорт. Мягкий лак

может, конечно, рассматриваться зрителем по-разному. Красивая раковина часто напоминает нам о радостях дальнего морского путешествия или позволяет мечтать об экзотических странах, где мы никогда не были. Но и сегодня исполняются композиции с морскими раковинами, в которых подспудно заложен дух *vanitas*. В качестве одного из примеров мы приводим в пособии

«Натюрморт с утром» Г.Н. Соколова (рис. 197). Центральную часть композиции занимает зеркало, рядом с которым лежат и частично отражаются в нем две конусовидные раковины. В зеркале видны современные кварталы высотных домов и огромное восходящее солнце. Отталкиваясь от понимания отражения, в котором существует как настоящее в виде солнца, так и прошлое в виде

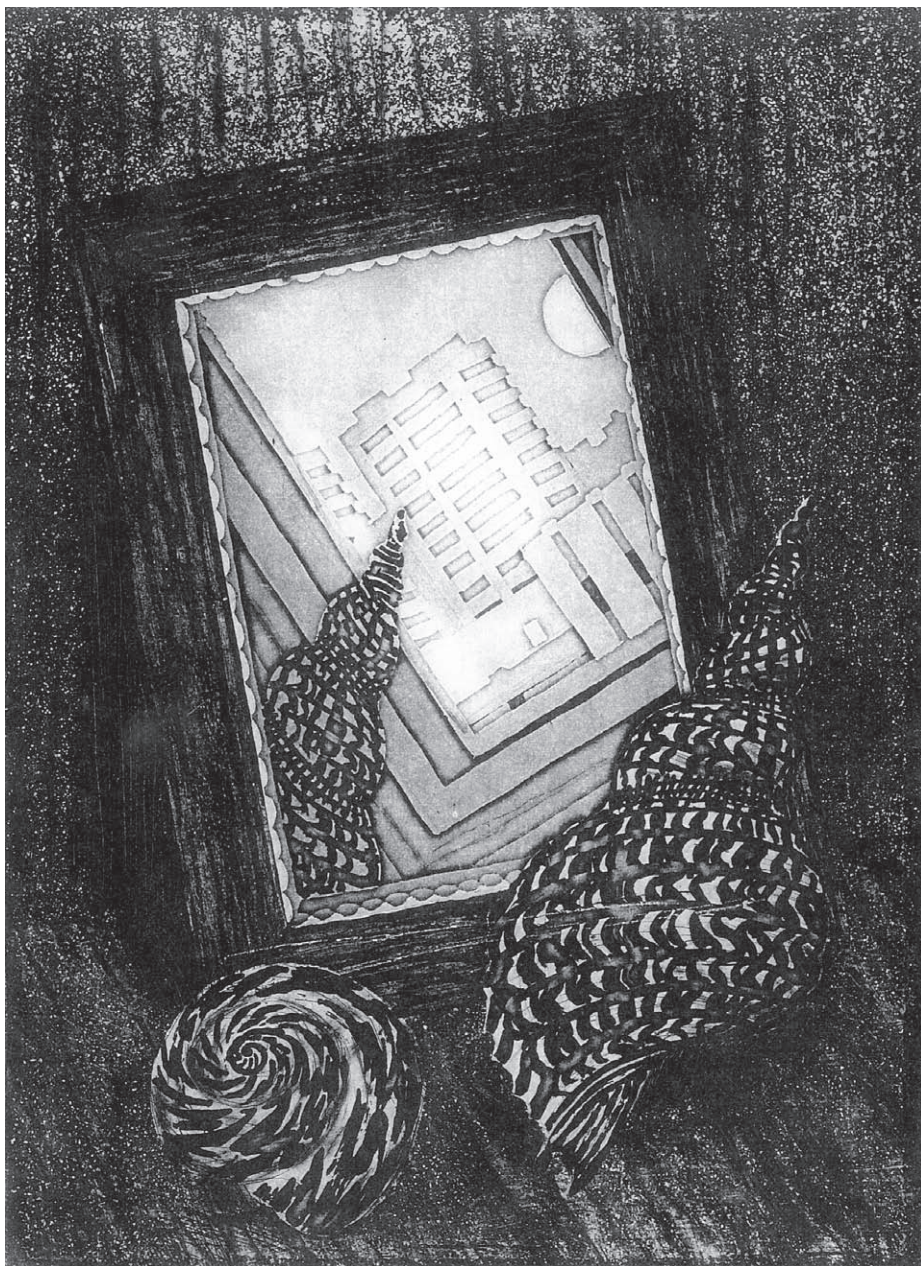


Рис. 197. Г.Н. Соколов. Натюрморт с утром. 1982. Офорт

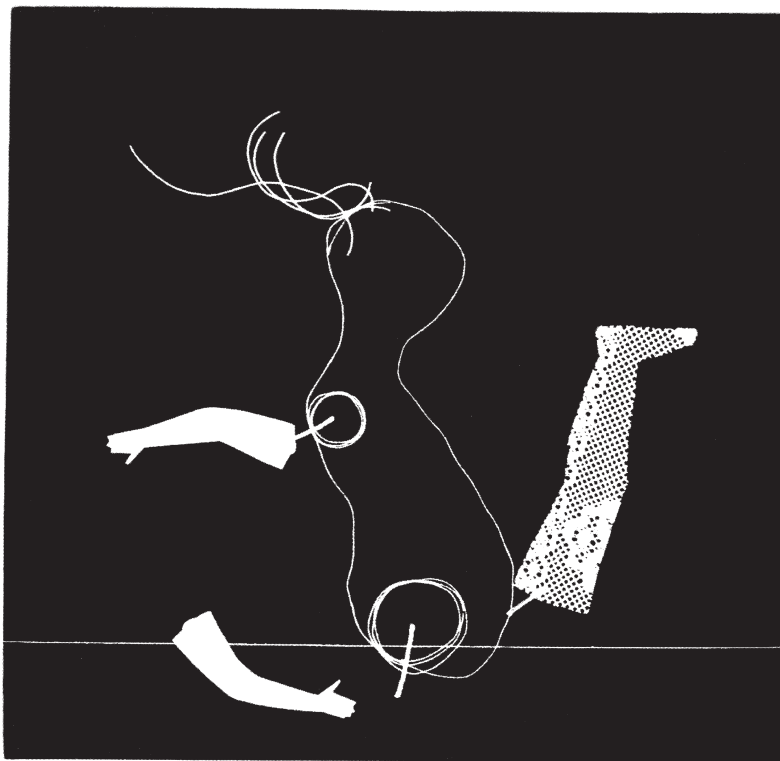


Рис. 198. Г.К. Ваншенкина. Из кукольной жизни. 2004. Акватинта

пустой раковины, мы получаем от восприятия изображенного массу противоречивых ощущений. К на-

тюрмортам — размышлениям о суетности жизни относятся все композиции с куклами (рис. 198).

Примерные практические задания

Зарисовать отдельные предметы, символизирующие скоротечность жизни:

- пустые раковины морских и речных моллюсков;
- увядшие цветы (розы, пионы, хризантемы и др.);
- засушенные бабочки и жучки;
- засохшие яблоки, груши;

- свечи и подсвечники;
- настольные или каминные часы.

Выполнить станковый черно-белый графический натюрморт с часами и свечами на столе.

Выполнить цветной графический натюрморт с морскими раковинами, засохшими насекомыми и т.п. объектами.

Глава VIII

ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ГРАФИКИ НАТЮРМОРТА

1. Основы методики работы над графикой натюрморта

Методика работы над графическим изображением натюрморта разнообразна. История художественного творчества показывает широкий спектр всевозможных решений, выполненных упорной практической деятельностью. Каждый крупный художник в процессе творческой жизни обогащает теорию искусства своей индивидуальностью, внося неповторимую прелесть личного почерка мастера. Чтобы это понять, достаточно вспомнить рассуждения о творческих путях в искусстве В.А. Фаворского, Е.А. Кибрика, Д.Н. Кардовского, К.Ф. Юона, А.А. Дейнеки и других художников.

Разнообразие решений образа натюрморта определяется накопленными практикой многочисленными методами работы, которые складывались в достаточно большой промежуток времени, берущий свое начало в ремесленном творчестве.

Каждая учебная графическая работа в вузе является творческой, а учебные задания направлены на развитие

творческих способностей личности. Многолетний опыт преподавания графики, практическое наследие многих художников-творцов XIX–XX вв. позволяют с уверенностью сказать, что наилучшие результаты дает такая последовательность работы в графике натюрморта:

- рисунок и зарисовки с натуры;
- эскизная работа;
- исполнение чистовых графических листов.

Кроме этого, студентам необходимо изучать наследие мастеров графики в музеях и на периодических выставках, копировать произведения, оказавшие влияние на развитие мировой графики.

Все эти разновидности работы взаимодействуют и обогащают друг друга, формируя профессионального и творчески мыслящего художника. Практические навыки графического мастерства усваиваются постепенно, и только поэтапное усложнение заданий дает устойчивый результат — практическую основу творчества.

2. Рисунок и зарисовки с натуры

Натурное рисование — начало всех типов и жанров графического творчества. Рисунки с натюрмортных постановок выполняются в учебном процессе с целью как поддержания рисовальных навыков у студентов (художник-график должен постоянно упражнять свой глаз и свое чувство формы рисованием с натуры), так и последующего возможного использования этих навыков в работе над

ческими листами. Рисунки должны быть законченными, анализирующими формы постановки, выявляющими пластические взаимосвязи предметной среды. Детализация тех или иных форм в рисунке, зависящая от дальнейших замыслов в графической композиции, не должна отрицательно влиять на его художественность (рис. 199–201).

Зарисовки дополняют основной рисунок. Они представляют собой,

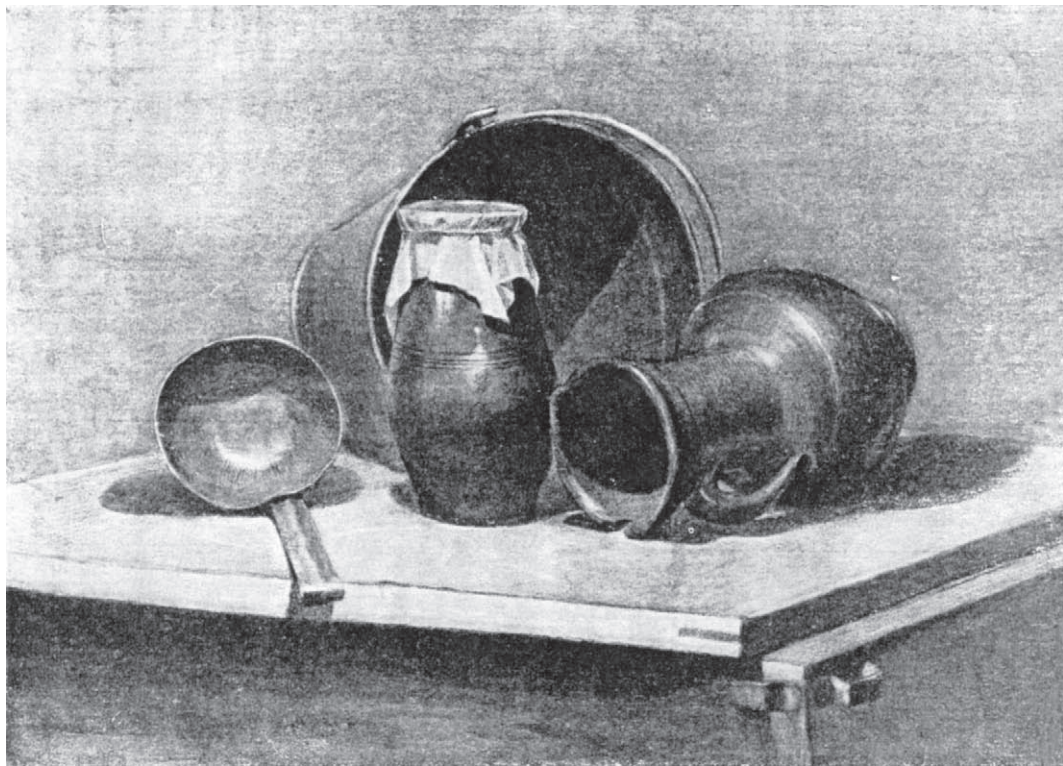


Рис. 199. Учебный рисунок натюрморта (по М. Б. Храпковскому). 1950-е



Рис. 200. Н.Н. Коротков. Раковины-1. 1985.
Карандаш

Рис. 201. Н.Н. Коротков. Сумка. 1987.
Карандаш

как правило, прорисованные во всех деталях ключевые части постановок, планируемые к использованию в работе над законченной композицией. Объектами для зарисовок могут быть отдельные части букета цветов в натюрмортах с цветами, гипсовая голова и музыкальные инструменты в натюрмортах с атрибутами искусства, оружие в «охотничьих» постановках и т.д. Поскольку над зарисовками работают в тех же условиях что и над рисунком, они исполняются теми же материалами. Как правило, это карандаши различных сортов (рис. 202, 203).



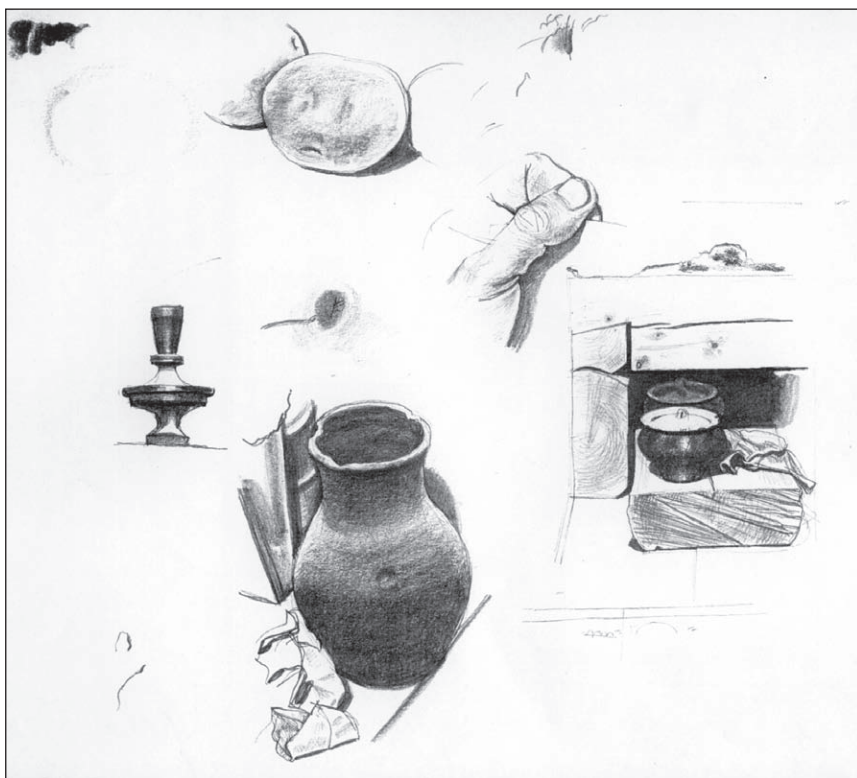


Рис. 202. Н.Н. Коротков. Предметные зарисовки. 1994. Карандаш

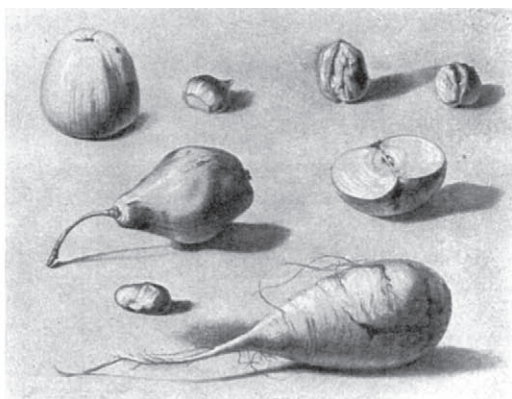
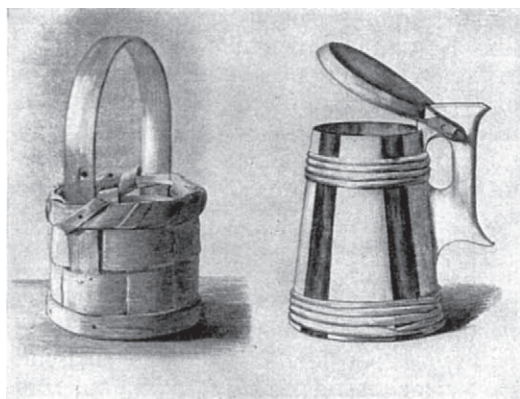


Рис. 203. Таблицы из пособия А. Баумгарта «Руководство по обучению рисунку». 1900-е

Зарисовки — сугубо рабочий материал художника. Для работы над крупными произведениями их делается достаточно много. В зарисовках «под графику» можно зафиксировать не только особенности формы, но и тот или иной графический эффект, увиденный в природе. Для этого в процессе работы необходимо осматривать объекты изображения с разных точек зрения и зарисовывать то, что привлекло внимание.

Зарисовки, как правило, выполняются с натуры. Только в этом случае целиком достигается задача зарисовки. Но если в процессе сбора материала нет возможности сразу зафиксировать увиденное на бумаге, то зарисовывают по памяти в домашних условиях. В зарисовках по памяти иногда может сложиться образ натюрморта. Поразившие воображение художника состояние освещения, фактурная поверхность, ритмика и пластика форм проявляются в домашних зарисовках с особой силой. На основе сделанных в мастерской зарисовок-впечатлений можно организовать натюрмортную



Рис. 204. Зяблики: самка и самец. Таблица из французского журнала «Л'Эколь де дессен» (Школа рисования). 1850-е

постановку запечатленного по памяти эффекта. Так рождаются многочисленные натюрморты с дарами моря, леса, сада, охотничьи натюрморты (рис. 204).

3. Эскизы

Поиск наилучших вариантов графических решений учебной постановки называется эскизной работой. Именно в этом виде работы происходит рождение графики, максимально проявляются творческие способности человека. Условность языка графики как вида изобразительного искусства

открывает широкие возможности для свободного композиционного поиска.

Эскизы (масштаб примерно 1/8–1/16 стандартного листа) выполняются как без натурной постановки на основе рисунка и зарисовок, так и прямо с натуры. Основное внимание уделяется композиционному поиску



Рис. 205. Эскиз графического решения. 1960-е

наилучшего выражения идеи. Хотя в процессе работы над рисунком и зарисовками наилучшие точки зрения на натюрмортную постановку в основном уже определены, необходимо перед началом эскизного поиска еще раз осмотреть натуру. Не исключено, что мнение может измениться.

В эскизной работе окончательно определяется формат графической композиции. Как правило, студенты отрабатывают 2–3 фиксированных формата, обусловленных характером постановки.

При размещении предметов постановки на определенных форматах изобразительной плоскости необхо-

димо угадать соотношение размеров элементов постановки с масштабом выбранного формата. Изображения предметов не должны необдуманно «плавать» или «тесниться» в композиции, мешая ее идее (рис. 205, 206).

В эскижном поиске ярко проявляются все имеющиеся в творческом багаже студента знания принципов композиции (цельность, симметрия, асимметрия, ритм, пластика). Композиционный центр эскиза должен быть ясно организован, помогая раскрытию основной идеи графического произведения. В эскизе определяется и пространственная система, по которой будет строиться изображение. Само изображение может быть построено весьма иллюзорно или иметь плоскостное решение.

В работе над черно-белыми эскизами важно сразу определить общее светлотное состояние композиции. Такую графику в зависимости от соотношения количества черного и белого делят на «темную» и «светлую». В «темной» графике, исполняемой, как правило, пятном или пятном и штрихом, черные цветовые заливки занимают большую часть композиции, оставляя на бумаге изобразительный акцент. «Светлые» натюрморты исполняются черной линией по белому полю бумаги. Штрих или точка часто воспринимаются в графике как серый цвет. Все это создает в работе деление на «темные», «светлые» и промежуточные «серые» градации.

Исходя из такого деления графики по общей светлоте композиции и понимая роль выявления пространства

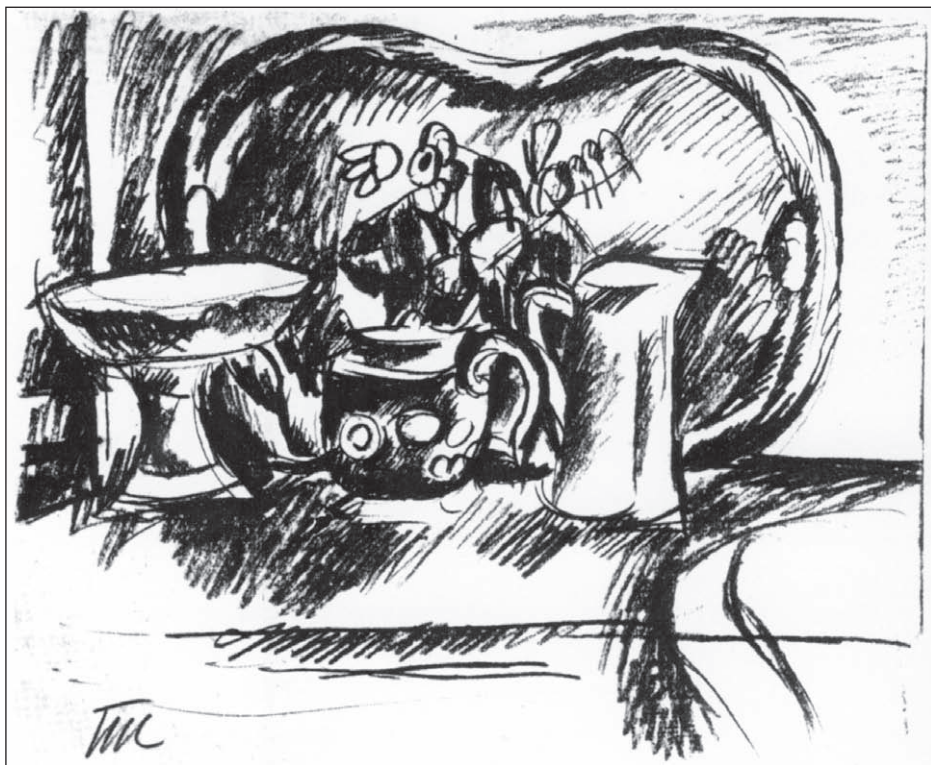


Рис. 206. П.П. Кончаловский. Натюрморт с подносом. 1919. Итальянский карандаш

в изображении, в учебной работе над черно-белой графикой всегда важно определить, что считать пространством: черное или белое? Что является воздухом, а что предметом? Тип взаимоотношений между черным и белым (пространством или предметом) дает композиционный каркас графической работе. В «темных» работах пространством может быть черный цвет, в «светлых» — белый. Исходя из этого, одну часть черно-белых эскизов натюрмортов делают на белой бумаге, другую — на черной. Выбор бумаги

уже дает направление поиска. Формы наносимых на плоскость пятен и линий определяют особенности диалога черного цвета с белым, но общая тональность и направление в гармонизации выразительных средств избраны (рис. 207).

Несколько сложнее работа над композициями, в которых планируется использовать равное количество черного и белого цвета. В таких композициях важное значение приобретают очертания предметов постановки, их пластика и ритмика.



Рис. 207. Ю.С. Грачев. Натюрморт-1. 1963. Гуашь

Количество статичных и динамичных форм-пятен закладывает основу для «композиций движения», «композиций покоя» и «композиций конфликта». Особенно эффектными получаются «композиции конфликта», когда равное количество черного и белого цвета усиливается борьбой динамичных и статичных форм. Для примера вспомним, как развивается тема черного и белого цветов в графике Н.Н. Куприянова «Натюрморт с лампой» и работе В.А. Фаворского «Натюрморт с книгами».

В цветной графике натюрморта эскизная работа ведется на основе определения общего цветового состояния постановки. Часто данные состояния определяют «теплые» и «холодные» цвета, и соответственно с этим планируется эскизный поиск. Такие названия, как «Голубой натюрморт», «Красные цветы в вазе», «Зеленые яблоки», обычны в цветных графических произведениях. Ряд художников-графиков исполняют поисковые эскизы на специально закрашенных листах, дающих общий колорит всей работе.

4. Законченные графические листы

Наилучшие варианты эскизов графических композиций выполняются начисто в виде законченных графических листов — чистовых листов, которые можно считать графической композицией натюрморта, выражающей замысел автора во всей полноте и детальной проработке. Исполнение законченной работы точнее можно назвать созданием графического произведения на основе эскиза.

Перевод эскиза в законченные чистовые листы не простой технический процесс, а творческая работа. Бездушное увеличение или проработка эскизов до окончательной композиции ведет к схематичности и выхолощенности произведения. В процессе окончательной работы открываются новые возможности, появляются иные мысли, которые несколько изменяют задуманное в эскизе (рис. 208–210).

Форматы законченных работ варьируются в пределах половины чертежного листа. Данный размер вертикальных, горизонтальных или квадратных композиций связан с тем, что он, с одной стороны, позволяет выполнить работу с максимальной детализацией, с другой — способствует развитию чувства декоративности.

Размеры натюрмортных композиций связаны и с техникой исполнения. Так, в половину чертежного листа исполняются только пятновые изображения с большими цветовыми плоскостями. Перовая графика натюрморта редко достигает размера листа писчей бумаги (А4).

Техническое исполнение законченных листов должно быть безупречным, неряшливость в работе ослабляет читаемость композиции. Результативность требовательного отношения к делу показал выдающийся график и педагог И.Я. Билибин, воспитавший в классе графики Рисовальной школы Общества поощрения художеств в 1907–1917 гг. многих ярких иллюстраторов книг, художников декоративно-прикладного искусства и графиков-станковистов. Впервые начав преподавание графики в России как особого вида искусства, И.Я. Билибин определил высоту «планки» в понимании законченности в графике. Он возмущался замазанными белилами штрихами и линиями даже в эскизах. Графика натюрмортов, исполненная под руководством великого русского художника, поражает своей органичностью исполнения.

Однако нельзя не сказать, что законченность в завершенных работах может пониматься и иначе. Пример тому — традиционное искусство Китая и Японии, где изображения на бумаге исполняются быстро и являются законченными произведениями. Исполняя в основном пейзажные и растительные композиции, они делали и огромное количество натюрмортов. Достаточно посмотреть графическое наследие Ци Бай-ши — наиболее известного в Европе мастера данного направления. На родине этого творческого



Рис. 208. Г.Н. Соколов. Натюрморт. Линогравюра. Учебная постановка

метода чистота и отточенность удара кистью по бумаге достигается годами упорных тренировок в повторении канонизированных сюжетных композиций. Таким образом, трудоемкость работы переносится на своеобразный подготовительный период — тренировку ума и руки. Работа идет без натуры, так как композиция до мельчайших подробностей уже давно определена.

Как правило, законченный графический лист — композиция, выполненная вручную на бумаге с проработанного эскиза. В редких случаях завершение чистовых листов вручную может проводиться с натурной постановки. Это применяется при «засушенности» переведенной с эскиза композиции с целью оживления натурными впечатлениями. Такое завершение работы проводится пре-



Рис. 209. Ю.С. Авдеев. Линогравюра. Учебная постановка.
МГХИ им. В.И. Сурикова. 1950-е



Рис. 210. Варианты исполнения учебного натюрморта. Линогравюра

дельно осторожно. Часто требуется всего несколько штрихов или мазков, чтобы работа приобрела нужную убедительность.

Если по задуманному образному решению необходимо исполнение закон-

ченной работы в виде гравюры (по линолеуму, пластику, металлу, картону и т.п. материалам) или монотипии, то требование чистоты исполнения относится уже к технике работы в избранном материале авторского эстампа.

Вопросы и задания

1. Какова последовательность работы над графикой натюрморта?
2. Что такое натурное рисование?
3. Изложите методику исполнения зарисовок.

4. В чем различие эскизной работы для черно-белой и цветной графики натюрморта?
5. Дайте определение законченной графической композиции.

Глава IX

ОРНАМЕНТАЛЬНОСТЬ В ГРАФИКЕ НАТЮРМОРТА

1. Орнаментальная организация натюрмортной композиции

Большая часть графики натюрморта имеет довольно высокий уровень орнаментальной организации. Драпировки со сложным рисунком, литая пластика старинных предметов позволяют художнику решать образ на основе усиления ритмико-пластических свойств натуры и ослабления пространственных характеристик. Кроме того, черно-белая графика самим чередованием черных и белых пятен уже имеет довольно высокий уровень орнаментальной организации. Цветные графические листы при изначальном ограничении цветовых оттенков строятся на основе повторения нескольких цветовых тем.

Поиск орнаментальной организации графического листа часто сопровождается отказом от объемных предметов. Это вполне естественный и необходимый прием при изучении основ орнаментальности в графике. Масса графических произведений, выполненных мастерами искусства, не имеют объемных характеристик, или они крайне незначительны. Черно-белая

графика Д.И. Митрохина может служить иллюстрацией данного приема. Образный строй его произведений целиком основывается на орнаментально-ритмической организации листа. Несмотря на чрезвычайную условность графики Д.И. Митрохина, в ней нет грубой геометризации, влекущей за собой потерю узнаваемости предметов, уничтожающую сложные пластические связи. «Орнаментальность, свойственная работам Митрохина, опирается на живое ощущение русской природы, превосходное знание окружающего мира»¹, — пишет о художнике Э.В. Кузнецова. Д.И. Митрохин как никто другой чувствует ритмику силуэтных изображений (рис. 211, 212). То же можно сказать и о графике Г.И. Нарбута и И.Я. Билибина, в которой натюрмортные композиции занимали немалое место.

Орнаментальную основу графики может составлять не только ритм

¹ Кузнецова Э.В. Искусство силуэта. Л., 1970, с. 46.



Рис. 211. Д.И. Митрохин. Фронтиспис книги Эдгара По «Золотой жук». 1922. Кисть, перо

пятен, но и другие элементы графики. Линия, штрих и точка также могут создавать сложные ритмические структуры. Для понимания этого чрезвычайно полезна книга известного английского художника Уолта Крэна «Линия и форма». Разбирая способы рисования линией, функции линии в рисунке, он определяет два пути в работе линией. Художник, по его убеждению, может ставить перед

собой две задачи: графическую или орнаментальную¹, точнее изобразительную задачу или орнаментальную. Автор справедливо отмечает орнаментальные возможности линейного изображения. Плоскостность изображения, достигаемая однотонной и, часто, однотолициной линией, спо-

¹ См.: Сидоров А.А. Русская графика начала XX века. М., 1969, с. 16.



Рис. 212. Д.И. Митрохин. Весенние цветы. 1966. Карандаш, акварель

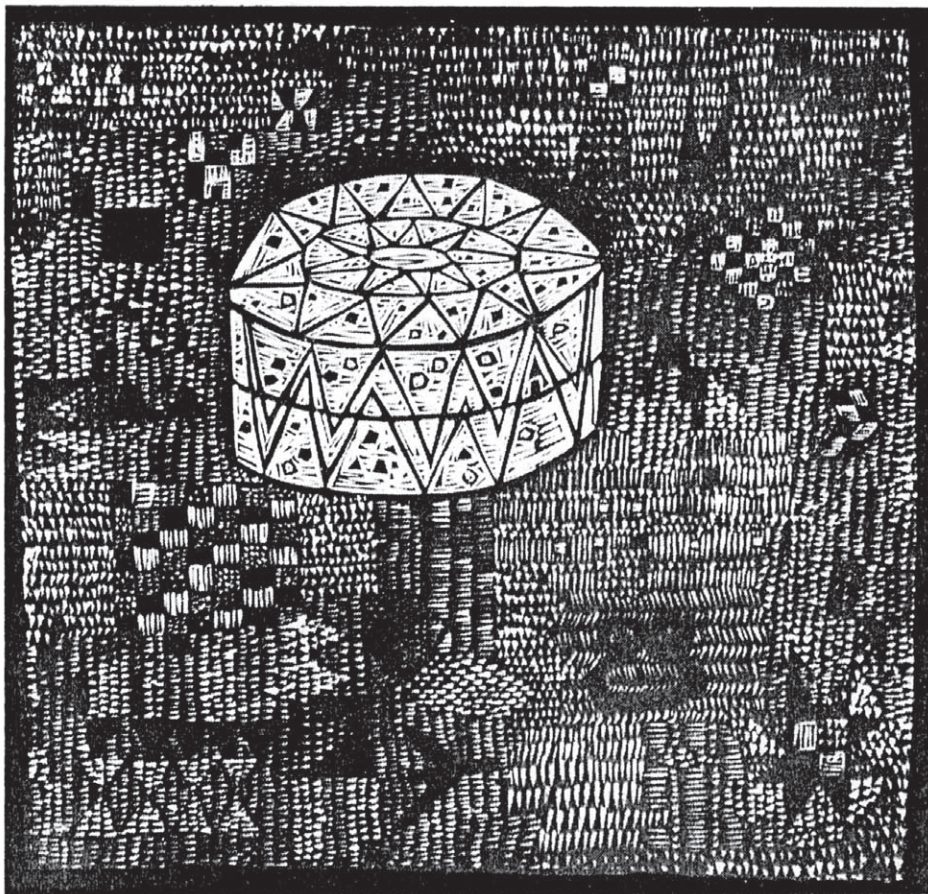


Рис. 213. Х.В. Ээльма. Этнографический натюрморт. 1964. Цветная линогравюра

способствует усилению внимания к пластической взаимосвязи линий и форм, образуемых ими. Это придает работам заметные украшающие качества.

При введении в линейную плоскостную графику однотонного штриха появляется возможность ритмичного усложнения композиции. Ритмичность равномерного чередования штриха удачно применена в европей-

ском и, особенно, русском лубке. Графические приемы лубочного штриха используют в своей работе многие художники-иллюстраторы.

Точечные фактуры применяют для усложнения орнаментальных композиций. Они хорошо дополняют пятна и контуры форм, построенные посредством других элементов графики (рис. 213, 214).



Рис. 214. Г.Н. Соколов. Натюрморт с ананасом. 1976. Офорт. Акватинта

Анализ орнаментальности работ известных художников позволяет молодым художникам избежать множества ошибок и усилить эмоциональную выразительность учебной графики.

В графических натюрмортных композициях специалистов декоратив-

но-прикладного искусства орнаментальность выражена наиболее ярко. Это вполне естественно, так как орнамент — традиционная сфера их творческой работы. Выражение красоты окружающего мира в декоративно-прикладном искусстве во многом идет через орнаментальные композиции.

Натюрмортные изображения в декоративных композициях встречаются с разным уровнем орнаментального обобщения, поэтому в учебном процессе «перекладывание» натурального реального изображения делится на несколько стадий. Каждая стадия может быть использована в создании художественного произведения в зависимости от задач, которые решает художник. Этот процесс может быть выражен так:

- натурная постановка;
- натуралистическое изображение;
- реальные изображения с различной степенью обобщения;
- орнаментальная натюрмортная композиция;
- предметный орнамент.

Одной из важнейших общих черт орнаментальных композиций является ограниченное пространство, которое может варьироваться от глубины рельефа до полностью плоскостных изображений. Орнамент прямо строится на основе плоскостности изображения, учитывая то, что изобразительная плоскость может бесконечно увеличивать свои размеры. Цветовые пятна, линии и штрихи в орнаменте направлены не на «разрушение» плоскости, а на ее подчеркнутое выявление. В бесконечном предметном орнаменте проблема плоскостности изображения решается как особой организацией самого орнаментального мотива, так и заданной возможностью его повторения бесконечное число раз.

В гобеленах, стенной декоративной росписи, вазописи, где рисунок

не имеет раппорта¹, плоскостность выдерживается только за счет внутренней орнаментальной организации самой композиции, а значит, и правильного использования графических средств. Усиление ритмических возможностей композиции достигается повторяемостью элементов, выполненных одинаковым графическим приемом и одинаковым графическим средством.

Так, изображения, выполненные однотональной, однотолициной (или близкой к этому) линией, будут всегда стремиться к плоскостности. Эта линия зрительно не уходит в глубину пространства, не «прорывает» его, стремясь выразить трехмерность и объем, а оперирует двумя измерениями (ширина и высота; рис. 215). Но это не означает, что работа только такой линией приводит к плоскостному изображению. Можно работать и разнотолициной линией, не принося вреда плоскостному характеру композиции. Так, самая изощренная каллиграфия не «рвет» лист бумаги. По принципу, близкому к каллиграфии, построены пейзажные графические композиции в китайском искусстве.

Сочетая рисующую линию и цветные пятна, работали знаменитые японские мастера ксилографии. Цвет ровной плашкой лежит внутри жесткого контура-линии. И.Я. Билибин использовал этот прием для своих цветных орнаментальных композиций. Неглубокое, но выразительное пространство

¹ *Раппорт* — повторяющаяся часть рисунка на тканях, обоях и т.п.



Рис. 215. Учебный натюрморт с линейной разработкой. Германия. 1970-е

достигается за счет разнотональности цветowych пятен и цветового «раската» в печатной графике.

В ряде случаев в процессе работы над сложными декоративными композициями для выявления сюжета требуется не просто неглубокое «пространство горельефа», а определенная перспективная организация. Ее прекрасно применяли древнерусские художники в росписи христианских

храмов и при создании книжных миниатюр. В их работах соразмерность форм и ритмическая организация плоскости определялись применением обратной перспективы, аксонометрических и чертежных построений объектов. Книжную церковную древнерусскую графику можно считать одним из самых сложных вариантов орнаментальной организации натюрмортных композиций.

2. Орнаментальная натюрмортная графика

Уровень орнаментальной организации может быть настолько высок, что это становится отличительной особенностью графики. Ее можно трактовать как орнаментальную.

Граница перехода просто графики в орнаментальную очень условна, но она существует. Композиции С.В. Чехонина, безусловно, орнаментальны по сравнению с графикой Д.Н. Кардовского, так как образный строй произведений С.В. Чехонина целиком основывается на орнаментальной организации листа. Часть же графических натюрмортных виньеток С.В. Чехонина можно свободно считать орнаментом (рис. 216, 217). То же можно сказать и о части графики М.А. Врубеля.

Орнамент — высшая форма развития орнаментальной графики на пути ритмико-пластической организации.

Орнаментальная графика соединяет в себе приемы и методы как станкового, так и прикладного искусства. Переплетение, взаимоусиле-

ние декоративных и выразительных средств станкового и прикладного искусства в графике проявляется в развитии смежных декоративно-станковых форм.

Принципы орнаментации в прикладном искусстве в значительной мере определяют в работе характер исполнения уже натуральных зарисовок. Это выражается в использовании природы с повышенной возможностью орнаментизации (керамические сосуды с росписью, плетеные корзины, плоды со сложным рисунком кожуры, причудливые цветы с длинными стеблями и т.д.). Ритмически усложненные формы таких объектов заставляют решать вопросы орнаментальной организации уже в первых набросках. При эскизном поиске общая ритмическая организация форм увеличивается, а некоторые участки натюрмортной графики трактуются как орнаментальные мотивы или орнаменты. В качестве орнаментального компонента натюрморта могут



Рис. 216. С.В. Чехонин. Орнаментальное натюрмортное решение обложки

использоваться произведения народного искусства, группы очень мелких цветов или плодов в вазах.

Эскизная стадия позволяет «связать» найденную в трудном поиске гармонию форм колоритом, усиливающим орнаментальную идею. Чистовая доработка орнаментальной натюрмортной графики дает возмож-

ность уточнить задуманное в эскизах, увеличить количество деталей, работающих как орнамент.

История искусства знает довольно много примеров орнаментальных решений, в определенной степени сходных с орнаментальной натюрмортной графикой, исполняемой в процессе обучения современных художников



Рис. 217. С.В. Чехонин. Обложка к книге «Н.К. Рерих»

прикладного искусства. Им всегда присущ высокий уровень орнаментального осмысления форм, узорчатость. Миниатюра Средневековья, японская графика XVIII–XIX вв., русский лубок, графика европейских художников конца XIX — начала XX в. говорят о жизненной силе этого направления в графике. Не углуб-

ляясь в анализ большого количества графических решений, остановимся на наиболее нам знакомых.

Об орнаментальной сущности русского лубка сказано много, но наиболее образно и точно выразился исследователь русского прикладного искусства Т.С. Семенова. Она пишет, что в лубке все «соткано» из «орна-

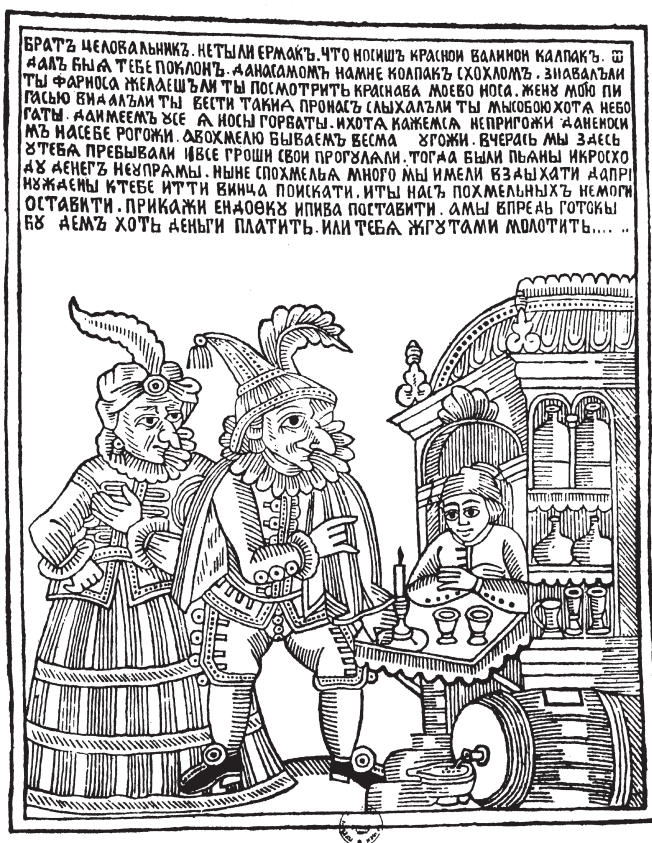


Рис. 218. Русский лубок. Брат целовальник. XVIII в.

ментальных 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. Сложная орнаментальная организация композиции не уничтожает содержание лубка, а только подчеркивает его жизнеутверждающую направленность (рис. 218).

¹ Семенова Т.С. Народное искусство и его проблемы. М., 1977, с. 215.



Рис. 219. Д.И. Митрохин. Иллюстрация к сказке В. Гауфа «Маленький Мук»

Колористические достижения лучших образцов русского природного лубка, уходящего своими корнями в композиционный строй древнерусской живописи, и лучшие качества рисовальных школ конца XIX — начала XX в. соединил в своем творчестве И.Я.Билибин. Свое изумительное орнаментальное чутье в графике проявил художник в известных эскизах к опере Н.А.Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Эскизы вос-

принимаются как законченные, орнаментально-организованные композиции и могут успешно существовать в интерьере как декоративное панно. Изысканное сочетание локальных цветовых пятен показывает художника как тонкого колориста.

Чародеем орнамента и орнаментальной организации в графике был, как мы уже отмечали, Д.И. Митрохин. В его творчестве «выявляется любовь мастера к пышной насыщенности орнамента. Во многих работах, особенно на восточные темы, художник дает волю этой своей склонности и заполняет их благородными декоративными подробностями: тут мы видим груды восточного оружия, ваз, кубков, кувшинов, самоцветных камней и золота, пестрые узоры ковров и тканей»¹. В произведениях Д.И. Митрохина ясно видны орнаментальные принципы организации графического листа. В этом смысле его графика просто хрестоматийна (рис. 219). Орнаментальной графикой является большинство натюрмортов Т.А. Мавриной (цв. илл. 45).

Русское искусство оставило богатое наследие в области орнаментальной натюрмортной графики. Изучение его дает обширный материал для работы как в станковом, так и в прикладном искусстве. Это направление по своей специфической форме графического самовыражения способно существовать еще долгие и долгие годы. Во второй половине XX в. ор-

¹ Кузьмин М.А., Воинов В.В. Д.И. Митрохин. М., 1922, с. 35–37.

наментальная графика натюрморта создавалась художниками графического комбината Художественного фонда России и в учебных заданиях

по специальному рисованию на факультете прикладного искусства Московского текстильного университета (цв. илл. 46–48).

Примерные практические задания

Зарисовать предметы — произведения прикладного искусства, имеющие на своей поверхности орнамент:

- вазы и кубки;
- керамическая и деревянная посуда;
- старинные лампы и часы;
- старинные подсвечники и самовары;
- ковры, половики и полотенца и т.д.

Зарисовать природные объекты с орнаментальной фактурной поверхностью или расцветкой кожи и перьев:

- растения и их плоды;
- раковины;
- экзотические рыбы и моллюски;

- чучела небольших птиц с яркой расцветкой и т.д.

Исполнить орнаментальные натюрморты с цветами:

- в черно-белом варианте;
- в цветном варианте.

Исполнить орнаментальные натюрморты со старинными орнаментированными предметами:

- предметами дворянского или купеческого быта;
- предметами крестьянского быта.

Исполнить орнаментальные натюрморты с чучелами птиц, рыбой.

Глава X

МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ ГРАФИКИ НАТЮРМОРТА

Натюрморт выполняется практически во всех графических техниках с применением различных художественных материалов. Каждая техника имеет свою особую красоту использования изобразительных средств, и художники выбирают для себя то, что больше соответствует их личным творческим устремлениям. Мастера репродукционной гравюры отдавали предпочтение травленному штриху на металле, В.А. Фаворский был предан гравюре на дереве, И.А. Соколов самозабвенно гравировал на линолеуме, И.Я. Билибин создавал свои книжные шедевры только с кистью

в руке. Чтобы понимать и применять опыт лучших мастеров искусства, необходимо знать, как их произведения создавались технически.

Художники декоративно-прикладного искусства и графического дизайна в своей практике используют не весь огромный запас наработанного технического графического опыта, но обзор основных техник графики привести в данном пособии необходимо.

Остановимся на рисовании карандашом, пером и кистью, гравюре на дереве, металле и линолеуме, литографии и компьютерной графике.

1. Графический рисунок

Графика, выполненная непосредственно от руки в одном экземпляре, является самой древней графической техникой. Мы знаем, например, что книги с иллюстрациями первоначально изготовлялись в одном экземпляре писцами и миниатюристами-рисовальщиками. Ткани, керамика и изделия из дерева разрисовывались вручную. Рисование уникального

произведения искусства и сегодня наиболее широко распространено и ценимо среди художников и любителей искусства, так как в нем в наибольшей степени сохраняется энергия художника-творца. Огромное количество уникальных рисунков натюрмортов выполняется студентами в стенах художественных школ, училищ и вузов.

Станковые рисованные натюр-мортные композиции постоянно экспонируются на выставках различного уровня.

Рисунки натюрморта исполняются всей гаммой выпускаемых промышленностью карандашей, фломастеров и «вечных» ручек.

Наиболее удобен и прост в работе **графитный карандаш**, т.е. изделие, в котором графитский стержень вставлен в деревянную оправу. Деревянная оправа графита, изобретенная в конце XVIII в., позволила внедрить карандаш в жизнь всех слоев общества.

Домашние альбомы, любимые в XIX в., заполнены рисунками, выполненными графитным карандашом. Графит позволил создать в изображениях предметов то знаменитое серебристое свечение, которое так завораживало наших предков.

В XX в. графитным карандашом создавались и произведения станковой графики. Так, в 1970–1980 гг. в России сформировалась целая группа художников, исполнявшая графитными карандашами большие натюрмортные композиции. Среди них можно выделить В.В. Дранишникова, Н.Н. Короткова, В.И. Губарева, С.Д. Кудрявцеву, Р.Э. Эйхорна, Г.Ф. Ефимочкина, А.И. Теслика и др. Прекрасно рисовали карандашом и многие живописцы.

Карандаши бывают *твердые* и *мягкие*. Твердые карандаши рядом с фабричной маркой имеют обозначения: Т, 2Т, 3Т и т.д.; мягкие: М, 2М, 3М и т.д. Имеются и карандаши средней

твердости, которые маркируются обозначением МТ. Международные обозначения: Н — твердый, В — мягкий.

В творческой работе большое значение имеет и толщина графитного стержня. Чем он толще, тем легче изобразить широкую графитную линию, или получить штрих боковой частью конусовидно заточенного карандаша. Специально для художников выпускаются карандаши с очень толстым грифелем. Имеются разнообразные «механические» карандаши, в конструкцию которых заложена возможность постоянной смены толстых грифелей различной твердости. Имеются толстые графитные карандаши, которые выполнены как графитные стержни, покрытые сверху специальным твердым лаком, который в этом случае исполняет роль деревянной оправы. Но так как слой лака очень тонкий, то грифель может быть настолько объемным, насколько его позволяет держать рука художника.

Кроме графита в деревянную оправу уже давно вставляют стержни, полученные путем смешивания и прессования различных красящих пигментов с тем или иным связующим составом (клеем). Это позволило получить множество карандашей различных цветов и оттенков. Все они широко применяются в графической работе. Наборы цветных карандашей сегодня имеют десятки оттенков каждого из основных цветов. Все большую популярность приобретают карандаши, в которых стержни сделаны на основе тонко растертого древесного угля, древесной сажи (соуса) и сангины.

Однако уголь, соус и сангина традиционно применяются и без оправы, что позволяет сохранять древние приемы рисования. Эти материалы пачкают руки, требуют осторожности в работе, но в творческой практике создают не сравнимую ни с чем прелесть использования «первобытных» материалов: древесного угля и глины.

Наиболее выразителен, конечно, **уголь**. Обожженный без доступа воздуха, он обладает большим «тональным масштабом» — от глубокого черного до почти дымчато-серого. Углем свободно передается воздушная среда, материальность предметов и их живописные качества. Рисуют углем по шероховатой бумаге, которая хорошо удерживает угольную линию и позволяет проводить повторные нанесения материала. Отсутствие оправы дает возможность работать не только кончиком угольной палочки, но и тонировать плоскости, положив ее плашмя на бумагу. Уголь легко растирается (растушевывается) куском фланели или туго свернутой замши¹, позволяя получить обобщенные и цельные средовые композиции. Высветлить перетемненные места угольного рисунка можно размятым мякишем белого хлеба или специальной клячкой из каучука и мела. Многие художники растирают уголь на бумаге пальцем, а белые места выбирают обычным канцелярским ластиком. Соединив угольный порошок с клеем, получают прессованный уголь,

который дает густой и бархатистый черный тон, что невозможно создать обычной угольной палочкой.

Соусом, полученным при смешивании древесной сажи, глины и клея, работают двумя способами: сухим и мокрым. При *сухом* способе соус наносится путем прочерчивания соусной палочкой по бумаге или втиранием соусного порошка растушевкой. При *мокром* способе растертый и разведенный до необходимой консистенции порошок наносится на бумагу кистью. Это очень похоже с техникой работы акварелью одной краской (гризайль). Мокрый и сухой способы можно комбинировать, прорабатывая лист сухим соусным порошком после просушки листа с графическим рисунком, выполненным мокрым способом. Соусные изображения часто при завершении работы прорисовываются угольным карандашом.

Сангина сегодня изготавливается из порошка окиси железа и специальной глины. Но эти сочетания встречаются и в природе. Сангина продается в магазинах для художников в виде небольших круглых палочек красно-коричневых оттенков. Техника работы сангиной близка к технике работы прессованным углем.

Рисунки, выполненные угольными материалами, «сухим» соусом и сангиной, обязательно закрепляются специальным составом — *фиксативом*, продающимся в магазинах в баллонах, схожих с баллонами лака для волос. При отсутствии фиксатива изображения, выполненные не на белой бумаге, можно закрепить и лаком для волос.

¹ *Замша* — выделанная мягкая и тонкая ворсовая кожа с бархатистой поверхностью.



Рис. 220. Н.Н. Коротков. Яблоки. 1985. Карандаш

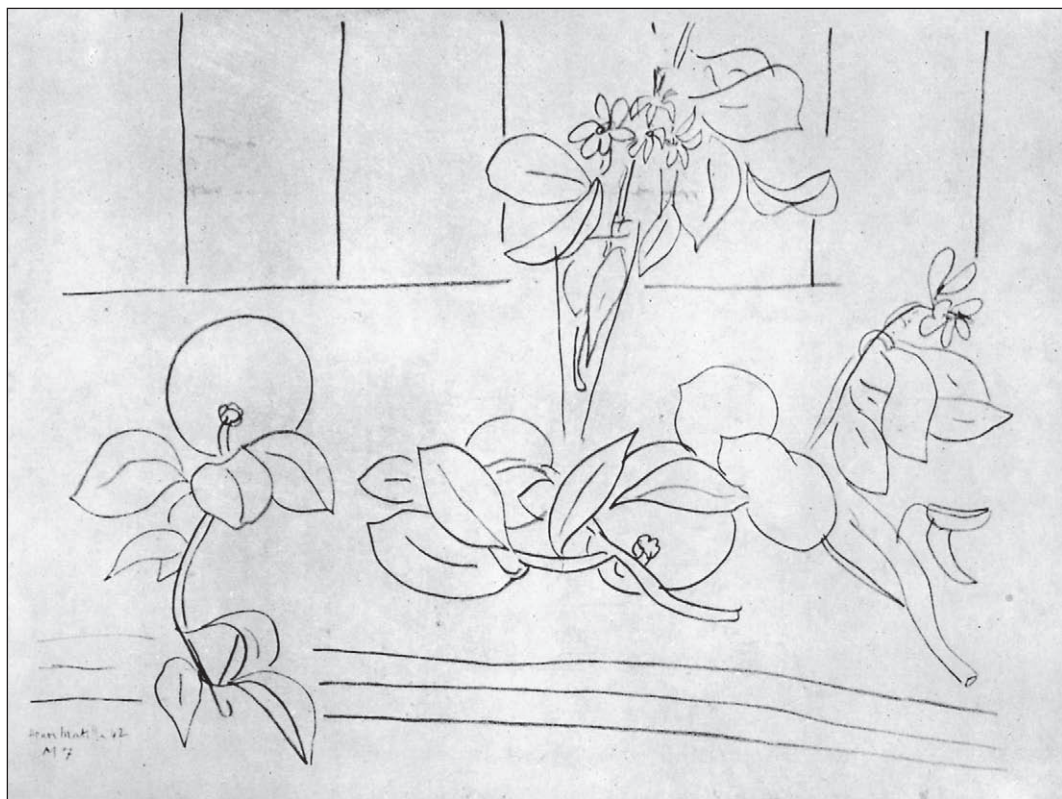


Рис. 221. А. Матисс. Натюрморт. Рисунок М₇. 1942. Карандаш



Рис. 222. А. Матисс. Ваза с листьями. Рисунок Н₁. 1941. Уголь

Ряд художников создали неплохие натюрмортные композиции углем и черным соусом. В начале XX в. в творческий обиход широко вошли **цветные карандаши**. Их постоянно повышающееся качество позволило им войти в сферу художественных материалов. Мастером цветного карандашного натюрморта можно назвать Д.И. Митрохина, который создал запоминающееся серии рисунков.

Натюрморты исполняются тушью, чернилами, наносимыми пером, и акварелью и гуашью, наносимыми кистью. В последнее двадцатилетие прошлого века художниками были

успешно освоены черные и цветные **фломастеры**, удобные для путевых зарисовок.

В студенческой среде очень популярно в графической работе сочетание несмываемых водой красок (туши), наносимых фломастерами, туши и акварели. Такая техника позволяет работать быстро и достаточно точно передать колорит натюрморта. Кисти в такой работе применяются колонковые и синтетические. Несколько изображений натюрмортов, исполненных различными рисовальными материалами в одном экземпляре, приведены на рис. 220–223.



Рис. 223. А.Н. Чернов. Натюрморт с посудой и кусочками сахара. 2004. Черная акварель

2. Гравюра и литография

Гравюра и литография были изобретены первоначально для тиражирования произведений, исполненных вручную. Но художники, стремясь донести до зрителя тонкую работу своих рук, освоили эти техники и сделали их творческими. При выполнении авторской гравюры и литографии художник сам делает форму для печати и печатает с нее на бумаге, лично подписывая каждый изготовленный экземпляр.

Гравюра (от французского слова *graver* — вырезать) — вид графического искусства, где изображение получается при помощи оттискивания на бумаге или ткани отгравированных специальными инструментами или химическими средствами металлических, деревянных или линолеумных форм. Перед оттискиванием формы покрывают специальной печатной краской. Гравюрой называют и оттиск с награвированной формы,

и саму форму. Наличие формы позволяет получить несколько одинаковых оттисков.

По способам печати гравюра делится на две основные группы: высокая (выпуклая) печать и глубокая (углубленная) печать.

К **высокой печати** относится гравюра на дереве и гравюра на линолеуме. В такой гравюре в доске (форме) срезаются те места, которые должны остаться белыми. Линии и плоскости, несущие на себе рисунок, остаются нетронутыми. Они образуют выпуклости, покрываемые при печати краской. При оттиске краска с выпуклостей переходит на бумагу.

Гравюра на дереве — **ксилография** (от греческого *xylon* — срубленное дерево) является самым ранним видом высокой печати. Вначале была изобретена *продольная гравюра*, которая режется на досках, распиленных и отполированных вдоль волокна дерева. Известно, что она существует уже более одиннадцати веков и изобретена в Китае. Отпечатанные с досок тексты относятся к еще более древним временам. Значительно позднее (в XVIII в.) появился другой вид гравюры на дереве — *торцовая гравюра*. Она выполняется на досках, распиленных и отполированных поперек волокна. И в продольной гравюре, и в торцовой гравюре за века их существования наработана масса приемов графического изображения, вызывающих интерес у всех художников изобразительного и прикладного искусства.

Продольная гравюра прямо связана с развитием печатного рисунка на

ткани. Историческое совершенствование продольной гравюры в разных странах шло одновременно с совершенствованием изготовления печатных форм для набойки. О древности печати узоров на ткани с деревянной гравюры говорят образцы коптских набивных тканей IV–VI вв. Рисунки европейской набойки сохранились с VII в., тогда как оттиски с деревянной гравюры на бумаге появились в Европе в XV в. с созданием производства бумаги. Ранние европейские гравюры XV в. по манере гравирования мало чем отличались от итальянских или французских набоек XIV в.

Какие художественные качества составляют своеобразие деревянной печатной формы? В основном оно связано с особенностями резки твердой продольной доски (самшит, груша, садовая рябина) и выражено как в четко очерченной форме, штрихе, так и в колебаниях, неровностях линий, резкой величине белых промежутков между штрихами. Каждая деталь изображения в продольной гравюре обрезается вручную со всех сторон острым инструментом. Поэтому продольную гравюру иногда называют «обрезной». Борьба руки резчика и материала порождает едва заметные отклонения от первоначального рисунка, что делает линии и штрихи живыми. Важная черта старой продольной европейской гравюры для печати композиций на бумаге и узоров на ткани — господство четной рисующей линии и штриха.

Гравюры, вырезанные с белым штрихом или вырезанные целиком,

как негатив технически возможны и, конечно, существовали, но были скорее исключением из правила. Такие гравюры исполнял швейцарский гравер XVI в. Урс Граф. В основном же считалось, что культура продольной гравюры связана с черной линией и четным штрихом. В двухтомном труде французского гравера XVIII в. Жана Мишеля Папиллона «Исторический и практический трактат о гравюре на дереве», посвященном продольной гравюре на дереве, нет описаний техники белого штриха¹.

Время расцвета продольной гравюры в Европе — XVI в. С XVII в. начинается период постепенного падения интереса к продольной гравюре. Только к началу XX в. поиск художниками своих путей выражения образа в искусстве позволяет по-новому открыть возможности древнего искусства. В этот период приобретают ценность фактурные эффекты, полученные при печати с форм, вырезанных грубым декоративным штрихом из дерева хвойных пород. Группой энтузиастов в России во второй половине XX в. возрождаются приемы гравирования лубочных картинок на липовой доске. Только в отличие от мастеров русского лубка XVIII в. «аранжировщики» лубка XX в. — профессиональные художники и их искусство — достаточно известны. Они переосмысливают лубочную тематику с изрядной долей иронии, и образный мир эпохи

постмодерна приобретает еще одну интересную грань.

Профессиональная технология работы в обрезной гравюре достаточно сложна, и ее подробное описание имеется в специальной литературе². Кроме того, в Европе XVI в. доски, например, резали не так, как в Японии XVIII–XIX вв. Мастера XX в. уже применяли иные составы красителей и растворителей.

Однако, несмотря на очевидные сложности в организации и исполнении обрезной гравюры, начинать знакомство с этой интересной техникой можно почти на любой тщательно отшлифованной, ровной и одинаковой по толщине доске, предварительно перенеся (или нанеся) на нее рисунок. В качестве инструмента может служить обычный перочинный нож с заточенной скошенной стороной лезвия. Такие ножи и сейчас вкладываются японскими фирмами в наборы инструментов для гравирования на дереве. Московский гравер А.И. Усачев резал продольную гравюру только ножом. Так же работали венгерские и литовские граверы конца XX в. Почувствовав особенности обрезной гравюры, желательно ввести в работу и другие инструменты.

При печати в домашних условиях на вырезанную доску валиком обычно накатывают типографскую краску, кладут на нее тонкую бумагу и начинают постепенно притирать ее отполированной косточкой или

¹ См.: *Pappilon Jean Michel. Traite historique et pratique de la gravure en bois. Vol. 1–2. P., 1766.*

² См.: *Жуков А.П., Третьякова Е.М. Гравюра на дереве. М., 1977.*

же гладкой ручкой от зубной щетки. Притирать можно и обычной ложкой. Сняв притертую бумагу с доски, мы получим оттиск с того, что награвировано.

В технике обрезной гравюры на дереве исполнено много тематических композиций с большой натюрмортной составляющей по рисункам Альбрехта Дюрера, Альбрехта Альтдорфера, Ганса Гольбейна Младшего, Луки Лейденского.

Торцовая гравюра, изобретенная английским гравером из Ньюкасла Т. Бьюиком во второй половине XVIII в., технически более совершенна, чем продольная, и позволяет получать тончайший граверный штрих. В XIX в. в технике торцовой гравюры исполнялось уже огромное количество репродукций с произведений изобразительного искусства в большинстве крупнейших городов Европы. С появлением торцовой гравюры связан и небывалый расцвет книжной иллюстрации в Европе и Америке XIX в. Ксилография, почти полностью утратившая свое значение в художественной книге, вновь заняла господствующее положение в полиграфии к 30-м годам XIX в.

Техническая возможность получать очень мелкие штрихи сделала торцовую гравюру великолепной репродукционной техникой. Впервые за прошедшие столетия открылся путь к довольно точной имитации как штриха карандаша, так и фактуры масляной живописи. Кроме того, грамотно подготовленная торцовая доска из твердого, с однородной мел-

кослойной древесиной самшитового ствола — «кавказской пальмы» — могла выдерживать тираж в несколько десятков тысяч экземпляров. Массовость торцовой ксилографии позволила резко удешевить книги, иллюстрированные деревянными гравюрами. Торцовая ксилография появилась в журнальном и газетном производстве. Известно, что иллюстрированный торцовыми гравюрами английский журнал «Penny Magazine», начавший выходить в Лондоне в 1832 г., печатался тиражом до 200 тыс. экземпляров.

В первой половине XIX в. торцовая гравюра напоминала перовой рисунок с господством черного штриха, переходящего в парообразные росчерки. Гравер старался повторить линии художника-рисовальщика. В дальнейшем господствующее значение приобретает тон, а штрих уходит на второй план. Для решения тоновых задач начинает активно применяться белый штрих, пунктир и сложнейшая фактурная штриховка. К концу XIX в. в технике торцовой ксилографии было репродуцировано большинство живописных работ крупнейших мастеров кисти. В технике торцовой гравюры было воспроизведено и множество пейзажных композиций, выполненных ранее в технике масляной живописи, в рисунке и даже в офорте.

В России одним из первых мастеров тоновой торцовой гравюры был К.К. Клодт, изучавший ксилографию в Париже в мастерской А. Порре. В качестве руководителя класса

обучения ксилографии при Академии художеств он передал свое искусство многим русским граверам. Творческое толкование оригинала в ксилографии развивал в Петербурге прекрасный рисовальщик В.В. Матэ. Его учениками были И.Н. Павлов, А.П. Остроумова-Лебедева, В.Д. Фалилеев.

Поиски нового художественного языка ксилографии, свободного от репродукционных пут, начавшиеся в продольной гравюре на дереве, перешли и в торцовую гравюру. Более того, продольная гравюра начинает сильно влиять на торцовую. Это видно в работах Н.Н. Купреянова 20-х годов.

Поистине реформатором художественно языка торцовой ксилографии следует считать В.А. Фаворского, награвировавшего на дереве экспрессивные книжные заставки и концовки с изображениями вещей. Восторгаясь «чувством материала», которое было у Бьюика, он развивает направление с гармоничным звучанием черных и белых штрихов. Кроме работ Фаворского можно выделить ксилографированные вещные композиции А.Д. Гончарова и Ф.Д. Константинова. Из граверов, не примыкавших к школе В.А. Фаворского, но работавших в торцовой гравюре, следует назвать А.И. Кравченко. Свое лицо имеют тонально-живописные ксилографии В.В. Домогацкого.

Гравирование торцовой доски технически довольно сложно и требует специального обучения. Принципы, инструменты, материалы и особен-

ности работы «на торце» изложены в ряде изданий¹. Обычно к торцовой гравюре переходят после получения навыков гравирования на продольной доске.

Чтобы начать гравировать «на торце», следует купить профессионально подготовленную *торцовую доску* и один *грабштихель*, которым гравируют рисунок. Как правило, он представляет в сечении ромб. При удачной гравировке первой доски можно приобретать и остальные инструменты. Торцовая гравюра по корректуре и печати схожа с продольной гравюрой.

Гравюра на линолеуме — самая простая и общедоступная по технологии работы гравюра для высокой печати. Гравирование линолеума не требует специального рабочего места и большого количества специальных резцов. Линолеум, изобретенный на рубеже XIX и XX вв. для хозяйственных нужд, производился из молотой пробки, окисленного льняного масла и смол и наносился на джутовую ткань. После термической обработки получался твердый, но хорошо режущийся острым инструментом материал коричневого цвета. В дальнейшем молотая пробка была заменена древесной мукой.

В граверном деле линолеум впервые применили в Западной Европе. В России гравюры на линолеуме исполняли И.Н. Павлов, В.Д. Фали-

¹ См.: Павлова И.Н., Маторин М.В. Техника гравирования на дереве и линолеуме. М., 1952; Фаворский В.А. Рассказы художника-гравера. М., 1965 и др.

леев, Б.М. Кустодиев, И.А. Соколов, М.В. Маторин и др. Показательными для линолеумной графики следует считать гравюры И.Н. Павлова.

Во второй половине XX в. много эффектных линогравюр исполнено Г.Ф. Захаровым, А.В. Бородиным, А.А. Ушиным, В.В. Смирновым.

Режут линолеум угловыми и полукруглыми стамесками, которые используются для продольной гравюры. В ряде случаев употребляется и нож. Печатают линогравюру так же, как и гравюру на дереве.

Черная краска может быть типографской. В линогравюре применяются как масляные, так и акварельные краски.

Простота работы с линолеумом сделала его самым распространенным в России материалом для гравирования в художественных студиях и училищах. Гравированием на линолеуме широко занимались в детских художественных школах России в 60–70-е годы. Линолеум и сегодня остается самым доступным материалом для гравирования.

К *глубокой (углубленной) печати* относятся все способы гравирования на металле: резцовая гравюра, офорт, сухая игла. В прочерченные или протравленные на металлической доске царапины или борозды «забивается» краска, которая под сильным давлением (станка) переносится на увлажненную бумагу.

В *резцовой гравюре* по металлу линии вырезаются специальным стальным резцом с ромбовидным срезом. Расцветом резцовой гравюры в Ев-

ропе можно считать XVI–XVIII вв. Возможности резца в гравюре раскрываются при изучении черно-белых репродукций с живописи натюрмортов, исполненных в XVII — начале XIX в.

Гравюра резцом является самым древним видом гравюры на металле, ведущим свою историю от достижений ювелирного искусства и оружейного дела. Как самостоятельное искусство этот вид гравюры возник примерно в середине XV в. в Италии и Германии. В истории искусства остались гравюры резцом великого Альбрехта Альтдорфера, Агостино Каррачи, Генриха Гольциуса, У. Хогарта и др. В XX в. в России резцом работал известный московский художник Д.И. Митрохин.

Резьба по металлу (меди, стали) — тяжелый высокопрофессиональный труд, требующий твердости руки и зоркости глаза. Разнообразную линию или штрих могут дать только качественные разнообразные специальные инструменты. Культура «певучей» серебристой четкой линии выработывалась годами в граверных мастерских и передавалась «из рук в руки» поколениями мастеров. Печатается резцовая гравюра путем «забивки» краски в награвированные линии и прокатывания на специальном станке.

Кратко упоминая о технике работы резцом, мы преследуем только общеобразовательные цели, но не рекомендуем заниматься гравюрой резцом самостоятельно. К сожалению, те высокие технические навыки гравю-

ры резцом, которые накопило искусство, ушли в прошлое почти безвозвратно и учиться сегодня классической резцовой гравюре не у кого.

В *офорте* линии на металлической пластине (доске) протравливаются кислотой. В предыдущих главах мы уже говорили об офортах многих художников. Каждый из упомянутых мастеров искусства имеет свой творческий почерк и индивидуальные приемы работы. Но, конечно, имеется и общая технологическая основа получения травленого штриха.

Возникновение офорта, как и резцовой гравюры на металле, связано с изготовлением ювелирных украшений, где узоры не только вырезались, но и вытравливались. Особенно это относится к украшению рыцарских доспехов. С гравированных частей изделий делались оттиски, чтобы иметь в коллекциях образцы узоров. Но офорт, как самостоятельная техника графического искусства, возник позднее резцовой гравюры на металле.

Вначале офорт исполнялся на железе. Изобретение составов для травления меди позволило стать этому металлу основным офортным материалом. И если А. Дюрер пробовал себя в офорте на железе, то Рембрандт травил пейзажи уже на медных пластинах. Медь и сегодня остается классическим металлом для офорта, хотя многие используют сталь и цинк. Во времена Рембрандта медные ровные и отшлифованные пластины стоили недешево и часто переходили по наследству от одного художника к дру-

гому. Известно, что Рембрандт часть своих офортов исполнил на пластинках, купленных после смерти у родственников Г. Сегерса.

Рисунок в офорте процарапывается на покрытой кислотоупорным лаком закопченной до черного цвета пластине и травится в разбавленной азотной или соляной кислоте. Там, где лак процарапан, линии травятся в глубину. Лак процарапывается стальной иглой, вставленной в деревянную оправу-ручку.

Наиболее простое гравирование — в одно травление одной иглой. Разнообразие штриха достигается за счет изменения силы нажима и наклона иглы. Но, как правило, приходится использовать несколько травлений, закрывая лаком достаточно протравленные штрихи. Можно применять несколько различных игл при одном или нескольких травлениях и т.д. В XVII в. часто исполняли офорты на повторных грунтах, каждый раз печатая получившуюся стадию работы. Офорты Рембрандта именно так исполнены.

Печатают офорт так же, как и резцовую гравюру на металле, «набив» протравленные углубленные штрихи и линии в металлической пластине краской и накрыв форму увлажненной бумагой. Процесс печати происходит в офортном станке, в котором печатная форма с бумагой прокатывается под сильным давлением между двумя вращающимися валами. Увлажненная бумага вдавливается в углубленные штрихи и «выбивает» из них краску.

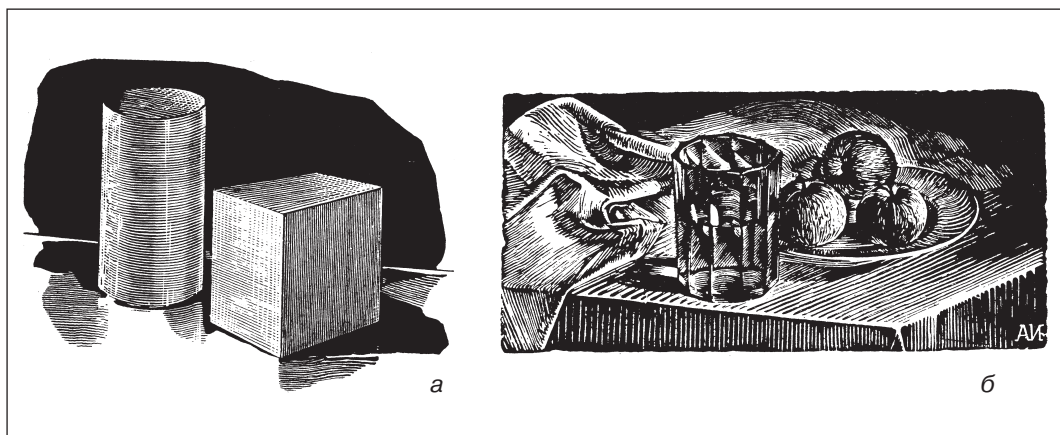


Рис. 224. Простые натюрмортные постановки, гравированные на дереве.
Торцовая гравюра: а—куб и цилиндр; б — стакан и яблоки

В мире, в целом, и в России, в частности, есть много замечательных мастеров офорта, которые способны профессионально обучить премудростям творчества. На русском языке имеются хорошие пособия по технике офорта¹. В них кроме «травленого штриха» подробно изложены такие основные манеры офорта, как *акватинта*, *резерваж*, *лавис*, *мягкий лак*, *карандашная манера*, *пунктирная манера*, *цветной офорт*. Мы лишь отмечаем, что существует и часто применяется в изображении натюрморта такая своеобразная и очень простая манера работы на металле, которая называется «*сухая игла*». Суть этой манеры в том, что борозды, которые могут «держат» краску на металле,

можно не только прорезать или процарапать на металле острым, твердым и тяжелым стержнем из стали. Заусенцы — «барбы», получающиеся в процессе царапания, позволяют получить при оттиске в офортном станке сочные и бархатистые штрихи. Эти заусенцы быстро заминаются, что ограничивает тираж. Однако способ «сухая игла» на меди позволяет получить до 40 качественных оттисков. До начала XX в. «сухая игла» имела вспомогательную роль в гравюре резцом, однако в XX в. красота густого штриха покорила многих графиков. «Сухая игла» хорошо работает в сочетании с другими манерами. Этим способом выполнены натюрморты русских художников XX в. М.И. Фейгина и Г.Н. Соколова. Гравированные изображения и инструменты для гравюры даны на рис. 224–229.

¹ См.: Звонцов В.М., Шистко В.И. Офорт. М., 1971; Фалилеев В.Д. Офорт и гравюра резцом. М.-Л., 1925; Айзеншер И.Я. Техника офорта. Гравюра на металле. М., 1939 и др.



Рис. 225. Е. Гричук.
Ночной букет. 1989.
Обрезная гравюра на дереве

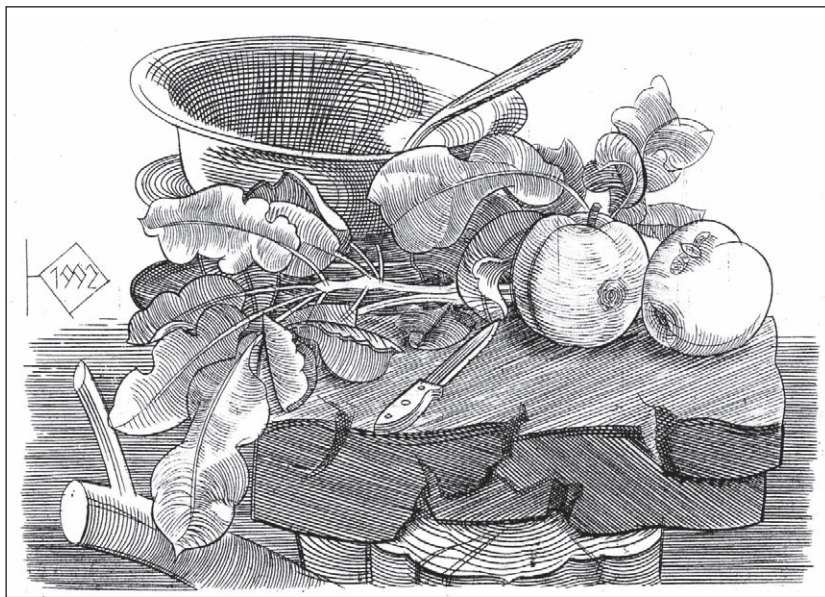


Рис. 226. О. Юрченко. Натюрморт. 1992. Резцовая гравюра на меди

Рис. 227. В.Р. Васильев.
Натюрморт. 1967.
Линогравюра

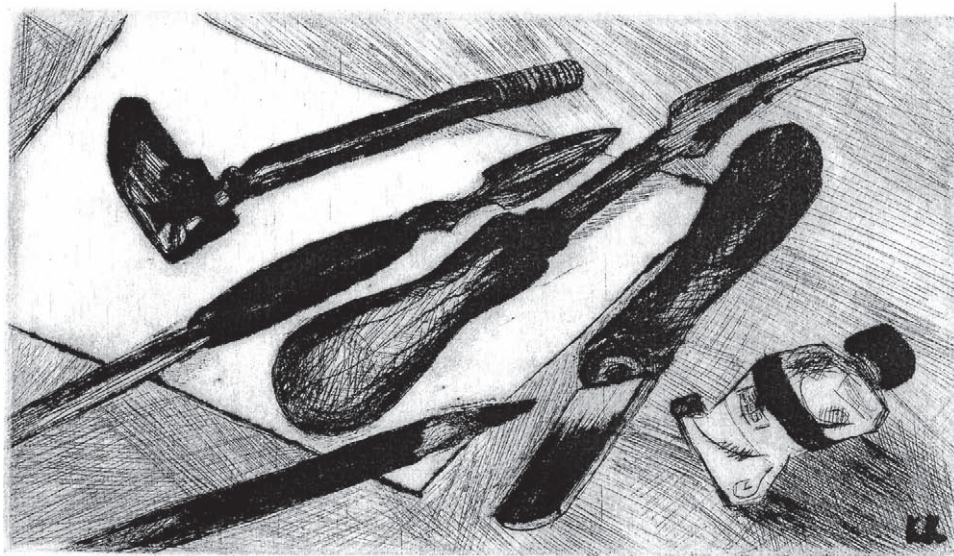
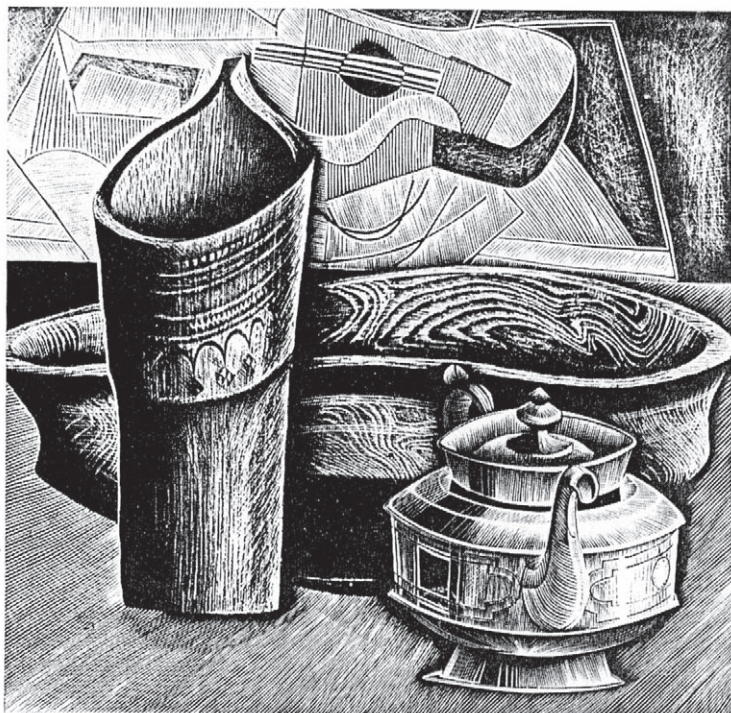
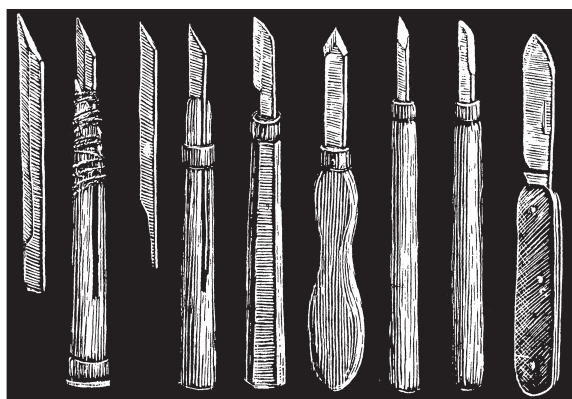
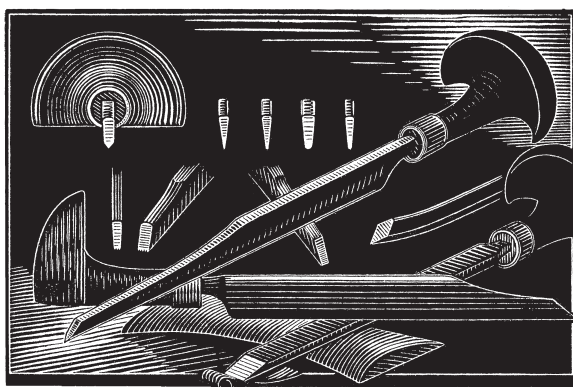


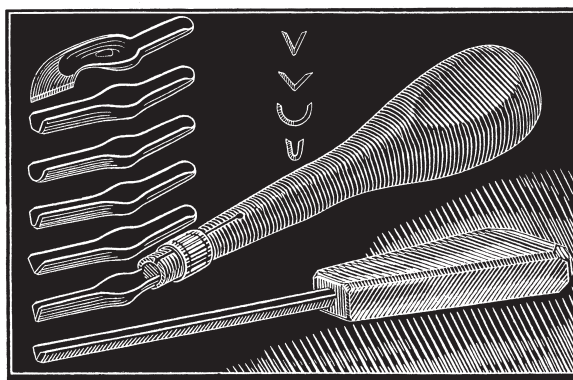
Рис. 228. Е. Крупнова. Инструмент для гравирования. 2005. Сухая игла



а



б



в

Рис. 229. Инструменты для гравирования на дереве и линолеуме.
Гравюра (по А.Л. Жукову и Е.М. Третьяковой): *а* — ножи для продольной гравюры;
б — стихели для торцовой гравюры; *в* — резцы для линогравюры

Литография — печать со специального камня (особого вида плотного известняка), относится к плоской печати. На камне не делается углублений, так как краска устойчиво держится только в тех местах, где наносится жирная литографическая тушь. Остальные места химическим путем (специальной «вытравкой») доводят до состояния, отталкивающего краску. После промывки камня и травления литографическая тушь сходит, освобождая места, где будет держаться краска при ее накатке валиком.

Рисунок может быть нанесен как сразу на камень, так и на специальную бумагу, позволяющую перевести рисунок на камень. Для печати с литографского камня существуют ручные станки. В XX в. принцип литографической печати был использован в печати с цинка и алюминия. Однако в России такая печать не получила распространения в силу ряда ограничений в художественных возможностях материала.

Литография была изобретена в XVIII в., но ее расцвет связан с XIX в. Обладая богатыми изобразительными достоинствами и возможностью использования художниками привычных приемов работы карандашом и тушью, литография быстро стала самой распространенной среди художников графической техникой. Меньшая стоимость оттисков по сравнению с гравюрой на металле или дереве позволила распространиться литографии как репродукционной технике.

Первое сообщение о литографии появилось в России в 1803 г., а в 1820 г.

в Петербурге было уже выпущено «Собрание видов Санкт-Петербурга и его окрестностей» в количестве 350 экземпляров. В издании приняли участие Александр и Карл Брюлловы, К.П. Беггров, А.А. Тон, С.Ф. Галактионов и др. В 1869–1870 гг. в Петербурге выходит «Художественный автограф» с участием И.Е. Репина, А.И. Куинджи, И.И. Шишкина и др.¹

В первые послереволюционные годы ряд прекрасных литографий исполнили М.В. Добужинский, П.В. Кузнецов, К.Ф. Юон. Литографический натюрмортный эстамп в послевоенный период стал одной из основных составных частей продукции графического комбината Союза художников-графиков. В комбинате исполняли как автолитографии, так и тиражную продукцию. Мастерство печатников графического комбината позволяло точно повторять авторскую печать или же вместе с художником доводить задуманную композицию до совершенства. Особенно это относится к цветной литографии, или, как раньше ее называли, «хромолитографии», в которой применение нескольких камней (для каждого цвета — свой камень) позволяло получать композиции, приближенные по характеру к акварельной живописи. Но такие результаты по силам только мастерам экстра-класса, так как с каждым камнем возрастают трудности печати. Работу в литографии иллюстрирует рисунок на камне А.Н. Чернова (рис. 230).

¹ См.: Суворов П.И. Искусство литографии. М., 1964.



Рис. 230. А.Н. Чернов. Натюрморт с газетой, картами и фотографиями.
1986. Литография

3. Компьютерная графика и фотография

Обзор материалов и техник исполнения натюрмортных композиций сегодня невозможен без изложения особенностей применения компьютерной техники. Натурный рисунок или набросок сканируется и вводится в память машины. Далее к работе можно подключить ряд программ, специализированных на графическую деятельность (Photoshop, Illustrator, Quark-Xpress, Corel PHOTO-PAINT и др.). Современные модификации приведенных программ позволяют создавать красивые черно-белые и цветные графические композиции как изобразительного, так и орнаментального характера.

Орнаментальная графика, созданная «вместе с компьютером», хотя и несет в себе некоторые черты «машинности», притягивает многих сложнейшими неисполнимыми вручную графическими фактурами и эффектами. Значительная часть эффектов заимствована программистами из опыта станковой и книжной графики, искусства фотографии, но есть и специфические эффекты, созданные только компьютером.

Особенно интересными бывают «многослойные» композиции. Такие

совмещения осуществить бывает не просто, но результаты оправдывают приложенные усилия. Подробное натуральное изображение натюрморта можно обрабатывать с использованием фильтров, созданных для компьютерной трансформации фотографий. Эффекты контрастной печати, пастеризации, соляризации, барельефа, фактуризации, мягкого фокуса, коллажа «переводят» натурную графику в орнаментальную компьютерную графику, применимую в различных сферах графического дизайна.

Фотографирование натюрмортных постановок началось с момента изобретения фотографии, однако творческие фотографические натюрморты экспонируются на выставках нечасто. Интерес к творческим поискам в фотографии натюрморта в России возник в связи с деятельностью гениального русского фотохудожника А.М. Родченко (рис. 231). В настоящее время фотографические натюрморты исполняются как станковые произведения и как фотографии для графической рекламы. В рекламной фотографии большое значение имеет компьютерная обработка фотографий.

Вопросы и задания

1. Что такое графический рисунок?
2. Что такое гравюра?
3. Опишите характерные особенности натюрмортов, напечатанных с деревянных форм.
4. Изложите технику создания гравюры на линолеуме.

5. Опишите основные признаки офортного изображения.
6. Дайте краткую характеристику литографической печати.
7. Как создается компьютерная графика?

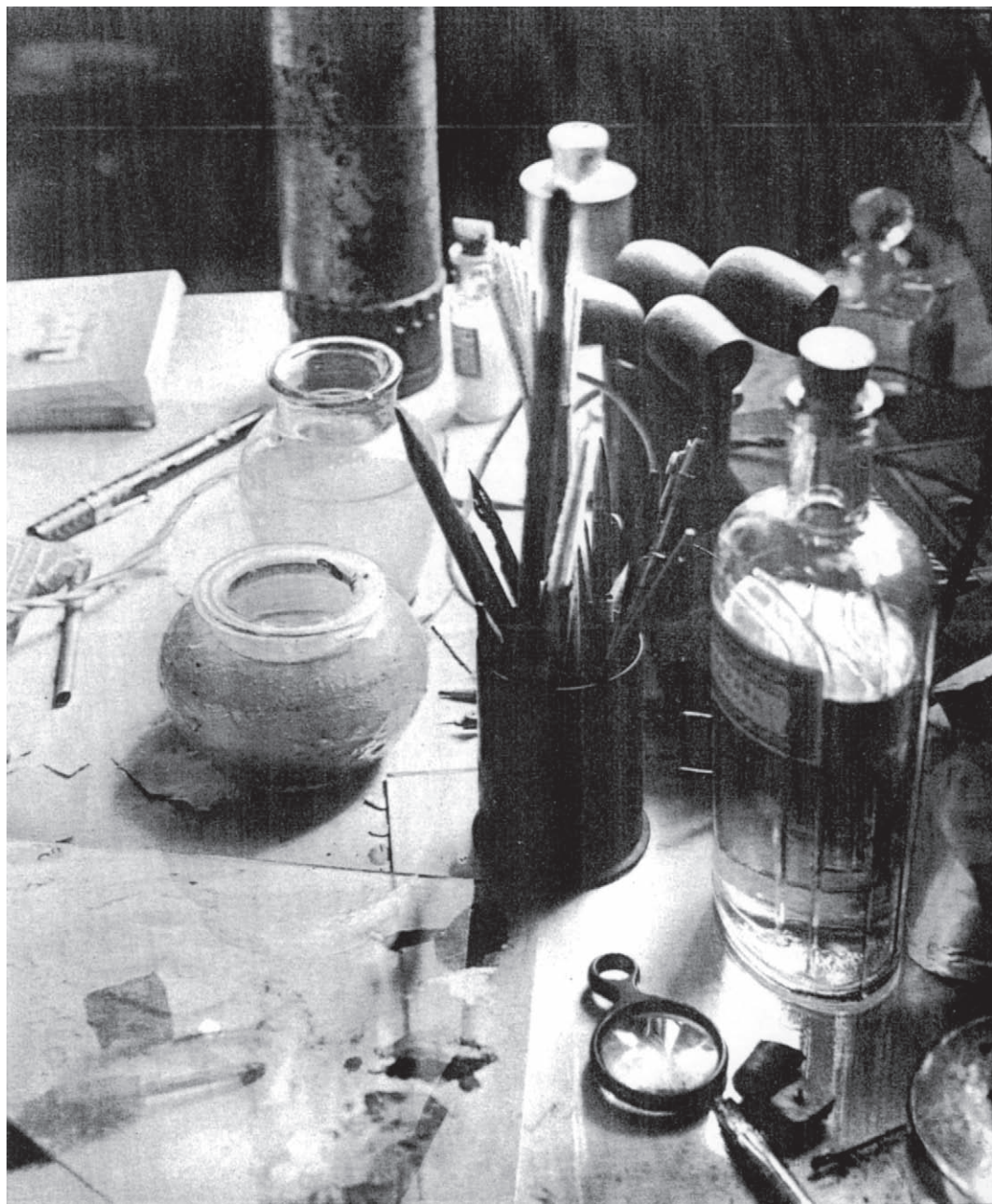


Рис. 231. А.М. Родченко. Натюрморт. Фотография

Заключение

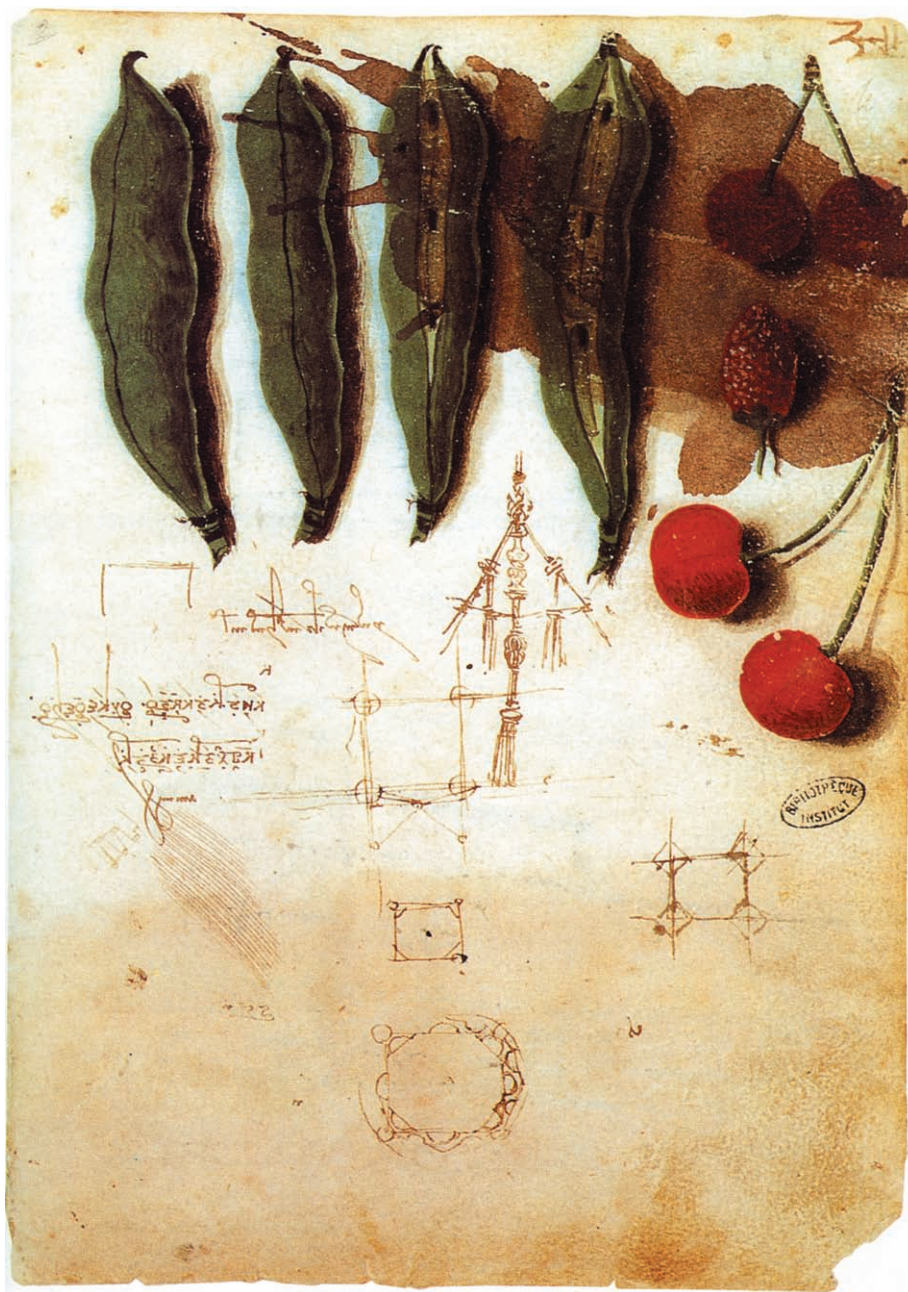
В данном учебном пособии по графике натюрморта проблемы изображения освещены только в самом общем виде. Поэтому студенты должны много рисовать, чтобы получить собственный (как можно больший) опыт. Изложенные в пособии задания могут принести пользу только в сочетании с личной практикой, которая позволяет выработать свой собственный творческий почерк, что всегда отличает выдающихся мастеров искусства.

Самостоятельный опыт художника — это та животворная сила, которая наполняет содержанием общие представления студента о предмете. Художественные средства графики являются только средством для исполнения идеи, а законы композиции — только общими правилами для исполнения идеи. Если же творческой идеи нет или она не ясна, то имеется опасность прямого использования чужих наработок, при этом знания позволят освоить ремесло, которое так и не станет искусством.

Думается, что студент, ознакомившись с данным пособием, творчески подойдет к изложенному материалу, поймет красоту и пользу натурной работы, осознает силу творческих обобщений при завершении графического листа.

Практическая работа над черными и цветными изображениями в период обучения позволит почувствовать возможности и особенности применения черного цвета как отдельно от хроматических цветов, так и вкуче с ними. Использование всей цветовой гаммы открывает путь к определению тех оттенков цвета, которые созвучны вашей душе.

Изучая предметный мир натюрморта, художник восхищается красотой изделий, созданных руками человека: отражая внешние формы, необходимо «проникнуть» в особую жизнь предметов и передать ее самым верным рисунком. Натюрморт будет объектом для изображения, пока жив человек.



1. Леонардо да Винчи. Рисунок фруктов и овощей на чернильном пятне. 1487—1489



2. Г. Флегель. Ирис, нарцисс и пятнистый цветок. Акварель



3. Г. Флегель. Ирис, вьюнок и вишня. Акварель



a



4. К. Кляйн: а — Персик. Акварель. Открытка конца XIX в.;
б — Мандарины и миндаль. Акварель. Открытка конца XIX в.



5. К. Кляйн. Красная смородина. Акварель. Открытка конца XIX в.



6. П. Боннар. Ребенок у лампы. 1897. Литография



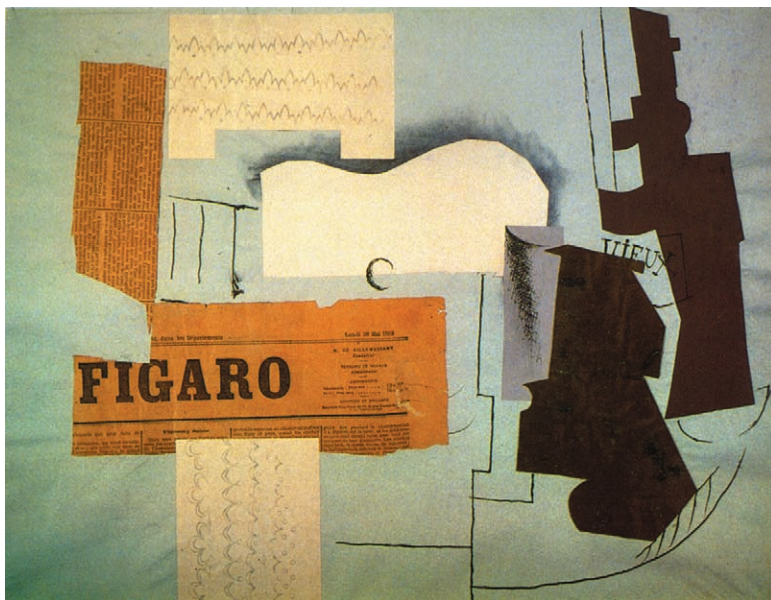
7. Э. Вюйяр. Очаг. 1899. Литография



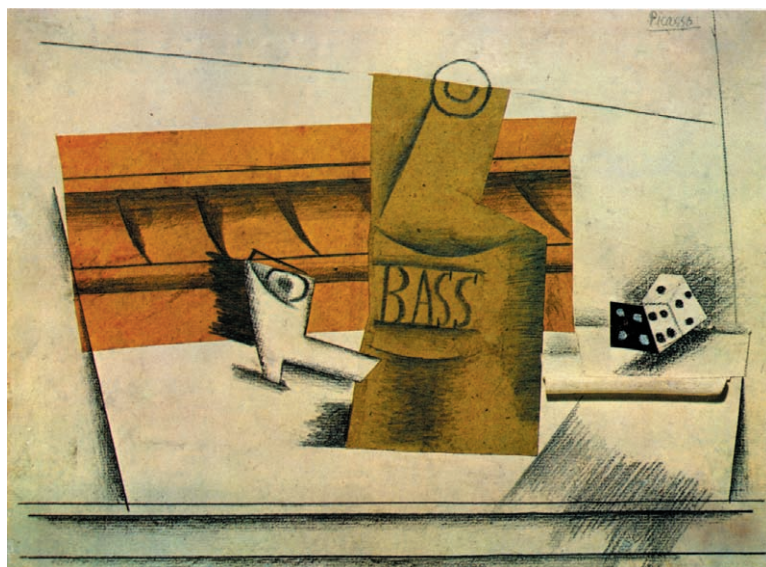
8. П. Пикассо. Натюрморт с гитарой на столе у открытого окна. 1919. Гуашь



9. П. Пикассо. Натюрморт у открытого окна в Сант-Рафаэле. 1919. Гуашь, карандаш



a



- 10. П. Пикассо:** **a** — Гитара, газета, стакан и бутылка. 1913. Цв. бумага, тушь;
б — Трубка, бутылка «Басс», игральная кость. 1914. Бумага, уголь



a



- 11.** П. Пикассо. Натюрморт с красными яблоками. 1965. Линогравюра (**a**);
П. Каульфилд. Ингредиенты натюрморта. 1976. Шелкография (**б**)



a



б

12. П. Каулфильд: **a** — Три колбасы. 1978. Шелкография;
б — Бананы в листьях. 1977. Шелкография



13. П. Каульфилд. Кремовый горшок. 1979. Шелкография



14. Р. Доминов. Иллюстрация к книге Омара Хайяма «Рубаи». 2004. Темпера



a



б

15. Д. Жальнерюте: **a, б** — Новогодние поздравления. 1999—2000. Цв. мини-офорт



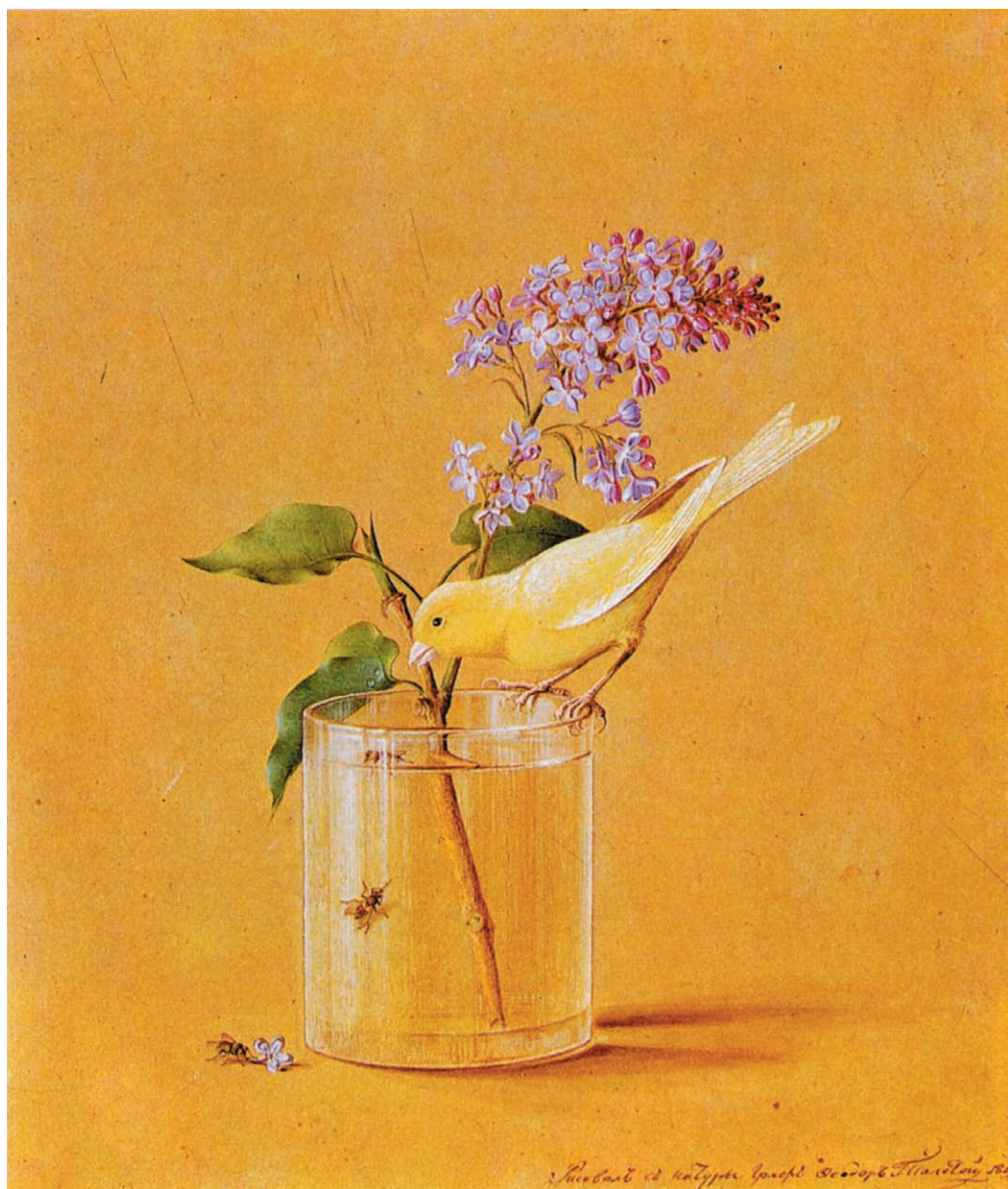
16. Т. Филипс. Шестьдесят четыре замочные личины. 1976. Шелкография



17. Д. Тилсон. Prossinemia Eleusis. 1980. Шелкография



18. Ф.П. Толстой. Букет цветов, бабочка и птичка. 1820. Акварель



19. Ф.П. Толстой. Сирень и канарейка. 1819. Акварель



20. М.А. Врубель. Роза. 1904. Акварель



21. И.А. Соколов. Букет (на круглом столе). 1936. Цв. линогравюра



22. Р.К. Гусева. Натюрморт «Цветы и плоды»



23. Р.К. Гусева. Натюрморт с цветами



24. С.В. Миклашевич. Натюрморт



a



б

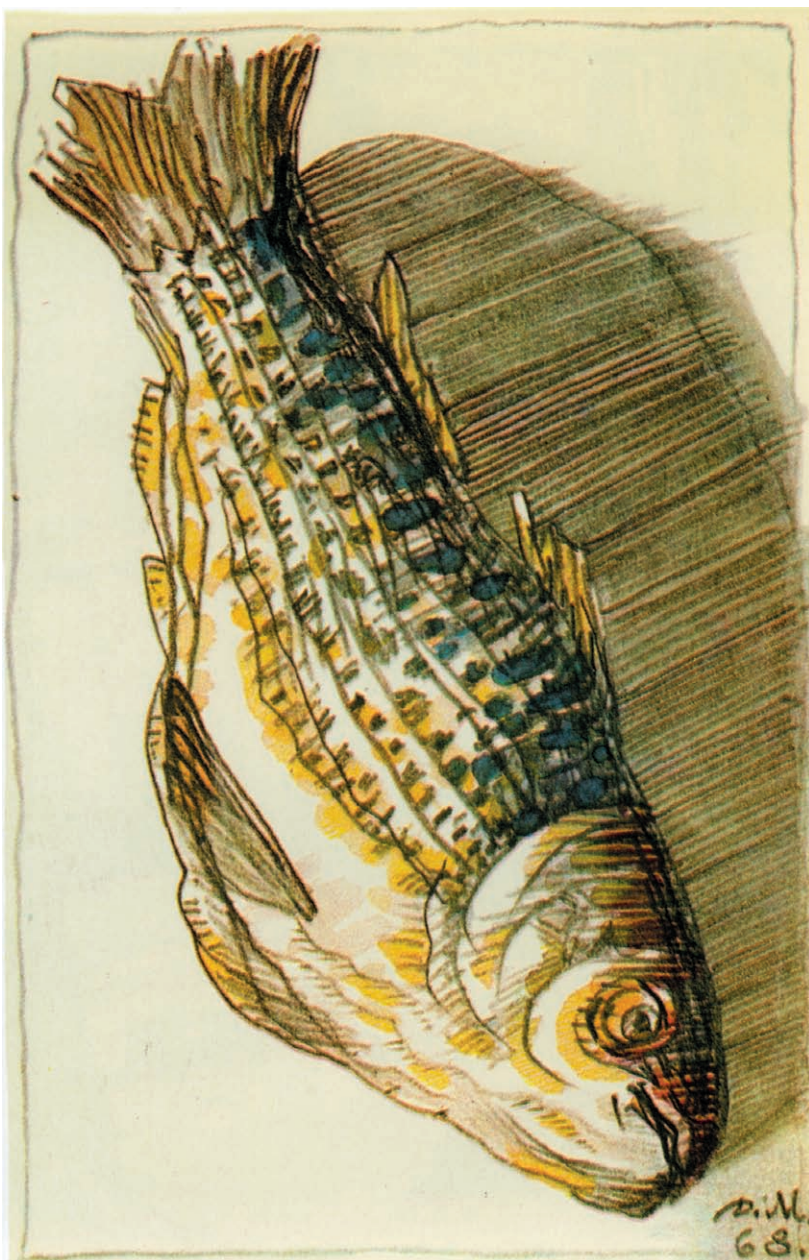
25. Р.К. Гусева. «Рыбы» (а); П. Баранов. Цветы и книга (б)



26. Д.И. Митрохин. Ананас. Карандаш. 1971. Акварель



27. Д.И. Митрохин. Багульник в марте. 1972. Карандаш. Акварель



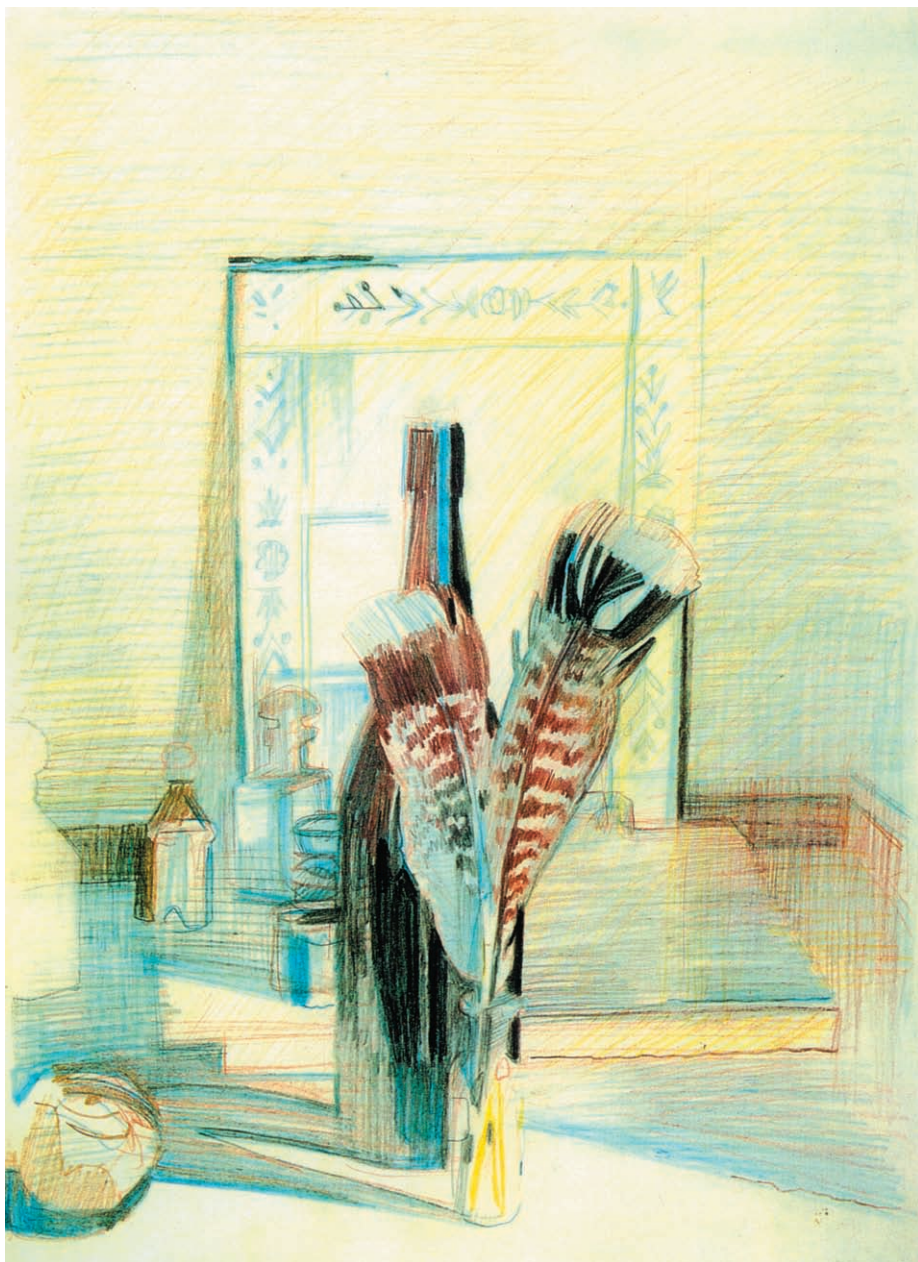
28. Д.И. Митрохин. Кефаль. 1975. Карандаш. Акварель



29. А.В. Кокорин. Натюрморт. 1975. Акварель



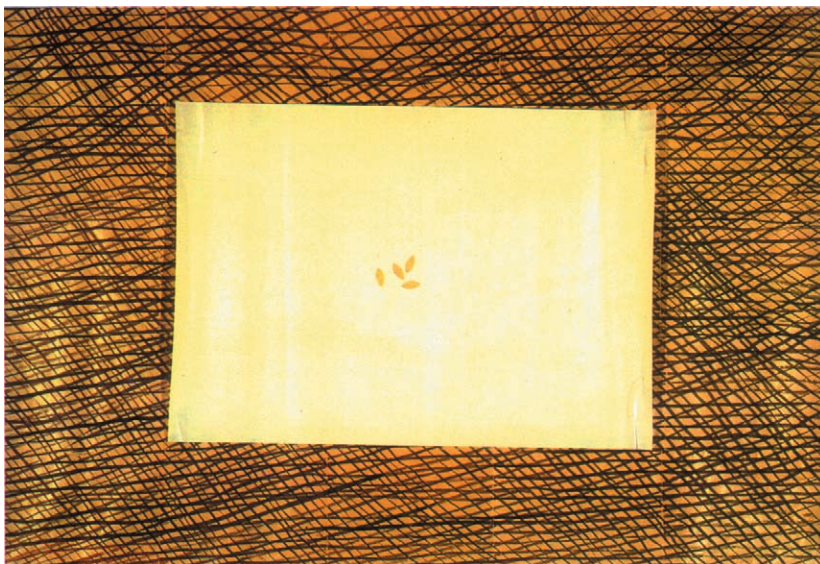
30. А.А. Ливанов. Химическая посуда-2. 1985. Цв. карандаш



31. А.А. Ливанов. Пестрые перья. 1984. Цв. карандаш

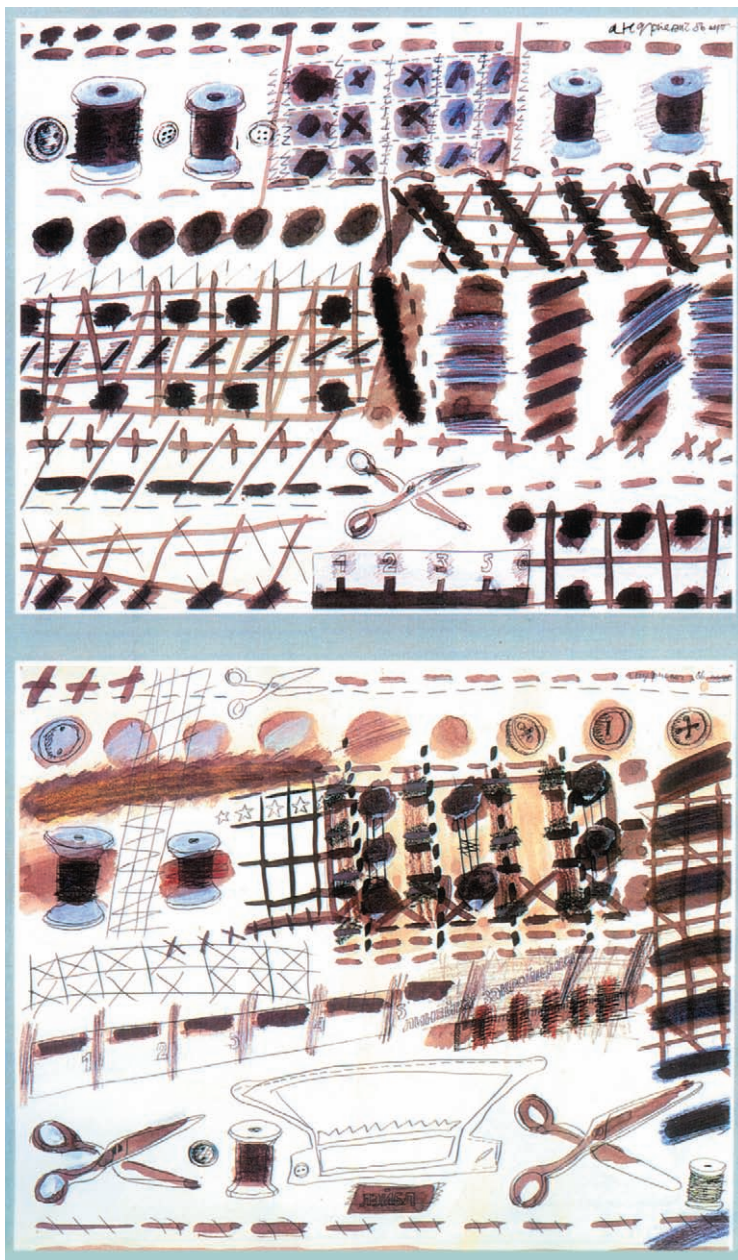


a



б

32. Б. Маркевич. Охристый натюрморт (**a**). 1980-е. Акварель;
Н. Столповская. Семена кабачка (**б**). 1982. Белая и цв. бумага, тушь. Коллаж



33. Н. Андриевич. Курсы кройки и шитья. 1980-е. Смешанная техника



34. С. Миклашевич. Груши и нож. 1980-е. Линогравюра



35. И.Л. Успенская. Натюрморт с олимпийским мишкой. 2003. Аппликация



36. Ци Бай-ши. Плоды. 1936. Тушь



37. Ци Бай-ши. Кувшин и ягоды. 1946. Тушь



a



б

38. Е.И. Дергилева: **a** — Календула. 1999. Офорт. Акварель;
б — Гортензия. 1999. Офорт. Акварель



39. Е.И. Дергилева. Зеленый чай. 1998. Офорт. Акварель



40. В.М. Конашевич. Циннерария. 1938. Акварель



41. В.М. Конашевич. Цикламены на ночном окне. 1946. Гуашь



42. Б.М. Кустодиев. Булочник. Серия «Русь». 1920. Акварель



43. В.С. Любаров. Примус. 1997. Пастель, карандаш



Два самовара и лен. цвет. офор. 38/44 А. Ветров 1996

44. А. Ветров. Два самовара и лен. 1996. Цв. офорт



45. Т.А. Маврина. Букет на снегу. 1965. Акварель



46. Е.Д. Чернышова. Декоративный натюрморт. Линогравюра



47. Студенческая работа. 2002. Гуашь. МГТУ им. А.Н. Косыгина



48. Студенческая работа. Натюрморт. 2000. Гуашь. МГТУ им. А.Н. Косыгина

Оглавление

<i>К студентам!</i>	3
<i>Введение</i>	5
Глава I. НАУЧНЫЕ ОСНОВЫ ГРАФИКИ НАТЮРМОРТА	9
1. Геометрия пространственных построений графических изображений на плоскости	9
2. Светотень	17
3. Цвет и колорит	22
Глава II. ЖАНР НАТЮРМОРТА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ	26
1. Западноевропейский натюрморт	26
2. Русский натюрморт. Становление и развитие	52
3. Российский натюрморт последней четверти XX в.	70
4. Натюрморт в искусстве стран Дальневосточного региона	88
Глава III. ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ГРАФИКИ В НАТЮРМОРТНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЯХ	94
1. Виды выразительных средств. Элементы графики	94
2. Принципы композиции	96
3. Свойства поверхности	100
Глава IV. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ГРАФИКИ В НАТЮРМОРТНЫХ КОМПОЗИЦИЯХ	102
1. Точечное изображение	102
2. Линейная графика	104
3. Штриховая графика	106
4. Пятновая графика, силуэт	110
5. Изображения, полученные с использованием различных комбинаций элементов графики	112

Глава V. РАЗНОВИДНОСТИ НАТЮРМОРТА	123
1. «Настольный» натюрморт	123
2. Натюрморт в интерьере	128
3. Натюрморт на пленэре	133
Глава VI. ОСНОВНЫЕ ФОРМАТЫ НАТЮРМОРТНЫХ КОМПОЗИЦИЙ И ИХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ	136
1. Основные форматы натюрмортных композиций	136
2. Горизонтальные натюрморты	137
3. Вертикальные натюрмортные композиции	141
4. Натюрморты, построенные на квадратной плоскости	144
Глава VII. ОСНОВНЫЕ СЮЖЕТЫ НАТЮРМОРТОВ	148
1. Классификация натюрмортных сюжетов	148
2. Натюрморты с цветами и фруктами	149
3. Натюрморты с атрибутами искусств	160
4. Натюрморты с едой, посудой и кухонной утварью	170
5. Охотничьи и рыбацкие натюрморты	181
6. Натюрморты с дарами лесов и полей	188
7. Натюрморты со старыми вещами	193
8. Натюрморты философского или религиозного содержания	198
Глава VIII. ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ГРАФИКИ НАТЮРМОРТА	208
1. Основы методики работы над графикой натюрморта	208
2. Рисунок и зарисовки с натуры	209
3. Эскизы	212
4. Законченные графические листы	216
Глава IX. ОРНАМЕНТАЛЬНОСТЬ В ГРАФИКЕ НАТЮРМОРТА	220
1. Орнаментальная организация натюрмортной композиции	220
2. Орнаментальная натюрмортная графика	227
Глава X. МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ ГРАФИКИ НАТЮРМОРТА	233
1. Графический рисунок	233
2. Гравюра и литография	238
3. Компьютерная графика и фотография	251
Заключение	253

Учебное издание

Бесчастнов Николай Петрович

ГРАФИКА НАТЮРМОРТА

*Учебное пособие для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по направлению подготовки дипломированных специалистов
«Художественное проектирование изделий текстильной и легкой
промышленности»*

Зав. редакцией *В.А. Салахетдинова*

Редактор *Е.А. Королева*

Зав. художественной редакцией *И.А. Пшеничников*

Художник обложки *С.Н. Якубовский*

Верстка *С.В. Иванцов*

Корректор *Н.А. Лелекова*

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных
ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

Лицензия ИД № 03115 от 10.11.2000.

Санитарно-эпидемиологическое заключение

№ 77.99.60.953.Д.009475.08.07 от 10.08.2007 г.

Сдано в набор 11.10.06. Подписано в печать 19.01.07.

Формат 70×90/16. Печать офсетная. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 18,72.+3,51 вкл.

Тираж 20 000 экз. (1-й завод 1–5 000 экз.). Заказ № .

Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.

119571, Москва, просп. Вернадского, 88,

Московский педагогический государственный университет.

Тел. 437-11-11, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс 735-66-25.

Е-mail: vlados@dol.ru

<http://www.vlados.ru>

ОАО ПИК «Идел-Пресс».

420066, Республика Татарстан, г. Казань, ул. Декабристов, 2.



В учебном пособии раскрывается теория и практика графических изображений натюрморта, встречающихся в творческом процессе студентов вузов. Приводится обзор становления и развития графики натюрморта в мировом искусстве, рассматривается детальное изложение особенностей построения основных групп натюрмортных композиций. Даны практические советы с описанием материалов и техники работы в натюрмортной графике в аудитории и на пленере. Приводится большой иллюстративный материал.

Учебное пособие адресовано студентам высших художественных учебных заведений изобразительного и прикладного искусства, может быть использовано студентами художественных училищ и теми, кто самостоятельно занимается изобразительным искусством.



ISBN 978-5-691-01629-5



ГУМАНИТАРНЫЙ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ
ЦЕНТР

ВЛАДОС