

Н.П. Бесчастнов

ПОРТРЕТНАЯ ГРАФИКА

*Рекомендовано Учебно-методическим объединением
в качестве учебного пособия для студентов
высших учебных заведений, обучающихся по специальности
«Художественное проектирование изделий текстильной
и легкой промышленности»*

Москва



2006

УДК 76.041.5(075.8)
ББК 85.154.7я73-1
Б53

Р е ц е н з е н т ы:

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,
профессор **А.Н. Лаврентьев**

Бесчастнов Н. П.

Б53 Портретная графика : учеб. пособие для студентов вузов, обучаю-
щихся по специальности «Художеств. проектирование изделий тек-
стил. и лег. пром-сти» / Н.П. Бесчастнов. — М. : Гуманитар. изд. центр
ВЛАДОС, 2006. — 367 с., 32 с. ил. : ил. — (Изобразительное искусство).
ISBN 5-691-01533-8.
Агентство СІР РГБ.

В учебном пособии рассмотрены основы теории, методики и практики графичес-
кого изображения портрета применительно к задачам обучения будущих художни-
ков декоративно-прикладного искусства. Богатый иллюстративный материал демон-
стрирует разнообразную технику и приемы графики.

Пособие адресовано студентам вузов, готовящих художников декоративно-при-
кладного искусства, а также всем, кто интересуется изобразительным творчеством.

УДК 76.041.5(075.8)
ББК 85.154.7я73-1

- © Бесчастнов Н.П., 2006
- © ООО «Гуманитарный издательский центр
ВЛАДОС», 2006
- © Серия «Изобразительное искусство» и серийное
оформление. ООО «Гуманитарный издательский
центр ВЛАДОС», 2006
- © Художественное оформление. ООО «Гуманитарный
издательский центр ВЛАДОС», 2006
- © Макет ООО «Гуманитарный издательский центр
ВЛАДОС», 2006

ISBN 5-691-01533-8

К студентам

Графические изображения человека являются составной частью академического и специального обучения художников и широко входят в процесс сбора материала к курсовым и дипломным работам. Многие плакатные композиции строятся с активным использованием портретной графики человеческого лица. Таким образом каждый студент обращается к этому несколько раз на протяжении всего периода обучения. Хотя цели работы над изображением меняются в зависимости от проблематики учебных заданий, общие законы искусства остаются неизменными.

В связи с этим в пособии рассматриваются как основные теоретические, так и специальные вопросы, касающиеся рисования головы человека и портретной графики. Книг, посвященных этой тематике, немного и большинство из них — исследования портретной живописи. Графические изображения головы человека не выделены отдельной темой во многих учебниках и учебных пособиях для вузов искусства. Между тем портретные графические композиции занимают видное

место на художественных выставках последних десятилетий. Графика портрета присутствует в текстовом рисунке и на изделиях из керамики, стекла, дерева уже не одно столетие, впитывая в себя лучшие достижения изобразительного творчества. Портретные изображения широко используются во множестве рекламных графических композициях. Это позволяет говорить о том, что художники декоративно-прикладного искусства, как и мастера изобразительного искусства, должны иметь полноценные знания данного жанра искусства.

Пособие освещает основные проблемы графического изображения головы человека, встречающиеся в учебной работе студентов вузов искусства. В тексте приводятся примеры удачных творческих решений из опыта крупнейших художников изобразительного искусства и дизайнеров-графиков. Много внимания уделено изложению методов исторической и современной практики портретной графики в изобразительном и прикладном искусстве, творческим техникам, приемам и материалам. При подготовке текста был

обобщен опыт обучения российских и зарубежных художников. Анализ творческих произведений крупнейших мастеров искусства проведен с учетом общей направленности современной учебной работы в вузе.

В тексте приводятся черно-белые и цветные изображения, конкретизируются приемы и техника изображения портрета, изложенных

в изданных ранее учебных пособиях по графическому искусству¹. Исходя из этого, базовые понятия о графическом изображении даются избирательно и целенаправленно. Такой же принцип был применен и к подбору иллюстративного ряда, в котором присутствуют произведения наиболее типичные для затронутой в пособии темы.

¹ См.: *Бесчастнов Н.П.* Черно-белая графика: учеб. пособие для вузов. М., 2002; *Бесчастнов Н.П.* Графика пейзажа: учеб. пособие для вузов. М., 2005.

Введение

Интерес к человеку, его личности — основа развития искусства. В художественных образах воплотилась вся история человечества на протяжении тысячелетий. Благодаря «человеческому началу» красота прошлых времен продолжает очаровывать нас, несмотря на изменения эстетических критериев. В искусстве особую роль в раскрытии внутреннего мира человека играют портретные композиции, в которых лицо человека имеет первостепенное значение.

Искусство портрета зачастую отождествляют с изображением человеческой головы. Это не всегда справедливо, так как создано много портретных композиций с изображением всей фигуры человека и групповых портретов. Но, действительно, большинство портретных композиций — оплечные, погрудные и «поясные» изображения с акцентированием лицевой части, передающей основные, характерные черты внешности человека. В силу ряда причин развития человечества лицо каждого индивидуума приобрело особую выразительность и неповторимость. Медики

считают, что «в выражении лица запрограммированы закономерности душевных переживаний, внутренний мир человека. Не одни только отрицательные эмоции — стрессы — оставляют на лице свои следы, на выражение лица влияют также положительные переживания — эустрессы, олицетворяющие глубокое чувство любви, радость творческих свершений, триумф заслуженных побед»¹. Наблюдательный художник может многое понять о состоянии человека по фигуре, походке, положению рук. Однако лицо всегда притягивает внимание с большой силой (рис. 1—3).

Постоянный интерес к изображению черт лица проявляется не только у мастеров изобразительного искусства. Писатели многих стран мира оставили нам блестящие описания эмоционального выражения человеческого лица. Эти описания настолько точны, что позволяли художникам создавать яркие убедительные иллюстрации текста. Л.Н. Толстой в знаменитом романе «Война и мир» более ста раз описывает выражения глаз и мимику лица. И.В. Гете,

¹ Куприянов В.В., Стовичек Т.В. Лицо человека: анатомия, мимика. М., 1988. С. 7.



Рис. 1. Ф. Мазерель. Портрет Э. Верхарна

цитируя Лафатера, восторгался описанием портрета молодого героя изящным стилем: «Великодушные и искренняя веселость светятся на этом лице и в самой постановке головы. Неизбывная свежесть восприятия,

тонкость вкуса, чистоты духа, доброта и благородство души, деятельная сила, ощущение как силы, так и слабости пронизывают все его лицо»¹.

Изображение мимики лица во все времена признавалось инструментом

¹ Гете И.В. Из моей жизни. Поэзия и проза. Сочинения. Т. III. М., 1976. С. 640.

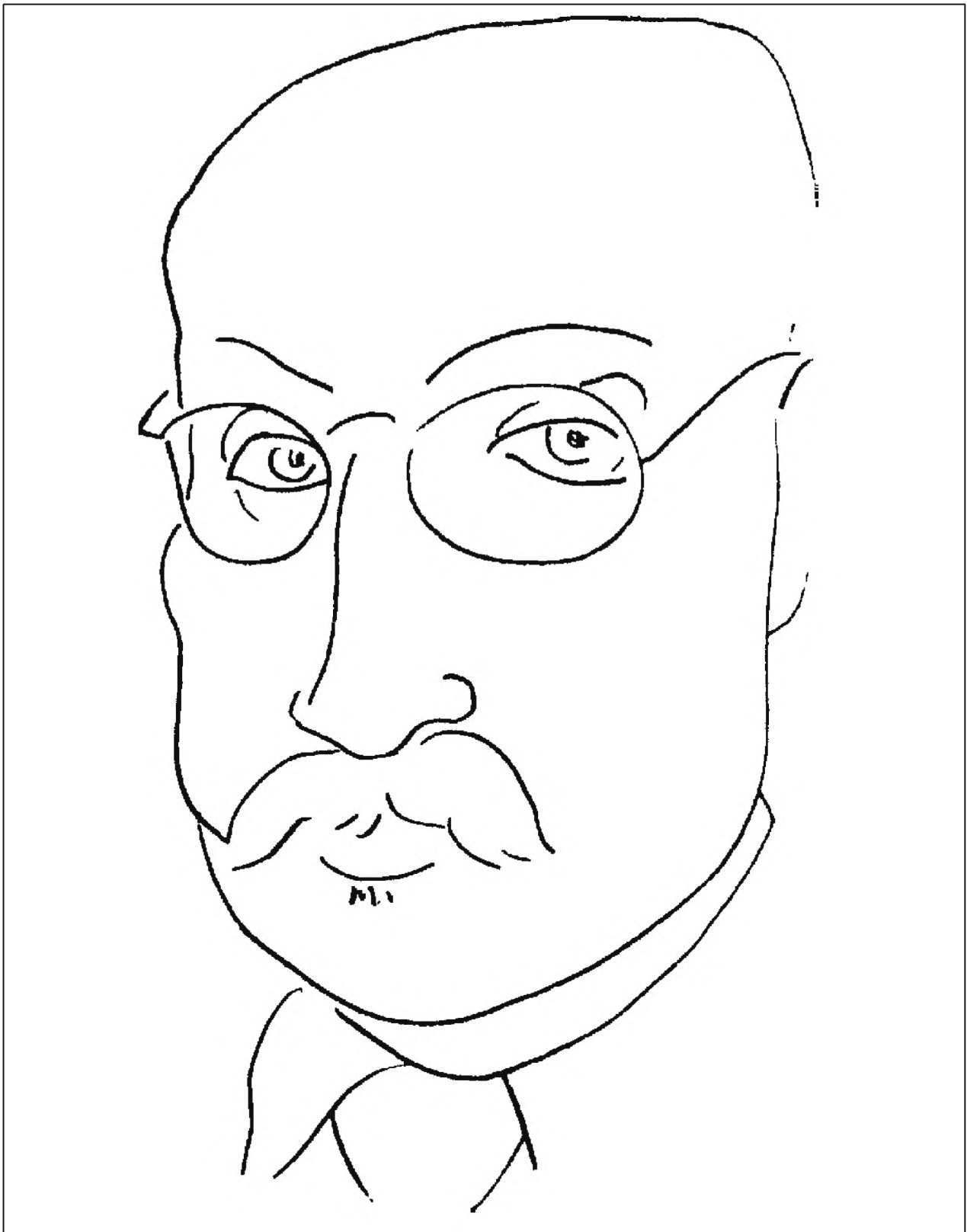


Рис. 2. А. Матисс. Автопортрет



Рис. 3. Н.И. Калита. Портрет Ф. Достоевского. 1970. Ксилография

выражения духовной сущности человека. Понимание взаимосвязи мимики с характером и эмоциями позволило художникам создать ряд знаменитых портретных композиций. Чем выше мастерство художника, тем он больше готов следить за выражением лица. Всем известна знаменитая улыбка «Джоконды» работы Леонардо да Винчи, неземная красота лиц мадонн Рафаэля, притягательная

сила офортных портретов Рембрандта. Ф. Кан сравнивал лицо человека с ландшафтом, который «благодаря постоянной смене красок, тона, света и теней, глубины и поверхностей вызывает у нас все новые и новые впечатления, притом впечатления эти бывают столь безошибочными, что люди, знающие нас, умеют определять наше душевное состояние уже при одном взгляде на наше лицо»¹.

¹ Кан Ф. Человек. Л., 1929. С. 164.

Многие поколения людей, посещающая музеи мира, всматриваются в лица на портретах, пытаются найти ответы на волнующие их вопросы. Интерес вызывают как образы древних мудрецов, выдающихся людей, так и образы простых жителей планеты. Перед некоторыми портретами зрители могут стоять часами, любуясь четкостью изображения глаз, губ, изгибами шеи и блеском волос. Колдовское воздействие глаз в портрете гениально отразил Н.В. Гоголь в своем произведении «Портрет».

Графические портреты в ряде случаев трудно отделить от портретной живописи. Они находятся в границах одного жанра и по сложности, и по построению композиции часто очень схожи. Однако условность языка графики и особенность графических материалов позволяют графике портрета иметь свой художественный язык, который придает портретам особую камерную прелесть. Не случайно портретные офорты Рембрандта ценятся больше, чем живопись многих мастеров кисти. Известные коллекционеры трепетно собирали большие собрания графических портретов и гордились ими всю жизнь. Причем большая часть коллекций — черно-белая графика. Чем же привлекает любителей искусства портретная графика? Условностью ли

использования выразительных средств, позволяющих зрителю бесконечно развивать мысль художника? Или непосредственностью натурального рисунка и вязью офортного штриха? Все это есть в портретной графике, охватывающей значительный диапазон графических техник.

Действительно, одной из самых специфических особенностей графики является «отвлеченность» ее языка. «Графика есть искусство отвлечения, абстракции, художество, берущее у мира не все, а только часть», — пишет известный исследователь изобразительного искусства А.А. Сидоров, но в то же время он отмечает, что «графика, оперируя линиями, плоскостями, контрастами, в общем является искусством тех средств, согласно которым мы воспринимаем мир»¹.

Почему же эта «условная» работа художника на листе бумаги, на котором изображена та или иная конкретная личность, пробуждает столько чувств, становится для зрителя объектом любования? Видимо эти удивительные технические средства позволяют концентрированно выразить реальный образ, одухотворить изображение или, по высказыванию мастеров традиционной китайской живописи, «воплотить душу»². Отсутствие или ограниченное использование цвета в графике позволяет в полной мере

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

² Слово о живописи из сада с горчичное зерно / Пер. и ком. Е.В. Завадской. М., 2001. С. 120.

применить для создания образа бесконечные сочетания линий. «График видит мир, как волшебство линий, одухотворенных личным чувством и мыслью... График, по самому качеству своего ремесла выражает форму, как схему очертаний»¹, — точно подмечает С.К. Маковский, — известный русский художественный критик начала XX в. Возможность «цветового домысливания» зрителем черно-белого изображения создает простор не только для красочной фантазии, но и для свободы трактовки самой формы. Ведь «душа проявляется в форме. Если форма не разработана, то и душа не выявлена»².

Анализ цветowych портретов с целью изучения средств выразительности позволяет увидеть особенности и возможности графических поисков в портретных образах, выявить границы «вольностей» художника по отношению к натуре.

В XX в. графика, считавшаяся достаточно замкнутым видом искусства, стала влиять на развитие живописи в виде активного внедрения в изображения выразительных средств, наиболее характерных для графики. В первую очередь это повлияло на цветную портретную графику, в которой цвет «вырвался» из оков формы. Достаточно вспомнить графические листы П. Пикассо, которые заставляют нас с особым вниманием отнестись к изучению цветной

портретной графики XX в. Изучение законов графики в творчестве мастеров графического портрета разных стран и народов позволит студентам выйти на современный уровень понимания этой техники, сделать свой шаг на пути к мастерству.

Задания по графическому изображению головы человека, изложенные в XII главе пособия, дают хорошую возможность для изобразительной практики.

Цвет может быть введен в портретную графику в виде замены «чернобела» каким-либо иным цветом, добавлением нескольких цветовых «проходов». Цветом можно работать и иллюзорно и достаточно отвлеченно от цвета натурной постановки. Такое использование цвета позволяет создавать всевозможные декоративные композиции. Однако какой бы простор для фантазии не был бы открыт для применения цвета в графике, он в этом виде искусства всегда является дополнением к рисованной композиционной структуре. В отличие от живописи, где форма, в основном образуется из оттенков цвета, в графике форма определяется четким и продуманным очертанием. Цвет в графике «поэтизирует» жесткость графических абрисов, развивает идею художника, но «дух» графики зарождается прежде всего в рисунке. По отношению к изображению человека следует подчеркнуть, что

¹ Маковский С.К. Современные русские художники. СПб., 1909. С. 128.

² Слово о живописи из сада с горчичное зерно. С. 312.

этот рисунок натурный. Не случайно, что к графике относят и рисунок и офорт, подкрашенные акварелью.

В пособии в качестве иллюстраций мы используем произведения станковой, книжной и прикладной графики. Это обусловлено тем, что специфика обучения художников декоративно-прикладного искусства и дизайнеров-графиков в основном связана с изображением головы человека без детального портретного сходства. Иллюстративный материал в пособии подобран с учетом того, чтобы предоставить студентам

возможность познакомиться с графическим наследием русских и зарубежных художников, чьи произведения хранятся в музеях и библиотеках нашей страны и за рубежом. Неизвестный опыт мастеров кисти и резца использован весьма избирательно. В главах, посвященных историческим портретным композициям, особое внимание уделено русскому искусству, которое не только имеет богатое творческое наследие, но и несет в себе национальные особенности, созвучные нашей душе.

Глава I

НАУЧНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ГРАФИКИ ПОРТРЕТА

Любой творческий процесс базируется на объективном изучении природы, и знание научных положений искусства составляет основу обучения будущего художника. В качестве этих положений в области портретной графики, можно назвать законы перспективы, оптики и цветоведения, законы пропорции

и пластической анатомии. Учитывая, что большая часть этих законов достаточно полно изложена в учебниках и учебных пособиях по академическому рисованию, основное внимание в данном пособии сосредоточено на геометрии пространственных построений, принципах распределения в изображении светотени и цвета.

1. Геометрия пространственных построений графики портрета

Обычно в пособиях по изобразительному искусству приводятся примеры центральной линейной перспективы. Эти примеры научно обоснованы и наглядны, позволяют будущему художнику достаточно быстро научиться расположению любой объемной формы в пространстве с учетом видимой или воображаемой линии горизонта. Появившись в эпоху Возрождения как научно-творческое откровение, умение правильно расположить изображение помогает в формировании и развитии творческих личностей.

Тем не менее современные художники, работающие в различных сферах изобразительного и прикладного искусства, должны знать, что существуют и иные методы пространственных построений на плоскости. В искусстве они применялись и продолжают применяться для решения целого ряда творческих задач. Математический анализ наиболее типичных геометрических закономерностей, проведенный известным российским ученым Б.В. Раушенбахом, позволил кроме центральной линейной перспективы выделить и научно обосновать еще три метода

пространственных построений изображения на плоскости. Это чертежный метод, метод локальных аксонометрий и их трансформаций и центральная криволинейная перспектива.

Классификация Б.В. Раушенбаха позволила наглядно представить историческую эволюцию построений изображения на плоскости. Эта последовательность выглядит так:

- чертежные методы (изображение объективного пространства, свойственное, например, искусству Древнего Египта);
- метод локальных аксонометрий и их трансформаций (соответствует произведениям античного и средневекового искусства);
- центральная линейная перспектива — произведениям эпохи Возрождения;
- центральная криволинейная перспектива наиболее ярко проявилась в произведениях на рубеже XIX—XX вв.

Каждый из четырех перечисленных методов пространственных построений мог появиться в разное время у художников разных регионов и в различных модификациях, раскрывающих огромное разнообразие изобразительных средств. Это разнообразие усиливалось еще и тем, что пространственные построения нередко сочетались друг с другом в художественных произведениях той или иной культуры¹.

Чертежные методы не раскрывают задач теории перспективы, так

как они предназначены для передачи объективного пространства. В наиболее чистых и наглядных вариантах они использовались в Древнем Египте и были чем-то вроде художественного черчения. Но если в техническом черчении для изображения большинства наиболее характерных особенностей модели применяют три ее ортогональные проекции (вид спереди, сбоку и сверху), то в изобразительном искусстве, в основном, допускается лишь однократное изображение. В рисунках головы человека это, чаще всего, вид сбоку, т. е. профильное изображение. Для увеличения информативности изображения применяют различные условные приемы. Например, голову человека изображают как вид сбоку, а плечи, руки передают как вид спереди (рис. 4). Весьма интересной можно считать роспись Фиванской гробницы (XV в. до н. э.) с группой музыкантов. В этой росписи девушки изображены как вид спереди, а их головы — как вид сбоку. Причем глаза в профильных изображениях переданы как вид спереди (рис. 5).

Использованием одной из ортогональных проекций можно считать европейские силуэтные изображения XVIII—XIX вв., детальный разбор которых будет дан ниже. Неожиданная реанимация приемов передачи условных поворотов частей тела человека, характерных художникам прошлого, произошла

¹ Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М., 1984. С. 4.

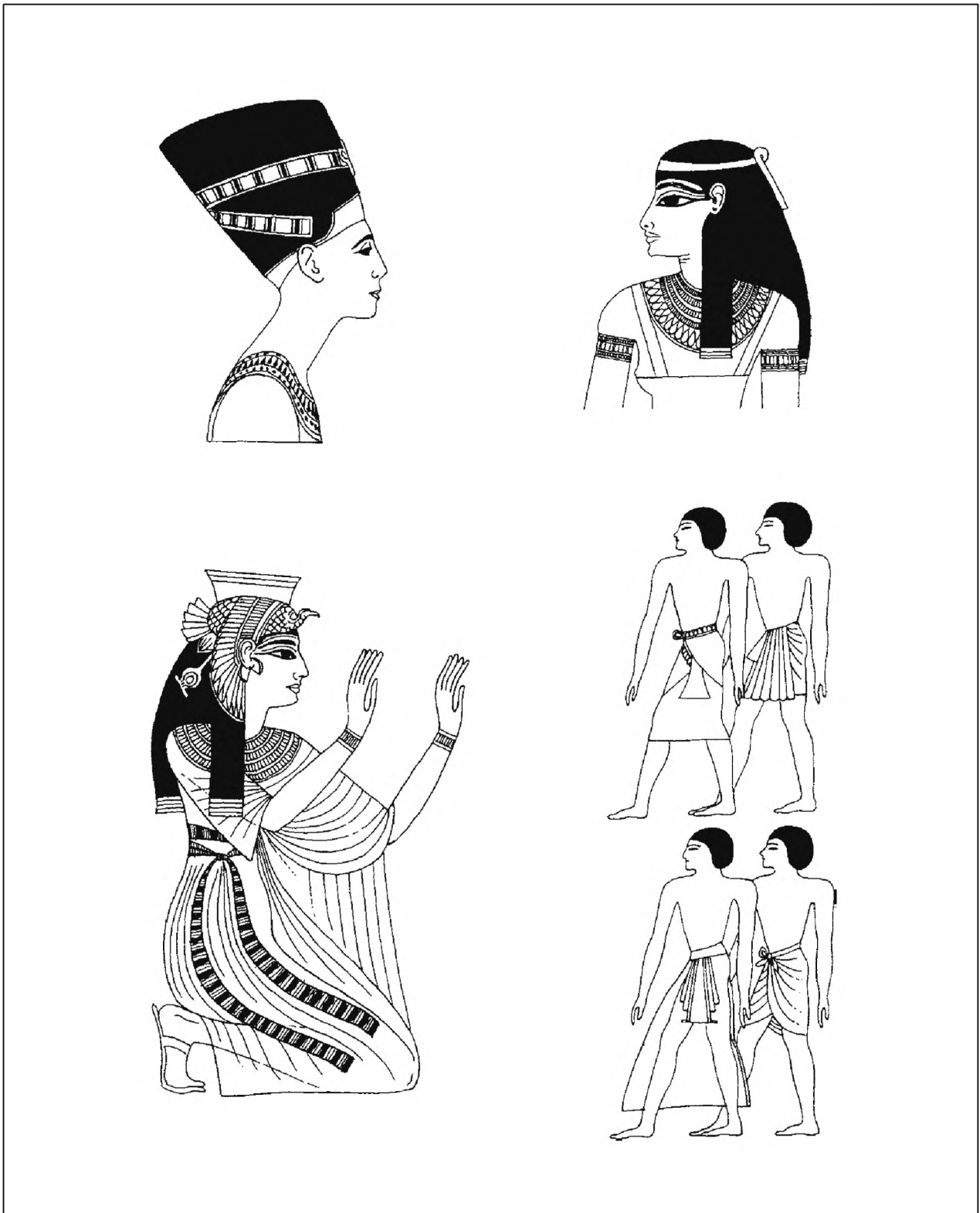


Рис. 4. Чертежный метод изображения
(Древний Египет)

в изобразительном искусстве XX в. Пройдя через изучение законов центральной линейной перспективы некоторые художники вернулись к осознанному использованию чертежных методов изображения. Наиболее известными являются портретные композиции П. Пикассо, в них части одного лица располагаются в разных проекциях (рис. 6, 8).

Метод локальных аксонометрий применяется лишь для изобра-

жения неглубоких пространств, что характерно для большей части портретных композиций. В аксонометрии такой признак глубины как уменьшение размеров объекта по мере удаления в глубь пространства неприменим, а все видимые грани важны так же, как общий силуэт. В построениях активно работает лишь один признак глубины — перекрытие (близкие предметы закрывают дальние). Неприменимы



Рис. 5. Группа музыкантш. Роспись Фиванской гробницы. XV в. до н. э.



Рис. 6. П. Пикассо. Рисунок тушью. 1938

и эффекты типа воздушной перспективы. Действие признаков данного метода хорошо видно на примере кубов с непрозрачными и прозрачными гранями, нарисованных линиями одной толщины. Положение кубов с непрозрачными гранями

может трактоваться по-разному в зависимости от концентрации взгляда зрителя на тот или иной угол куба (рис. 7).

В одном случае все видимые ребра куба важны так же, как общий силуэт в портретной графике. Все части четко и конкретно отрисованы. Использование такого варианта аксонометрии в искусстве можно увидеть в рисунках и гравюрах художников России XIX—XX вв. (рис. 9).

В другом случае важность тех или иных граней зритель определяет сам. В искусстве портрета такой подход к изображению наиболее ярко проявился в портретах художников-кубистов. Разложив в своих изображениях части лица на отдельные геометрические формы, они стали не только располагать их в разных проекциях, но и накладывать друг на друга. Появившееся перекрытие обосновывалось поисками передачи в изображении «движения времени», попытками более полного включения зрителя в мыслительный процесс художника (рис. 10).

В обоих случаях отклонения от аксонометрии в сторону прямой или

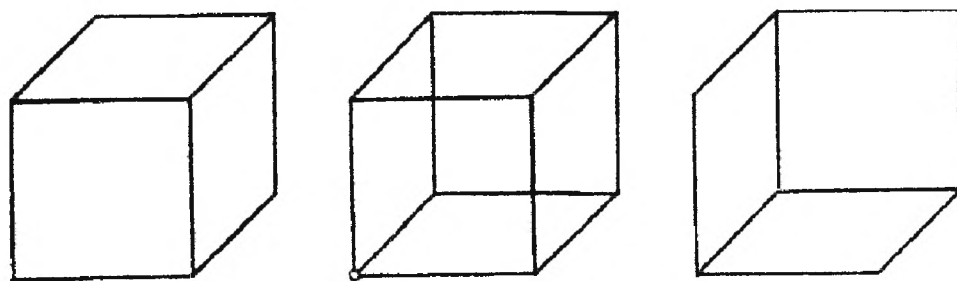


Рис. 7. Аксонометрическое изображение куба



Рис. 8. П. Пикассо. Женщина, которая вопит о своем горе. Тушь. 1937

обратной перспективы, и введение ряда условных приемов изображения позволяют усилить восприятие. Портретные композиции из 2—3

человек могут иметь целую систему локальных аксонометрий.

Центральная линейная перспектива в портретной графике



Рис. 9. Использование метода локальных аксонометрий в изображении головы.
А.Е. Егоров. Мужские головы. 1814

в полном ее объеме применяется достаточно редко, так как пространство портретных композиций, обычно неглубокое. Исключение составляют портретные поясные или полнофигурные изображения на

фоне пейзажа с множеством пространственных планов или интерьера. В этих случаях появляется полноценная возможность «завязки» изображения портретируемого с многопредметным окружением на

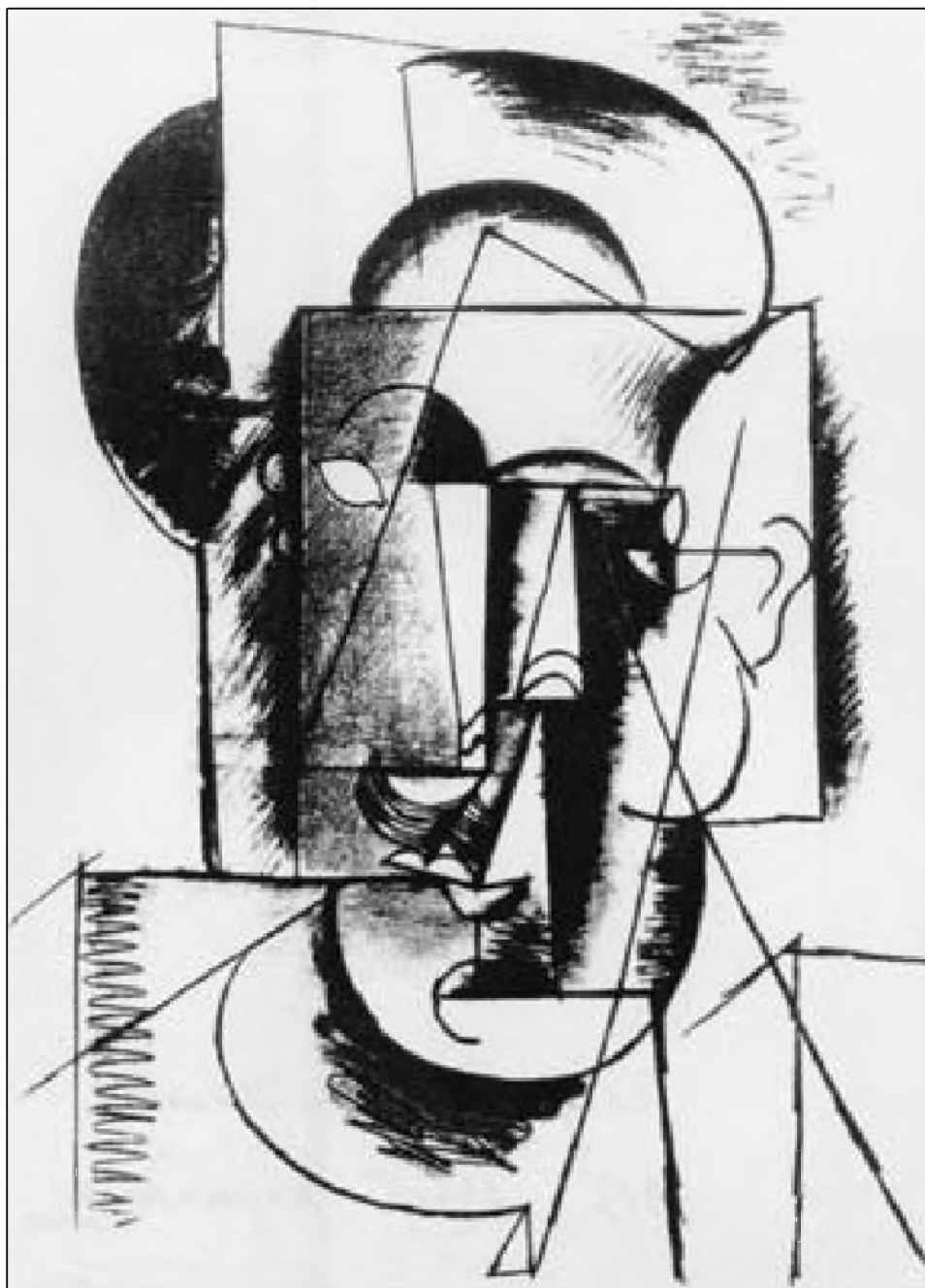


Рис. 10. П. Пикассо. Мужская голова. Карандаш. 1913

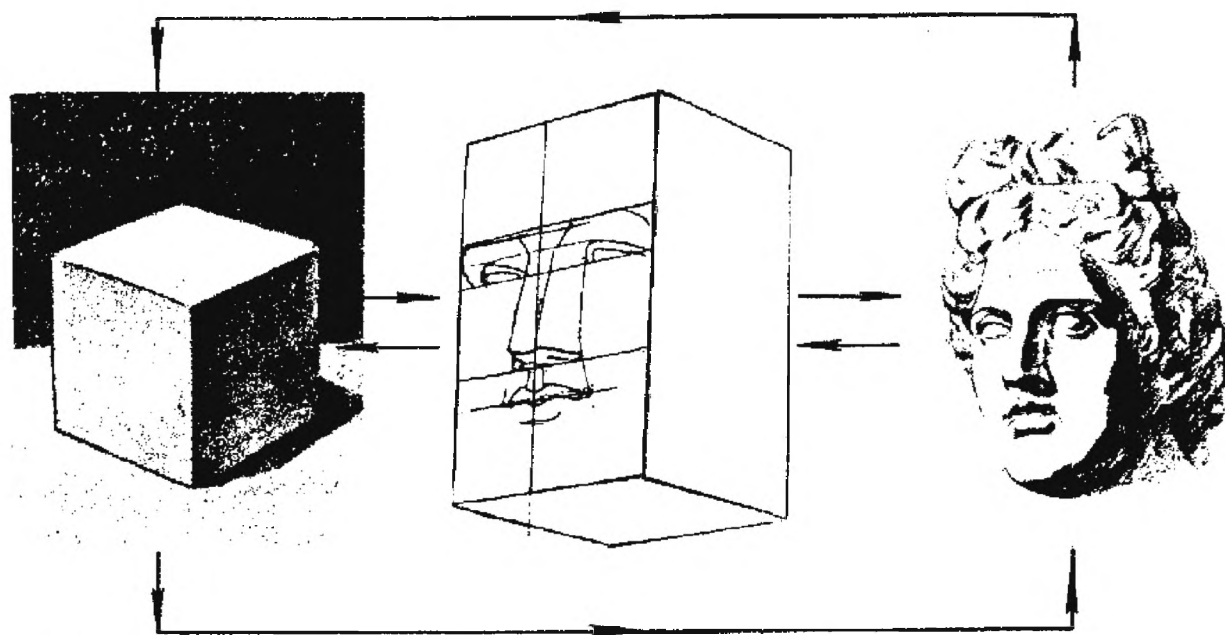
основе монокулярных признаков. К таким наиболее заметным признакам относятся: перекрытие и уменьшение размеров предметов по мере их удаления от зрителя; явление воздушной перспективы с изменениями четкости и цвета объектов; изображение дальних предметов ближе к воображаемой линии горизонта; различное расположение теней от ближних и дальних предметов и др.

Линейная перспектива не заменяема на этапе обучения студента и эффективна в профессиональной

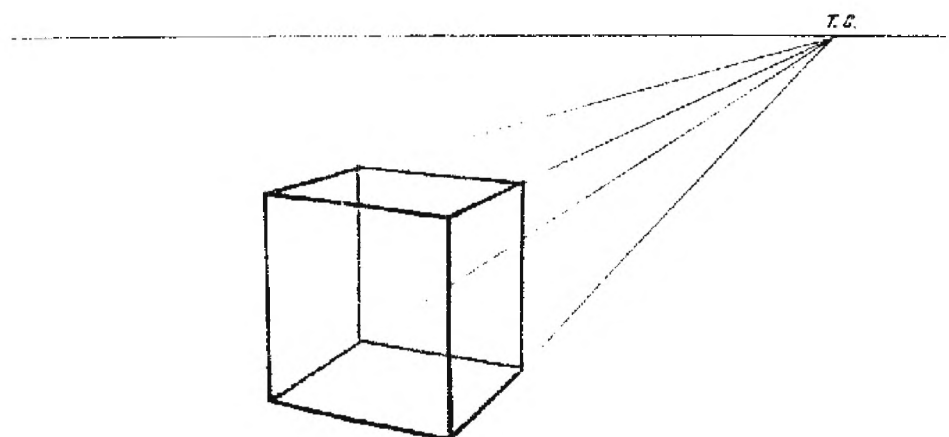
творческой работе. На рисунке 11 представлена работа Г. Гольбейна Младшего, где хорошо видно, как проводится перспективное построение оплечного изображения человека с линиями «привязки» головы к линии горизонта. В современном учебном процессе голову человека часто геометризуют до формы куба и объясняют перспективные сокращения, ориентируясь на его грани (рис. 12). Положение куба выше или ниже линии горизонта указывает путь к ориентированию в пространстве изображения головы



Рис. 11. Г. Гольбейн Младший.
Аналитические изображения



а)



б)

Рис. 12. а — схема «геометризации» формы головы человека;
б — перспективное сокращение куба

в сложных ракурсах (рис. 13). Схемы центральной линейной перспективы с изображением человека

в глубоком пространстве приведены во многих пособиях по обучению рисунку¹.

¹ См.: Соловьев С.А. Перспектива. М., 1981; Ростовцев Н.Н. Академический рисунок. М., 1984; Ростовцев Н.Н., Соловьев С.А. Техническое рисование. М., 1979; Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты. Л., 1963; Непомнящий В.М., Смирнов Г.Б. Практическое применение перспективы в станковой картине. М., 1978.

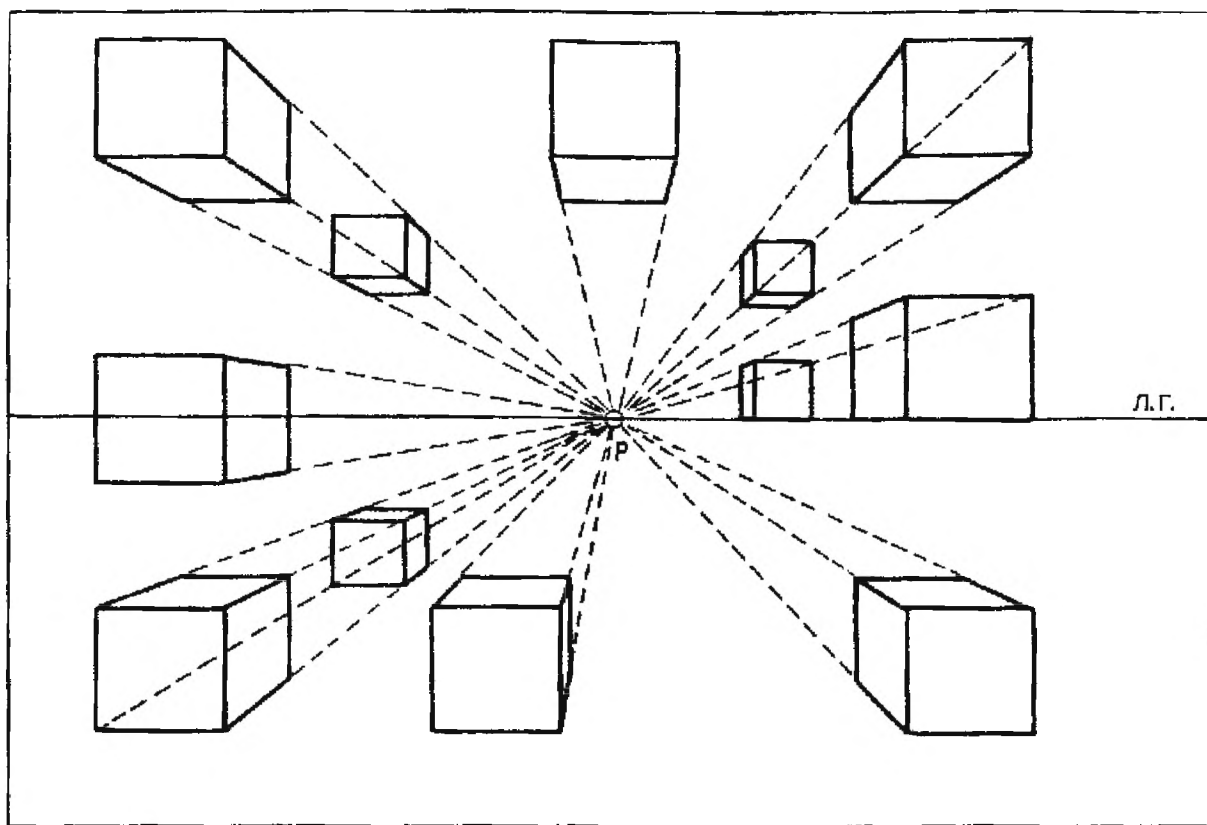


Рис. 13. Фронтальное положение куба

Центральная криволинейная перспектива — результат неудовлетворенности художников рубежа XIX—XX вв. системой линейной перспективы. Отклонение от линейной перспективы в рисунках этих художников в основном сводилось к наличию нескольких точек схода объективно параллельных прямых, преувеличению размеров предметов на дальних планах и преднамеренному искривлению линий, в натуре являющихся прямыми. Делали они это ради большей естественности восприятия их работ зрителем. Научные поиски в области обоснования законов восприятия предметов в трехмерном пространстве

позволили сегодня утверждать, что человек воспринимает только отдаленные предметы по законам линейной перспективы (законам оптики, не связанным с сознанием человека), а близкие предметы воспринимаются иначе, и это восприятие не укладывается в рамки центральной прямолинейной перспективы.

Введенное в научный обиход Б.В. Раушенбахом понятие «перцептивной системы перспективы», где линейная перспектива — только частный случай для отдаленных областей пространства, расширяет диапазон творческой работы. При этом линейная перспектива переходит

в аксонометрию, где соблюдается принцип параллельности линий. Такая перспектива может быть жесткой, а может быть и свободной. В искусстве она применяется там же, где применяют построения с монокулярными признаками глубины. В истории портретной графики можно обнаружить множество примеров, когда изображение человека построено аксонометрически, а планы, находящиеся за ним, имеют выраженную линейную перспективу.

Среди вариантов системы свободной перцептивной перспективы встречается и применение чертежно-планового метода, когда совмещается чертеж и рисунок (рис. 14).

Система свободной перцептивной перспективы эффективно работает в иллюстративной и рекламной графике, а при использовании специ-



Рис. 14. Э. Мунк. Крик

ального компьютерного программного обеспечения сможет стать научной основой для построения оригинальных орнаментальных компьютерных композиций.

2. Светотень

Светотень активно используется в портретных изображениях. Она делится на *свет*, *полутень*, *тень*, *блик* и *рефлекс*. Перечисленные фазы в полной мере соблюдались только в тональном рисунке и репродукционной гравюре XIX в., когда нужно было передать тональные нюансы реалистических живописных портретов. В творческой графике XX в. градации светотени не трактуются как абсолютная эстетическая ценность и применяются избирательно. В качестве примера на рисунке 15 приводится

портретная графика, полученная при использовании концентрированно направленного света, зрительно разрушающего общую форму головы. В такой графике мы видим только освещенную часть лица, потому что зона тени сливается с чернотой фона.

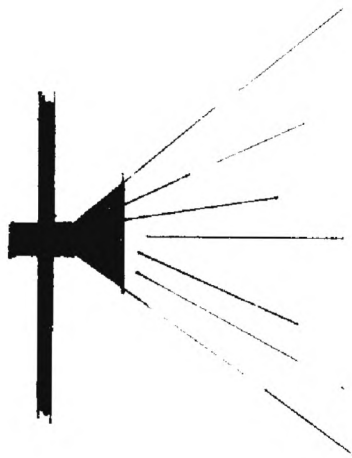
Творчество Ф. Валлоттона и репродукционная гравюра XIX в. — вот те работы, в которых использованы только отдельные сочетания градаций светотени. При внимательном изучении истории графического искусства можно увидеть, что в большинстве



а)



б)



в)



Рис. 15. Пятновые портретные изображения:
а — студенческая работа; б — В.В. Воинов. Портрет брата; в — М.А. Дурнов.
Иллюстрация к произведению О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»



Рис. 16. Рембрандт. Ян Лютма. Офорт



Рис. 17. Использование падающей тени в художественной графике. А.Д. Гончаров.
Иллюстрация к произведению Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»

произведений не отображены ни блики, ни рефлексy. Возможности полутеней с наибольшим эффектом использовал в портретной графике великий Рембрандт. Игра расплывчатых свето-теневых эффектов в офортах Рембрандта создает ту волшебную атмосферу, в которой изображение модели и окружающее ее пространство, дышат в унисон (рис. 16).

Художественные возможности падающей тени были очень эффективно реализованы в портретах-силуэтах, распространившихся в Европе в XVIII—XIX вв. «Темное пятно, с очерком предмета, от которого тень падает»¹, становится произведением искусства. «Падающая тень в зависимости от расположения источника освещения может иметь самую различную конфигурацию, начиная с 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»².

Падающая тень эффектно используется художниками-педагогами

в учебном процессе. При объяснении графических законов на лекционных и практических занятиях со студентами с применением точечного источника света падающая от натурщика тень-силуэт помогает зарождению графической идеи произведения. Изображение модели вместе с отбрасываемой от нее тенью в одной композиции с наибольшим эффектом было использовано только в XX в. В ряде случаев падающая тень могла даже стать композиционным узлом произведения (рис. 17, 18).



Рис. 18. В.А. Фаворский.
Портрет Н.Н. Купреянова.
Гравюра на дереве. 1926

¹ Даль В.В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. М., 1955. С. 449.

² Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. М., 1986. С. 218.

Вместе с четким изображением перспективы светотень является одной из важнейших средств выражения пространства. Разнообразие расположения источников освещения, используемых художником в работе над портретным изображением, помогает восприятию произведения зрителями, четко выявляя черты

лица человека — важнейшие элементы композиционной структуры портрета. Светотеневая организация произведения — основа значительной части портретной графики. Особенно это заметно в станковой графике, размеры которой требуют проработки форм и внимательной светотеневой режиссуры листа.

3. Цвет и колорит

Исполнение цветной портретной графики требует от художника знания основных теоретических положений науки о цвете и методах его использования на практике. Это поможет художнику ориентироваться в бесконечном разнообразии применения цвета в графическом изображении, откроет путь для целенаправленных поисков в области колорита.

Анализируя работу мастеров прошлого в цветной портретной графике, мы видим, что художники всегда оперировали достаточно ограниченным количеством цветов, вводимых в изображение. Однако это не следует понимать как определенное упрощение возникающих в искусстве художественных проблем. Н.Н. Волков писал, что «задача цветного изображения есть всегда и непременно — даже при отсутствии чисто творческих задач — задача переложения, *во-первых*, бесконечного множества цветовых явлений на ограниченный словарь

палитры, *во-вторых*, задача переложения объемно-пространственной жизни цвета на систему пятен, заключающих ограниченный кусок плоскости»¹. Будь то полноцветная живопись или графика с ограниченной цветовой палитрой, основная художественная проблематика работы с цветом принципиально не меняется. Цветовые гармонии, колорит, контрасты существуют и в живописи, и в цветной графике. Понимая это, мы не даем в данном пособии общеизвестных и изложенных в уже изданных книгах понятий о происхождении цвета, цветовом тоне, насыщенности, светлоте, оптическом смешении цветов, контрасте, несобственных качествах цвета, колорите и цветовой гармонии. Учитывая уже имеющуюся и доступную студентам информацию, мы остановимся только на путях конкретного применения в графической работе законов колорита и цветовой гармонии.

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

Колорит в графике отличается от колорита в живописи большей условностью и ограниченностью цветовых сочетаний. В многовековом споре о первенстве формы или цвета, рисунка или колорита в цветном графическом изображении побеждает форма (рисунок). График в своем творчестве всегда встает на точку зрения флорентийских мастеров эпохи Возрождения, оценивавших рисунок в качестве первоосновы любого изображения. Интересно, что и великий живописец Франции Ж.-Л. Давид считал, что «линия — это контур реального, цвет — не более чем миражи»¹. Многие художники-педагоги русской реалистической художественной школы отдавали пальму первенства в изобразительном искусстве рисунку. И.Н. Крамской, П.П. Чистяков неоднократно высказывались о большой роли рисунка.

Цвет в графике усиливает эмоциональное восприятие произведения, обогащает композиционный строй творческой работы и колористически соединяет ее с интерьерным пространством, но не является первоосновой изображения.

О различных способах колористической организации художественного произведения много писали в XIX—XX вв. Г.В.Ф. Гегель, Э. Уиттц, Ф. Енике, К.Ф. Юон, Н.Н. Волков,

А.С. Зайцев и другие ученые и художники. Они достаточно полно исследовали колорит в соответствии с развитием теории, истории и практики искусства своего времени. Н.Н. Волков, анализируя развитие теории колорита во времени, отмечал, что несмотря на разнообразие творческих и научных подходов авторов к вопросу о колорите из всех поисков «остаются лишь три самых общих закона — закон увиденности цвета, закон подчинения содержательной задаче образа и закон единства (цельности) системы переложения красок природы»². Все три закона действенны и в отношении портретной графики, что легко проследить на всем спектре способов «вхождения» цвета в графическое изображение, начиная с французского карандашного портрета XVI—XVIII вв. до вырезанных на линолеуме многоцветных пятновых портретных композиций П. Пикассо.

Для современной работы в графическом портрете достаточно продуманной следует считать классификацию систем колорита, изложенную В.И. Костиным и В.А. Юматовым³. В этой классификации выделяются: *локальный колорит*, *тональный колорит* (с условным и естественным освещением) и *тональный колорит, основанный на явлениях контраста*.

¹ Живопись: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Н.П. Бесчастнов, В.Я. Кулаков, И.Н. Стор и др. М., 2001. С. 34.

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

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

Локальный колорит чаще всего распространен в произведениях прикладного искусства, книжной графике, фресковых росписях, цветных эстампах XX в. Цвет здесь однороден, постоянен и отделен от условий освещения. В одних случаях это тактичное введение одного условного цвета, в других — применение пяти-шести чистых и сложных цветов, организованных по принципу гармонических рядов. На этом принципе построены плакатные портретные композиции А. Тулуз-Лотрека, эстампы П. Пикассо, советские линогравюрные портреты 50—80-х годов XX в. Сочетание контрастных и родственных цветовых отношений, выраженное в виде цветовых пятен, создавало достаточное для выражения идеи разнообразие цвета.

Однако при применении нескольких цветов в портретной композиции всегда возникает желание передать сочетаниями конкретное цветовое состояние объекта. Ведь человек, прошедший длительный путь своего развития в природной среде, научился воспринимать цвета эмоционально, связывая их с рядом образов и ассоциаций. Мраморная бледность лица рождает одни ассоциации, смуглая кожа воспринимается совсем иначе. Разбеленные цвета вызывают ощущение легкости и воздушности, темные цвета рождают беспокойство и тревогу. Темные цвета имеют свойство зрительно приближать предметы, холодные — удалять. Поэтому для

получения устойчивого пространственного эффекта уже со времени эпохи Возрождения художники-портретисты начинают писать дальние планы в голубоватых оттенках, что позволяет уже в локальном колорите достигать ощущение пространства. В дальнейшем это становится общим правилом и входит в обыденное употребление в тиражном эстампе, журнальной графике, искусстве мультипликации. Изучая цветную портретную графику О.Г. Верейского, А.В. Кокорина, Н.Л. Воронкова, А.Д. Максимова, видишь, что русские художники хорошо знали возможности эмоционального воздействия локального цвета и умело это использовали. Рисующий темный цвет в их работах только определяет форму, не мешая воздействию колорита. В то же время колорит локальных цветов позволяет использовать графические находки станковой графики в прикладном искусстве.

Тональным колоритом называется колористическая система, в которой цвета обусловлены освещенностью предметов и их светлотными характеристиками в пространстве. Тональный колорит может иметь множество вариантов как условного, так и естественного освещения. Эффекты освещения в цветовой гравюре стали заметными уже в XVI в., когда в сюжетных композициях гравюр появилась вторая доска с хроматическим цветом. В 1516 г. итальянский живописец и резчик по дереву Уго да Капри получил от

венецианского сената привилегию на новый способ печати «Кьяроскуро», что в переводе с итальянского означает «светотень». Подбирая близкие оттенки цветов, Уго да Капри градуировал их, в основном, по тону, по градации светотени и получал хорошо «вылепленные» объемы человеческих голов и фигур, несколько напоминающее живопись гризайлью. Применение незамкнутого цветного контура приводило к поражающей современников живописности и воздушности гравюр. Напечатанные земляными красками, они как бы излучают мягкий и ровный свет. Но несмотря на успешное применение данной техники в сюжетных композициях, она только частично использовалась в портретной гравюре последующих времен и по достоинству смогла быть оценена только в XX в.

Тональный колорит на основе естественного освещения стал применяться во французском портрете XVI в. Хотя цвет в рисунках использован весьма ограниченно, был сделан достаточно заметный шаг в сторону использования цвета в рисунке.

Условное освещение в цветной портретной графике широко применялось в репродукционной европейской гравюре XVII—XVIII вв. Полноценное и масштабное применение эффектов светотени в графике закрепляется в XIX в. Трепетное отношение к волшебству светотени, рожденное искусством великого Рембрандта, распространилось как

в станковой, так и в книжной графике. Хрестоматийными в плане использования светотени являются станковые портретные изображения конца XIX — начала XX в., выполненные в смешанной рисовальной технике с подкраской акварелью и белилами. В России хорошо известны подобные работы Н.А. Касаткина. В его рисунках мы видим заметный колорит с естественным и условным освещением.

Тональный колорит, основанный на проявлениях цветового контраста, получил распространение в творчестве французских импрессионистов и утвердился как новаторская цветовая система в живописи и графике. Достаточно вспомнить цветные литографии О. Ренуара и О. Кло «Ребенок с бисквитом» и «Дочь Берты Моризо и ее кузина».

Творчество импрессионистов наполнило тени сочными красками, внесло в искусство цветного графического портрета контрасты цвета и света. Находки импрессионистов и в настоящее время живы в графике.

Говоря о колорите, невозможно обойти проблемы цветовой гармонии, так как цветовая гармония — согласованность цветов между собой, является важнейшим средством художественной выразительности как в изобразительном, так и прикладном искусстве. Согласованность цветов имеет содержательную согласованность и формальную цветовую организацию. Гармоничный

колорит позволяет точнее донести до зрителя идею художника.

Попытки создания теории цветовой гармонии идут с времен И. Ньютона. Результаты этих попыток изложены в обстоятельных работах А.С. Зайцева и Н.Н. Волкова, о чем уже ранее упоминалось в пособии. Законы цветовой гармонии не используются в искусстве непосредственно, а только способствуют рационализации практических задач. У таких ученых, как Р. Адамс, А.Г. Менсель, В. Освальд, исследовавших цветовую гармонию, имелись свои, практически обоснованные схемы взаимодействия цветов. Наиболее широко известен в России «хроматический аккордеон» Р. Адамса.

В настоящее время для визуализации законов цветовой гармонии используется геометрический образ «Множества цветов в виде треугольника, в вершинах которого располагаются основные, или первичные чистые цвета — желтый, красный и синий. Смешивая попарно первичные цвета можно получить вторичные, или смешанные цвета — оранжевый, зеленый и фиолетовый. Смещение вторичных цветов можно продолжить и получить различное количество промежуточных цветов между основными цветами, 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—желтый—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). Таким образом включают 19 различных гармонических цветовых сочетаний. Для всех данных групп можно сделать наглядные выкраски в цветовом треугольнике и пользоваться ими при возникновении трудностей в графической работе.

Исходя из практического опыта, можно сказать, что подобные выкраски наиболее часто используются при решении условных колоритов в портретной графике и в прикладном искусстве.

¹ Живопись: Указ. изд. С. 32.

Глава II

ПОРТРЕТНАЯ ГРАФИКА В ИСТОРИИ ИСКУССТВА

1. Западноевропейское искусство портрета

Изображения, показывающие внешний облик конкретного человека, появились очень давно, задолго до нашей эры. Но внешнее сходство — далеко не главное свойство портрета. В портрете должен быть отражен внутренний мир модели, ее характер и социальное положение.

Появившись несколько тысячелетий назад в античном искусстве, портрет никогда не исчезал из поля зрения художников. Одним из наиболее ранних проявлений портретного искусства это изображение на фреске знаменитого Кносского дворца на острове Крит. Портрет, получивший название «Парижанка», представляет профильное изображение кокетливой женщины с подведенными глазами и накрашенными губами. Фреска, выполненная в XVI в. до н. э., имеет четкую графическую основу в виде рисующего контура и темных пятен волос на голове и одежде. Но при всей внешней выразительности изображения мы видим собирательный образ женщины без точного внешнего сходства. Подобные изображения не

единичны как на фресках того же Кносского дворца, так и в гробницах этрусков и на стенах древнеримских вилл.

Начиная с I в. до н. э. в древнеримской стенописи уже можно увидеть изображения, которые полностью отвечают тому, что мы называем сегодня портретом. Это портрет молодой девушки из росписи дома Либиния и портрет супругов из росписи дома Теренция Нео, хранящиеся в Неаполе в Национальном музее; они позволяют судить об уровне творческого мастерства. В I—IV вв. н. э. в технике энкаустики были исполнены реалистические живописные фаумские портреты, которые помещались в гробницу вместе с мумией усопшего.

В период Средневековья достаточно психологически точные портреты встречаются в изображениях дарителей (донаторов), внесших вклад в развитие церкви, они изображались, как правило, в профиль в позе молящегося человека.

Расцвет портретного жанра связывают с эпохой Возрождения¹,

¹ Напомним исторические периоды эпохи Возрождения: Раннее Возрождение (1410—1500); Высокое Возрождение (1500—1545); Позднее Возрождение (1545—1590).

когда в жизни общества на первый план выходит личность человека-творца, своими действиями изменяющего окружающий мир. Эта личность конкретна и материальна, и она — венец творения. Однако «это уже не единый обобщенный тип, в котором слились искания и идеалы многих мастеров и поколений, а каждый раз новая яркая личность со своим неповторимым физическим обликом, духовным складом и темпераментом.

Стремление художников Раннего Возрождения к пластической красоте образа неизменно сочетается с индивидуальной выразительностью, обретающей по сравнению со Средневековьем, гораздо более жизненный и конкретный характер. Реализм становится основой движущих сил искусства, которое, освобождаясь от пут религиозного мировоззрения, стремится восславить жизнь и утвердить мощь и достоинство человека, впервые осознавшего силу своего разума и творческих желаний»¹.

Б. Пинтуриккьо, С. Боттичелли, Дж. Беллини, Рафаэль, Леонардо да Винчи, А. Дюрер, Тициан, Ганс Гольбейн Младший, Я. Понтормо и др. создали портретные произведения, которые портретисты последующих поколений считали величайшими образцами для подражания. Художники Возрождения оставили после себя не только удивительные портреты, но и множество

рисунков, зачастую не уступающих живописи по силе воздействия на зрителя. Ряд живописных и графических портретных композиций был переведен в гравюрные изображения, открыв тем самым широкую дорогу графическому портрету.

Далеко не сразу художники Возрождения привыкли к самостоятельной силе рисунка. На первых этапах они почти не отделяют его от живописи. Но пройдя свое становление в Раннем периоде Возрождения, рисунок заявил о себе в Высоком Возрождении настолько уверенно, что можно говорить о самостоятельном его значении.

«Типичный кватрочентистский рисунок — это тщательно проработанный эскиз для будущей фрески или алтарной картины или штудия отдельной фигуры. Такие рисунки делались обычно на грунтованной бумаге серебряным штифтом, оттененным белилами, иногда потом (а может быть, и позже) проходились пером. Эти листы — в равной степени итальянских и северных мастеров — характерны необыкновенным вглядыванием художника в натуру (здесь особенно впечатляют портретные листы), вниманием к каждой детали и вместе с тем редко впоследствии достигаемым обобщением образа, которое всегда в этих рисунках связано с некоторой застылостью, внутренней статикой. Но легкая словно бы неуверенность художника в смысле и правомерности

¹ Кузнецова И.А. Красота человека в искусстве. М., 1969. С. 17—18.

нового вида искусства сказывается как бы в приглушенном звучании рисунчатого образа, в более камерном, более робком тембре — рядом с открытыми и звучными фресками и картинами. Этим, конечно, определяется и техника такого рисунка: серебряный и свинцовый грифели оставляют линию почти нематериальную, намечая всего лишь границы форм, превращая объемы, фигуры в почти отвлеченную схему, но зато давая этим художнику особую возможность концентрироваться на сути образа», — пишет исследователь европейского рисунка Е.С. Левитин¹.

Все лучшие качества рисунка XV в. с особой силой раскрываются в работах мастеров Высокого и Позднего Возрождения. Итальянский карандаш, сангина, уголь позволяют им отражать малейшее изменение формы, сохраняя общую пластическую цельность. Рисунок становится настолько виртуозным, что появляется возможность художественно раскрыть образ уже на этапах первичного эскизного поиска. Связь мягкого грифеля, руки и изобразительной плоскости становится настолько естественной, что полноценно выражает творческую манеру и характер художников. Рисунки Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана, Тинторетто, Г. Гольбейна легко различимы и достаточно точно датируемы (рис. 19—22, цв. ил. 1—3).

В рисунках XV—XVI вв. практически не отражается среда, но для портретов, сконцентрированных на изображении внутреннего состояния человека, это не такая уж большая потеря. Космичность искусства Возрождения позволяет не связывать рисованные портреты с каким-либо предметным окружением. Ярким примером такого рисунка служит исполненный (ок. 1512 г.) сангиной автопортрет Леонардо да Винчи (рис. 23). «В автопортрете Леонардо да Винчи изображено только лицо, обрамленное длинными легкими волосами. Оно воспринимается как нарисованное с беспощадной правдивостью, без тени специального преобразования, и тем не менее как символ. Этот автопортрет — лик самой мудрости. Отрешенное от всего преходящего, более того — от всего земного, лицо воплощает всю горечь человеческого опыта и всю силу духа, даруемую мудростью; оно смотрит уже словно из вечности»², — отмечает искусствовед Б.А. Соловьева.

Отрешенные от земных проблем и образы, созданные П. Брейгелем Старшим в рисунке «Художник и знаток» (исп. ок. 1560—1565 гг.). И художник, и знаток поглощены только одним — искусством. То же можно сказать и о ряде работ Г. Гольбейна Младшего, часто применявшего жесткую контурную линию, хотя

¹ Левитин Е.С. К истории европейского рисунка. В кн. Искусство рисунка: сб. статей и публикаций / Сост. Г.В. Ельшевская. М., 1990. С. 7—8.

² Соловьева Б.А. Искусство рисунка. Л., 1989. С. 105—108.



Рис. 19. Леонардо да Винчи. Профиль воина



Рис. 20. Леонардо да Винчи. Профиль девушки (растрепанная)



Рис. 21. Леонардо да Винчи. Наброски профилей. 1478



Рис. 22. Г. Гольбейн Младший.
Портрет Якоба Майера, бургомистра Базеля. 1525—1526



Рис. 23. Леонардо да Винчи. Автопортрет

они имеют более земную психологию (рис. 24, 25). Портретные рисунки представителей английской знати (последние годы жизни немецкий мастер Г. Гольбейн Младший провел в Лондоне), очень точны и объективны. Однако внутреннее спокойствие и торжественность рисунков итальянским карандашом позволяют придать изображениям редкую пластическую красоту.

Схожий тип портретного рисунка получил распространение во Франции в XVI в. А. Дюрер оставил нам не только великолепные портретные рисунки карандашом и пером, но и гравированные портретные композиции. Его искусство рисования линии и штриха было так велико, что современник А. Дюрера Эразм Роттердамский писал в 1528 г.: «...чего только не может выразить он в одном цвете, т. е. черными шрифтами? Тень, свет, блик, выступы и углубления, благодаря чему каждая вещь предстает перед взором зрителя не одной только своею гранью. Остро схватывает он правильные пропорции и их взаимное соответствие. Чего только не изображает он, даже то, что невозможно изобразить — огонь, лучи, гром, зарница, молнии, пелену тумана, все ощущения, чувства, наконец всю душу человека, проявляющуюся в телодвижениях, едва ли не самый голос. Все это он с таким искусством передает тончайшими штрихами, и притом только черными, что ты

оскорбил бы произведение, если бы пожелал внести в него краски»¹. Эти прекрасные слова были сказаны со знанием дела, так как в последние годы жизни, обратившись к портрету в гравюре, А. Дюрер создает портрет великого гуманиста XVI в. и почитателя его таланта Э. Роттердамского. В те же годы резцом были исполнены портреты Ф. Меланхтона, В. Пиркхеймера, Фридриха Мудрого, А. Бранденбургского. Работы А. Дюрера, и особенно, портреты остаются вершиной гравюры XVI в. (рис. 26).

Свидетельством возросшей роли графической фиксации действительности является и появление первых собирателей рисунков (в частности Д. Вазари). Известно, что писатель П. Аретино часто обращался к Микеланджело с просьбой обменять рисунки мастера на ювелирные изделия.

Из портретных графических изображений XVI в. необходимо упомянуть серию портретов под названием «Иконография», выполненных граверами-репродукционистами мастерской Рубенса по рисункам А. Ван Дейка. «Среди сотни ее персонажей, наряду с изображениями власть имущих, были и портреты художников — Рубенса, самого Ван Дейка и др., а также и граверов, участвовавших в создании серии. 18 листов сам автор исполнил на досках офортной иглой, в подвижной, легкой, импровизированной

¹ Дюрер А. Дневники, письма, трактаты. Т. I. М.; Л., 1957. С. 205.



Рис. 24. Г. Гольбейн Младший. Портрет Цицелии Герон. 1527



Рис. 25. Г. Гольбейн Младший. Портрет девушки. 1522



Рис. 26. А. Дюрер. Портрет кардинала

манере. Но таковы лишь драгоценные пробные оттиски: потом доски дорабатывал резцом профессиональный гравёр, доводя их до привычной в то время степени насыщенности»¹. Много портретных гравюр выполнено во Франции К. Меланом и Р. Нантейлем. Особенно интересна живописная манера в графике XVII в. в портретах Нантейля, который создавал особенно мягкие светотеневые переходы в обработке форм лица.

Но несмотря на множество известных портретистов, работавших в XVII в., самая крупная фигура — Рембрандт. Одинаково виртуозно владея рисунком, офортом и живописью, он стал ярким представителем своего времени — времени полноценного открытия в искусстве изображения среды. Пронизанная светом среда — одна из основных категорий, определяющих лицо творчества художника. Если в графике Возрождения свет только помогает выявить форму, то в эпоху Рембрандта световые контрасты и нюансы уже активно строят композицию произведения и через среду выявляют духовность образа. Тончайшие, едва уловимые переходы от света к тени, повинувшись желанию художника, меняются в зависимости от настроения портретируемого. Не случайно поиск необходимого средового состояния был у Рембрандта необычайно длинным и мучительным: делалось множество

пробных оттисков, которые указывали путь к доработке. Это видно как в его многочисленных автопортретах, так и в портретах его знакомых.

Автопортрет в шляпе с пером, портрет Яна Лютмы, портрет старого Харинга, портрет Яна Корнелис Сильвиуса — все эти произведения наполнены волшебными вспышками света, переводящими безликое пространство в эмоциональную среду. Даже отдельные портретные зарисовки одухотворены этим божественным светом (рис. 27—30). Живое, чувственное начало ощущения жизни позволило Рембрандту, с одной стороны, не утратить в офорте рисовальные начала, а с другой — довести свои лучшие композиции до полного единства изображения героя и среды. Безупречный композиционный монолит, достигнутый Рембрандтом, окончательно отделяет графику от живописи. Графические произведения Рембрандта можно считать конечной вершиной в развитии офорта. «Рембрандт сумел выделить в работах своих предшественников наиболее существенные и перспективные качества и, основываясь на них, из технического курьеза и артистической забавы (чем офорт был, по преимуществу до Рембрандта) создал самый жизнеспособный и гибкий вид гравюры. В офорте Рембрандта претворились динамические и световые эффекты Пармиджанино и Ф. Барocchi, ритмическая плавность

¹ Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. М., 2000. С. 179.



Рис. 27. Рембрандт. Портрет Яна Корнелиса Сильвиуса. 1633



Рис. 28. Рембрандт. Портрет молодой женщины. 1635

и живое чувство природы мастеров дунайской школы, повествовательность и гротескность Ж. Калло, грандиозность масштабов и техническое экспериментаторство

Г. Сегерса. В том, что это претворение было сознательным, что Рембрандт знал работы всех этих мастеров и учился у них, сомневаться не приходится: это видно и из “цитат”,



Рис. 29. Рембрандт. Портрет молодого человека. 1635



Рис. 30. Рембрандт. Портретные зарисовки. 1628—1637

часто встречающихся в офортах Рембрандта, и из описей его коллекций»¹, — отмечает известный искусствовед Е.С. Левитин.

Наиболее яркие достижения портретной графики XVIII в. связаны с рисунком и, по преимуществу, с французским. Никогда до этого времени художники так много и виртуозно не рисовали. Технические достижения рисунка этого времени превосходят все ожидания. Традиции, заложенные во Франции еще в XVI в., и приемы, унаследованные у итальянских художников, помогли разработать особую форму рисунка, характерную для французской графики XVIII в., — рисунок в «три карандаша». Сочетание сангины, итальянского карандаша и мела в рисунке по тонированной бумаге позволяло создавать изображения с выраженным колористическим эффектом. Чтобы осознать это, в пособии приводятся французские рисунки цветными материалами, выполненные в конце XVI—XVII вв., которые дают возможность сравнить их с изображениями XVIII в. (цв. ил. 5, 6).

Ф. Буше, занимаясь воспроизведением рисунков Ватто в гравюре, настолько близко подошел к пониманию духа рисунка великого рисовальщика, что существенно обогатил технику гравюры. В пособии представлен автопортрет Ватто

(цв. ил. 7) и офорт по нему, исполненный Буше (рис. 31). Вместе с Буше над гравированием наследия Ватто работали выдающиеся граверы того времени: Н.А. Тарье, Лоран Карс, Шарль-Никола Кошен Старший и др. Их поиск разнообразных композиций травленного и гравированного штриха позволил постепенно оживить традиционные портретные изображения резцом.

После французских рисунков важным явлением в искусстве графического портрета XVIII в. следует считать английские портреты, выполненные способом глубокой печати — «черная манера», или иначе меццо-тинто (итал. — полутон). Меццо-тинто передает глубокие бархатистые тона и нежнейшие полутона путем выглаживания специальным инструментом медной доски, предварительно покрытой равномерным зернением. Там где зернение сглажено, получаются светлые участки, так как в этом месте краска не задерживается. По меткому высказыванию Д. Дидро «при гравировании по черному сначала царит глубокий мрак. В процессе работы зарождается свет»².

Став в Англии почти национальной графической техникой, меццо-тинто, получило наибольшее применение в портрете, так как ведущим жанром второй половины XVIII — начала XIX в. был портрет.

¹ Левитин Е.С. Голландский офорт XVII века. Из книги «Очерки по истории и технике гравюры». М., 1987. С. 260.

² Дидро Д. Салон 1765 года. Граверы. Собр. соч. в 10 т. М., 1946. Т. 6. С. 208.



Рис. 31. Ф. Буше (по А. Ватто). Портрет Антуана Ватто. Офорт

«Крупнейшие английские мастера “черной манеры”»: Валентайн Грин (1739—1813) и Джон Рафаэль Смит (1752—1812), который был одновременно живописцем-жанристом, а также замечательные гравёры Джеймс Мак Ардель (1729—1765), Томас Уотсон (1748—1781), Уильям Дикинсон (1746—1823), Джеймс Уотс (ок. 1740—ок. 1790), Уильям Уорд (1766—1826) — с тонким художественным чувством и живописным блеском репродуцировали разнообразные произведения: от портретов Рейнолдса и Ребена до превратившихся в особый жанр английского искусства многочисленных слащавых идеализированных портретов светских красавиц, предвещающих более позднюю салонную живопись»¹. На рисунке 32 приводится образец такого портрета работы Дж. Уотса (по Дж. Рейнолдсу) — «Портрет Сэмюэля Джонсона». Иногда одна и та же меццотинтная доска печаталась в черно-белом варианте и в варианте, набитом красками разного цвета. Много портретов было выполнено в технике цветного пунктира Ф. Бартолоцци — итальянским живописцем и гравёром, работавшим в Лондоне (цв. ил. 8). Например, в 1792—1800 гг. он выполнил в гравюре знаменитую серию рисунков-портретов Ганса Гольбейна Младшего. В Англии же была изобретена такая гравёрная техника как «карандашная

манера», в которой почти факсимильно воспроизводились рисунки цветным карандашом (цв. ил. 8).

В конце XVIII — начале XIX в., периоде классицизма в Европе, графика становится техникой, фиксирующей идеально правильные формы, а рисунок — методом передачи этой формы. Искусство рисунка ориентируется на скульптурную выверенность и предельную чёткость. Появляется очерковый рисунок и офорт с жестким выверенным контуром. Штрих обрабатывает форму внутри силуэта. Однако в очерковой технике создано немного удачных портретов. Аскетизм «гравюры очерком» мало подходил к выявлению портретных характеристик, и гравюры очерком применялись в основном в иллюстрациях.

В дальнейшем, в XIX в., графика прошла все стадии развития искусства: романтизм, импрессионизм, постимпрессионизм и т. д. Французское искусство было в авангарде развития графики на протяжении всего века и работами его мастеров можно иллюстрировать всю историю портретного искусства этого времени.

Первую четверть XIX в. невозможно представить без портретов Ж.-О.-Д. Энгра. Его живопись и рисунки вошли в историю европейского искусства, считая себя учеником Ж.Л. Давида, он чувствовал себя историческим живописцем. Он

¹ Флекель М.И. От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. Очерки по истории и технике репродукционной гравюры XVI—XX веков. М., 1987. С. 143.

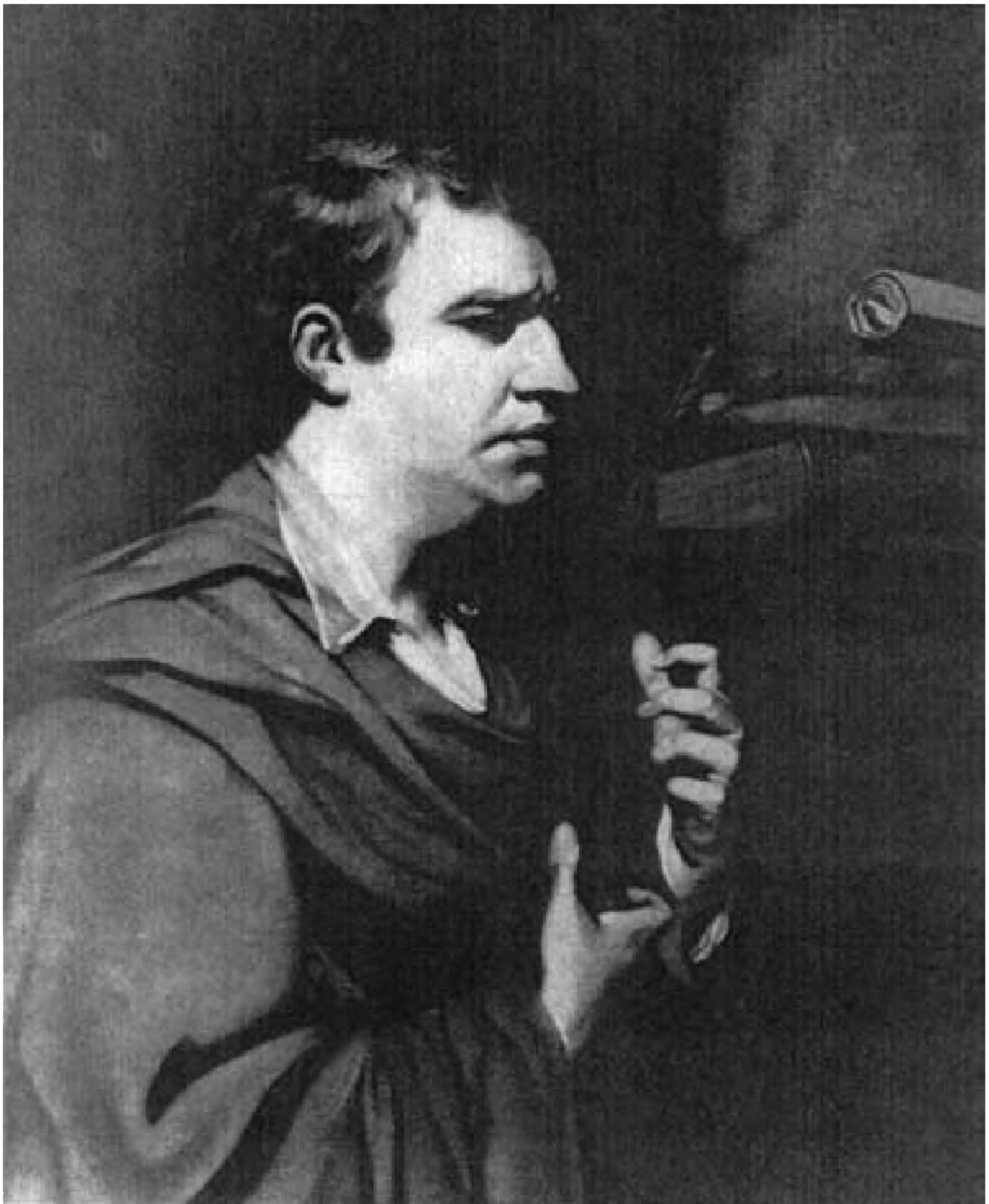


Рис. 32. Дж. Уотс (по Дж. Рейнолдсу). Портрет Сэмюэля Джонсона. Меццо-тинто

неоднократно жаловался на то, что портреты утомляют его, но созданные им творения принадлежат к самым совершенным образцам. Тяготая к более камерным, чем у Давида портретным композициям, Энгр много сил и времени уделяет рисунку. Он неоднократно копировал гравюры Дюрера, Гольбейна, срисовывал мотивы с греческих ваз и это, возможно, позволило выработать эффектный, почти манерный рисунок. Чувство красоты линии, развитое Энгром, было безупречным. Рисунок — основа и живописных портретов Энгра.

«Графические портреты были весьма распространены в первой половине XIX столетия и играли роль, близкую к современной фотографии: их оставляли на память, дарили родственникам и друзьям. Столь же обыденно-прозаичным было назначение большинства рисованных портретов Энгра, но прозу художник умел превращать в высокую поэзию. Портреты Энгра исполнены свинцовым карандашом на белой или чуть желтоватой бумаге и производят впечатление сделанных быстро и легко. На самом деле художник тратил на них много времени и сил. Он приходил в ярость, если заказчики его торопили»¹, — пишет о портретных рисунках Н.Н. Калинина. Энгр рисует однофигурные и многофигурные портреты. В однофигурных портретах он мог рисовать

фигуру полностью, точно выделяя детали, но часто исполнял и поясные или поколенные изображения с легкой наметкой деталей. Например, в известном произведении «Портрет Никколо Паганини» одежда намечена широким мощным штрихом, а лицо тщательно проработано. Но даже если детали на одежде не имеют конечной проработки, общие формы определены точно. Энгр часто говорил своим ученикам: «Надо добиться умения верно петть карандашом или кистью, и так же хорошо, как голосом. Точность формы — то же самое, что и точность звуков»². В «Портрете мадам Детуш» кружевам и драпировкам уделено много внимания. Но объемы складок поданы так легко и непринужденно, что они почти не мешают гибким и струящимся линиям воспевать то, что Энгр любил больше всего — женскую красоту (рис. 33, 34).

В групповых карандашных портретах Энгр выступает как великолепный мастер сюжета. Хотя на таких портретах люди все-таки откровенно позируют, художнику удается решать сложнейшие задачи организации композиций линейным или линейно-штриховым рисованием. «Портрет семьи Стамати», в котором дано изображение пяти человек, воспринимается единой композицией.

Всем известны живописные портреты Э. Делакруа и Т. Жерико,

¹ Калинина Н.Н. Французский портрет XIX века. Л., 1986. С. 63.

² Энгр об искусстве. М., 1962. С. 56—57.



Рис. 33. Энгр. Портрет Никколо Паганини. 1819



Рис. 34. Энгр. Портрет г-жи Хайяр. 1812

но в их творчестве есть и интересные портретные рисунки. Большинство из них не предназначены для публики. Они фиксируют памятные встречи и лица друзей.

С 30-х годов XIX в. с особой силой получает распространение литографический портрет. В отличие от мало известных широкой публике рисунков Энгра или Делакруа, литографические портреты выставлялись в витринах книжных магазинов и магазинов эстампов

и десятками продавались любителям искусства. А. Девериа, Ж.-Ф. Жигу, А. Греведон, А. Морен исполнили множество литографических рисунков-портретов писателей, композиторов, художников и актрис. Портретная литография постепенно вытеснила из обихода миниатюру, став к середине XIX в. самой распространенной техникой портретной графики. Из общей массы красивых литографированных лиц выделяются только произведения Оноре Домье — новатора в области сатирического портрета. Работая прямо на камне литографским карандашом, Домье создает серии погрудных и ростовых сатирических портретов государственных деятелей. Литография Домье «Законодательное чрево» — групповой портрет его «героев» предыдущих серий (рис. 35).

Среди портретов середины XIX в. можно выделить работы Т. Шассерио, К. Коро, Ж.-Ф. Милле и Г. Курбе. Искусство, рожденное после революции 1848 г. во Франции, стало более демократичным, чем произведения начала XIX в. На первый план выступает образ человека-труженика. Теодор Шассерио, ученик Энгра и в живописи, и в рисунке, заметно влияние учителя. Однако в рисунке у Шассерио линия не так певуча и безупречна, но зато более свободна. Из портретной графики К. Коро следует выделить рисунки детей. Стремление художника к простоте и поэтичности как нельзя более ярко выразилось в этих портретах (рис. 36). Портретные рисунки Ж.-Ф. Милле — новый этап



Рис. 35. О. Домье. Большая лестница Дворца правосудия. 1848



Рис. 36. К. Кору. Девочка в берете. Около 1831 г. Лилль, Музей изящных искусств



Рис. 37. Ж.-Ф. Милле. Портрет жены. 1849

развития живописного рисунка. Автопортрет и портрет жены, находящиеся в Лувре, показывают возможности светотени в решении образа человека (рис. 37). Г. Курбе интересен прежде всего портретными изображениями родственников и друзей.

Во французском портрете 1860—1870 гг. обычно выделяют портреты Эдгара Дега и Эдуара Мане. Дега считал рисунок-линию основой искусства изображения, всегда с увлечением и помногу рисовал, оставив после себя множество подготовительных и законченных рисунков. Ранние его работы достаточно классичны, но постепенно они

становятся свободнее по исполнению, и начинают дополняться штрихами пастели (рис. 38).

Сравнение «Портрета Рене Дега в десятилетнем возрасте» с «Портретом Эдуара Мане» и «Портретом Диего Мартелли» показывает направление развития графического творчества Дега. В «Портрете Диего Мартелли» в известном живописном варианте и в рисунке, сделанном в период работы над портретной композицией, Мартелли словно изображен врасплох. Он погружен в свои мысли. Высокая линия горизонта, тяжелый диагональный штрих как бы придавливают грузную



а)

Рис. 38. а — Э. Дега. Портрет Рене Дега в десятилетнем возрасте. 1855. Нью-Йорк, частное собрание; б — Э. Дега. Портрет Диего Мартелли. 1879. Кент, частное собрание



б)

фигуру мужчины к шаткому складному стулу.

Несколько иное понимание портрета можно увидеть в искусстве Э. Мане. Являясь ничуть не меньшим, чем Дега рисовальщиком, он активно вносит рисующий штрих или линию в живопись. Он рисует кистью так мощно и непосредственно, что энергия художника полностью передается на полотно, внося в женские портреты ощущение изменчивости и непостоянства. Именно так выполнил

Мане большинство портретов Берты Моризо в технике масляной живописи и акварели. Для него она была не просто моделью, а символом парижанки — обобщенным образом женщины, о которой Ш. Бодлер написал:

Твой взор загадочный как будто увлажнен.
Кто скажет, синий ли, зеленый, серый он?
Он то мечтателен, то нежен, то жесток,
То пуст, как небеса, рассеян и глубок.

К портретным акварелям Мане близки пастельные портреты,

нарисованные художником на холсте. Мане удивительно сочетается пятно, растертый штрих с рисующей линией, создавая свой живописный рисовальный стиль, отличный от линейно-штрихового стиля Дега. Наиболее ярки и характерны для Мане пастельные портреты «Девушка на скамейке», «Портрет мадам Гийеме», «Портрет мадам Золя», «Портрет Джорджа Мура» (цв. ил. 10, 11).

Своеобразным рисовальщиком в портретной живописи был О. Ренуар. Его короткий штриховой мазок создавал в живописи ту зыбкую и переливающуюся атмосферу, в которой как бы купались женщины Ренуара. «Портрет Жанны Самари» и «Портрет Анриетт Анрио» говорят об олицетворении радости бытия, которым дышат его модели.

Как рисовальщик Ренуар хорошо проявляется в детских портретах пастелью. Так же, как и Мане, и Дега, со временем постигнув красоту этого материала, Ренуар довольно необычно его использовал. Вместе с Огюстом Кло (хромолитографом) Ренуар переводит в литографию и печатает сто экземпляров рисунка «Ребенок с бисквитом», в котором нервный повторяющийся штрих художника особенно заметен (цв. ил. 12). Цветные литографии Ренуара почти копии его пастелей.

Портретную живопись и графику конца XIX в. связывают с творчеством постимпрессионистов, к ним принадлежат такие мировые величины, как В. Ван Гог, П. Гоген,

П. Сезанн, А. Тулуз-Лотрек. Все они работали в разных жанрах изобразительного искусства, но постоянно обращались к портрету. Процесс размывания жанровых границ в изобразительном творчестве ускоряется, и в искусство портрета «перетекают» приемы, наработанные в пейзаже и сюжетной композиции. Особенно это заметно в автопортретах, трактуемых ими как изображение отстраненного от общества индивидуума. Поиски «преувеличения личности» рисунком и цветом позволяют создать оригинальные произведения, не вписывающиеся в салонное искусство (цв. ил. 13). «Портрет молодого крестьянина», «Голова крестьянки в профиль», «Автопортрет», «Почтальон Рулен» работы Ван Гога, «Автопортрет» Сезанна, угольный этюд к картине «Кафе в Арле» П. Гогена, портретные афиши Тулуз-Лотрека говорят о появлении новых форм в портретной живописи, развитых позднее П. Пикассо, А. Матиссом и другими мастерами XX в. (рис. 39—41).

Анализ портретного искусства XX в. — сложное и многоликое явление с усилением влияния графики во многих ее разновидностях будет дан в последующих главах пособия.

В заключении главы отметим, что, обретя свой специфический язык и окончательно обособившись от живописи, европейская графика во многом пошла по пути воплощения идей и представлений общего «абстрактного» плана (рис. 42—43).



Рис. 39. В. Ван Гог. Портрет почтальона Рулена. Перо. Август 1888



Рис. 40. В. Ван Гог. Старый крестьянин из Камарга. Китайская тушь. Август 1888.
Собрание Лаурин, Стокгольм



Рис. 41. В. Ван Гог. Старый рыбак, зажигающий трубку.
Уголь, тонированный белилами. Январь 1883

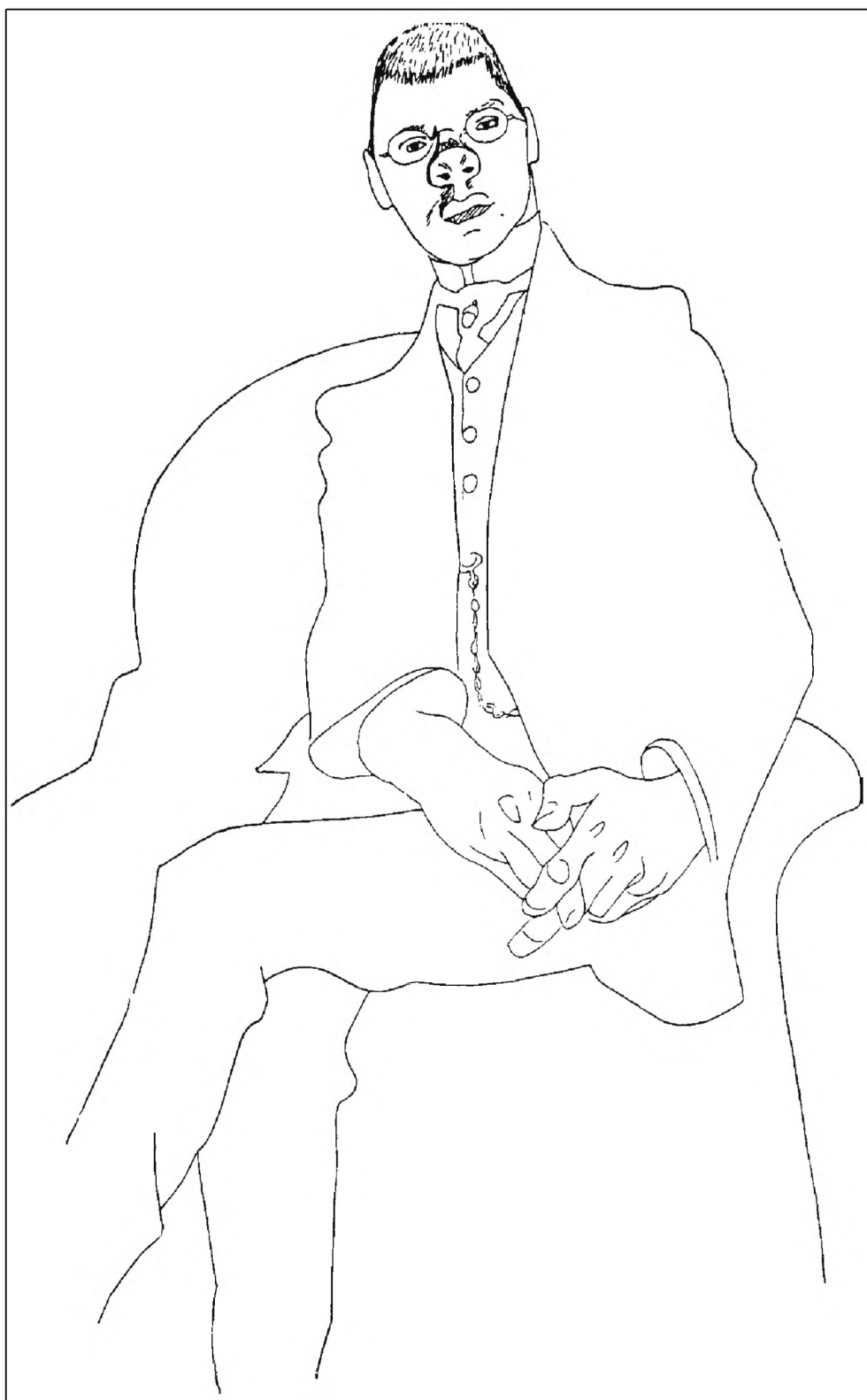


Рис. 42. О. Гульбранссон. Домашний учитель



Рис. 43. Ф. Мазерель. Графика

Многочисленные портреты женщин и мужчин, исполненные в начальный период поиска нового выразительного языка в искусстве, были частью массового европейского экспериментаторства и говорили больше

об устремлениях художника, чем о самой модели. Это позволило понять возможности использования разнообразных элементов графики, определить силу их прямого воздействия на зрителя.

2. Русская портретная графика

Опыт изображения портрета в России длительный период набирался в иконописи, стенописи и иллюстрациях религиозной литературы. В XVIII в. изображения ликов святых впервые появились напечатанной в Москве по царскому указу 1564 г. в книге «Апостол» и Псалтыре 1568 г. издания (рис. 44). В XVIII в. появляются две знаменитые школы гравирования: Московская и Киево-Львовская, которые занимаются оформлением книг изображениями, выполненными с достаточным мастерством. В XVII в. начинает встречаться и гравюра на меди. Афанасий Трухменский вырезает на меди изображения митрополита Алексея, Николая Чудотворца и некоторых других деятелей церкви. Однако то, что мы называем сегодня искусством портрета появляется в русской живописи и в графике только в XVIII в. как следствие преобразующих жизнь России реформ Петра Великого.

Приехавшие из-за границы художники в новую столицу России — Петербург, привезли с собой уже сложившуюся в Европе культуру портретного жанра. Живописные

портретные композиции активно переводились в гравюры. Так, были исполнены портреты Петра I, Анны Иоанновны, Елизаветы Петровны и др. В гравюрах, по свидетельству Э. Голлербаха, преуспел ученик голландца А. Шхонебека А. Зубов. Э. Голлербах особо отмечает портреты Христиана Вортмана, состоявшего гравером при Петербургской Академии наук. «С появлением этого мастера начинается новая эпоха в истории русского гравирования: высокого совершенства достигают гравированные портреты. Портреты Анны Иоанновны, Анны Леопольдовны, супругов Бирон, Петра I и Екатерины I, Петра II, Шарлоты-Софии и др. работы Вортмана дают представление о безупречно-тщательной технике этого мастера. В особенности замечательны исполненные с оригиналов Каравакки портреты Анны Иоанновны. Один из них был гравирован Вортманом в 1736 г. с оригинала Каравакки 1730 г. Потом портрет этот был повторен в уменьшенном размере без всяких подписей. Другой портрет, коронационный, был исполнен в 1731 г. и потом дважды копирован. Третий был гра-



Рис. 44. Св. евангелист Лука. Гравюра на дереве.
Из первопечатного «Апостола», изданного в Москве в 1564 г.

виrowан в 1740 г.: это огромный лист, изображающий Анну Иоанновну в рост, на троне. Гравюра исполнена резцом по офортной подготовке, лицо — пунктиром. Вортман работал над доской три года. Замечательно выполнены кружева и другие детали, менее тонко — лицо и руки. Хотя это произведение не может встать вровень с достижениями первоклассных иностранных гравюров середины XVIII в., но для России того времени оно было большим художественным событием и ознаменовало новую эру в истории русского гравированного портрета»¹. Из текста мы видим, что портретному гравированию уделялось большое внимание. Позже место «мастера гравирования портретов» Вортмана занимает его лучший ученик И.А. Соколов, который по всеобщему признанию затмевает славу своего учителя. В 1744 г. ему поручают награвировать пример изображения царицы Елизаветы Петровны для других художников.

С этого времени портретная графика прочно утверждается на русской земле, постоянно усложняясь в технике и совершенствуясь в композиции. Г.Ф. Шмидт, И. Штенглин, Е.П. Чемесов, И.А. Берсеньев, Г.И. Скородумов, Д. Уокер создают в России прекрасные портретные серии. Д. Уокер, проработавший в России пятнадцать лет, исполнил около 60 отличных портретов,

популярнейших людей империи. Портреты гравировались с живописных работ знаменитых художников (И.-Б. Лампи и др.).

В XIX в. русская портретная графика продолжала свое поступательное движение. В первой половине века оно было целиком связано с такими выпускниками Академии художеств, как Н.И. Уткин. Получивший прекрасное образование в качестве рисовальщика и эффектно работавший в акварельном портрете, он выполнял гравюры с живописных портретов с прекрасным знанием дела. Многие ценители искусства считают, что в портретном гравировании Уткину принадлежит первое место среди русских художников. Э. Голлербах, среди 60 награвированных Уткиным портретов, выделял 20 больших портретов «безукоризненных в техническом отношении и стоивших гравюру усиленного труда и много времени»². Хорошо образованный художник дружил со многими известными деятелями русской культуры. Его резец высоко ценили А.С. Пушкин, В.А. Жуковский, Г.Р. Державин, О.А. Кипренский и многие другие. Известен портрет Н.И. Уткина, исполненный О.А. Кипренским в 1815 г. итальянским карандашом (рис. 45). «Самым интересным для характеристики специфики уткинского резца является портрет 1823 года Санкт-Петербургского митрополита

¹ Голлербах Э. История гравюры и литографии в России. М., 1923. С. 53.

² Там же. С. 76.



Рис. 45. О.А. Кипренский. Портрет
Н.И. Уткина. Итальянский карандаш.
Ок. 1815

Михаила, бывшего священника Матвея Десницкого. Сравнение с его же портретом 1799 года наглядно показывает формирование и изменение манеры Уткина. Портрет очень живописен и отличается богатством и тонкостью штриха. Его единая бархатистая поверхность создает целостное художественное впечатление, а тональные переходы так нежны, что издали гравюра кажется как бы нарисованной кистью. Этот портрет заслужил высокую

оценку английских и французских коллег Уткина. В той же мягкой тональной гамме как бы приемом легкой растушевки исполнены портреты А.С. Пушкина, Н.М. Карамзина, И. Мюллера, А.В. Суворова, А.А. Аракчеева и большой портрет Екатерины II»¹.

Уткин был великим мастером гравюры. Одну работу он выполнял в нескольких граверных манерах и точно находил технические приемы, способные передать нужное состояние или материальность предмета (рис. 46, 47). За свое мастерство он получил признание и денежные вознаграждения, какие редко получают мастера гравюры. Он стал членом европейских академий художеств, занимая место гравера его императорского величества с тремя тысячами рублей содержания! Оттиски с портретов его работы продавались на европейских аукционах и высоко ценились.

Примерно в одно время с Уткиным портреты профессионально гравировали: Е.О. Скотников, С.Ф. Галактионов, И.В. Чесский, К.В. Чесский, Ф.И. Иордан. Но ни один из них, не смотря на несомненное мастерство и талант, не смогли стать выше Уткина.

В 30-х годах XIX в. в России распространяется такой вид гравюры, как «гравирование очерком» или линией. Наиболее известный мастер такого гравирования — Ф.П. Толстой, медальер по специальности.

¹ Принцева Г.А. Николай Иванович Уткин. М., 1982. С. 80—81.

Наряду с иллюстративной многофигурной «очерковой» графикой он исполнил и несколько оригинальных портретов Петра I, Екатерины II, Александра I.

В середине XIX и третьей четверти XIX в. в России был известен И.Н. Пожалостин, получивший

звание академика в 1862 г. за гравюру с картины Л. Караччи «Несение креста Спасителем». Он выполнил 73 гравированных портрета известных людей России.

Среди офортных портретов, исполненных в первой половине — середине XIX в., следует отметить



Рис. 46. Н.И. Уткин. Портрет А.С. Пушкина. С оригинала О.А. Кипренского. Офорт, резец. 1827



Рис. 47. Н.И. Уткин. Портрет Н.М. Карамзина (1766—1826).
Гравюра резцом 1819 (оттиск avant la lettre)

пять портретов О.А. Кипренского. Исполненные в карандашной манере они изображают пианиста Фильдта, князя Ю.В. Долгорукова и др. Известны и его портретные рисунки пером (рис. 48).

Знаменитый украинский поэт Т.Г. Шевченко выполнил в офорте портреты Ф.А. Бруни, барона П.К. Клодта, графа Ф.П. Толстого (рис. 49) и свой автопортрет. Среди портретов, созданных в новой тогда технике литографии, можно выделить ряд работ О.А. Кипренского (портрет князя И.Д. Гагарина,

П.А. Кикина, графа Ф.В. Ростопчина и др.), работы родоначальника русской портретной автолитографии акварелиста П.Ф. Соколова и портреты исторических лиц, выполненные карандашной литографией по различным оригиналам, А.Г. Венециановым. Один из лучших портретов П.А. Федотова исполнил П. Борель (рис. 50).

В области графики второй половины XIX в. выделяется барон К.К. Клодт, учившийся в Париже у Порре и возглавивший в 1847 г. ксилографическую мастерскую



Рис. 48. О.А. Кипренский. Портреты И.А. Крылова и неизвестного. Перо



Рис. 49. Т.Г. Шевченко. Портрет Ф.П. Толстого. Офорт

в Петербурге, и В.В. Матэ, учившийся в Академии художеств в России и у гравера Паннемакера в Париже. Матэ долгое время руководил граверным отделением Академии и воспитал целую плеяду ксилографов и офортистов, позже сыскавших славу новой русской графике.

Из учеников Клодта выделяются ксилографы-репродукционисты Л.А. Серяков и Е.Е. Бернадский, который сумел в искусстве гравюры

превзойти своего учителя. Бернадский награвировал по рисункам Агина иллюстрации к «Мертвым душам» Н.В. Гоголя, которые до сих пор переиздаются в России. Образы Чичикова, Ноздрева, Собакевича, созданные Агиным и Бернадским, послужили основой для большинства произведений последующих иллюстраторов «Мертвых душ» (рис. 51). Л.А. Серяков довел русскую торцовую гравюру по дереву до вершин



Рис. 50. П. Борель. Портрет П.А. Федотова (1815—1852). Литография



Рис. 51. А.А. Агин. Плюшкин

совершенства. Им было награвировано свыше пятисот досок, среди которых портреты занимали не малое место (рис. 52).

В.В. Матэ работал как в гравюре по дереву, так и в офорте, был гравером-репродукционистом с яркой

художественной индивидуальностью. «Особенным успехом пользовались его факсимиле карандашных рисунков, технику которых он передавал изумительно, имитируя до иллюзии не только штрих, но и притирки пальцами и растушевкой,



Рис. 52. Л.А. Серяков. Портрет гр. Ф.П. Толстого (1783—1873). Гравюра на дереве

характер свинцового карандаша, итальянского или сангины», — писал о Матэ И.Э. Грабарь¹. И.Е. Репин был в восторге от ксилографий Матэ. Сам Матэ утверждал, что «граввер переносит в графическую копию свою индивидуальность, которая,

всегда сочетаясь с вдохновением автора-художника, создает новое произведение, полное жизни и такой новой прелести, какую оценит и сам автор картины... Как художник-музыкант транспортирует произведение для инструмента, так и граввер

¹ Грабарь И.Э. *Моя жизнь*. М.; Л., 1937. С. 162.



Рис. 53. В. Матэ. Портрет В.В. Верещагина

передает картину только в двух красках, вызывая богатства светотени и колорита»¹. В технике офорта Матэ исполнил ряд портретов деятелей искусства. Лучшими офортами Матэ считаются портреты

М.П. Беляева и П.М. Третьякова, выполненные по работам И.Е. Репина. Удачным можно считать и портрет В.В. Верещагина (рис. 53). Преподавая ксилографию и офорт в Училище технического рисования

¹ Матэ В.В. Гравюра и ее самостоятельное значение / Труды Всероссийского съезда художников. Декабрь 1911 — январь 1912. Т. 3. Пг., 1915. С. 33.

барона А.Л. Штиглица и в Академии художеств, Матэ обучил различным техникам эстампа И.Е. Репина, В.А. Серова, Б.М. Кустодиева, К.А. Сомова, Е.Е. Лансере, Л.С. Бакста и других. Возможно благодаря Матэ многие из перечисленных мастеров научились ценить красоту проведенной на плоскости линии и чистоту выявления формы штрихом. Матэ был хорошим и трудолюбивым рисовальщиком, но все-таки он целиком принадлежал к XIX в. Шаг в XX в. сделали уже его ученики, освободив поиски в гравюре от остатков ремесленничества и развив то, что сегодня называют автогравюрой.

Автогравюра — авторское произведение задуманное, отгравированное и напечатанное автором. Печать иногда поручают профессионалам, но процесс идет под авторским контролем.

На рубеже XIX и XX вв. окончательно происходит утверждение рисунка не как подсобного материала к живописи, а как полноценной части изобразительного искусства. В 1903 г. была устроена выставка этюдов, эскизов и рисунков Товарищества передвижных выставок, на которую И.Е. Репин поместил портреты углем М.М. Антокольского, В.В. Стасова. Много портретных рисунков сделал Репин с Л.Н. Толстого. Рисунки Репина, оставаясь по существу в тонально-штриховой системе, распространенной в то время, были созданы с осознанным пониманием игры черного и белого. Конечно, они не содержат всей суммы графических приемов, освоенных

художниками «Мира искусства», но уже далеки от тональных раскладок в работах других художников (рис. 54).

Портретные рисунки К.А. Сомова уже бесспорно можно рассматривать, как произведения целостного искусства графики. Контурное рисование, резкость контрастов темного и светлого, условность приемов



Рис. 54. И.Е. Репин. Портрет В.А. Серова. 1901



Рис. 55. К.А. Сомов. Профиль.
Граф. кар. 1896

определяет не только стиль художников круга «Мир искусства», но и графики как искусства (рис. 55). А.Н. Бенуа, так писал о Сомове: «Интересно видеть Сомова за работой; часто он сидит часами (без всякого преувеличения) над какой-нибудь одной линией; даже случалось, что я досадовал на него за то, что он, как мне казалось, теряет столько времени на пустяки... Но когда я глядел на окончательный рисунок Сомова, на ту самую “линию” наконец, удовлетворившую художника, то мне становилось совестно за свои многочисленные, но грубые и как-то совершенно лишние, сравнительно с ней работы. В этой линии, таком крошечном кусочке, нарисованном Сомовым, было больше истинного творчества...»¹. Сомов рисовал карандашом, но в этом случае был не так важен материал, как отношение к делу. В те поразительные для русского искусства годы быстро набирало силу понимание красоты отдельных элементов изображения в сочетании с трепетным отношением к их выразительным возможностям.

Журнал «Мир искусства» объединил художников, стремящихся зафиксировать новые художественные ощущения в искусстве, среди которых можно назвать графическое чувство. А.А. Сидоров в исследовании, посвященном русской графике начала XX в., пишет, что «основною же заслугой “Мира искусства”

в области графики и связанных с нею областях рисунка и полиграфии остается постоянное и последовательное привлечение к работе в печати, к участию на выставках художественной молодежи, предоставление возможности выявить себя в работе карандашом и пером, линией и комбинациями черного и белого»². На выставках «Blanc et Noir», организатором которых в начале XX в. выступил В.В. Матэ, рядом с гравюрами демонстрировались и рисунки мастеров различных периодов истории. С этого момента рисунок и эстамп стали «поддерживать» друг друга на отечественных выставках, а художники объединяться в товарищества и секции графиков.

Среди успешных результатов поисков места и роли рисунка в искусстве XX в. можно выделить портретные рисунки В.А. Серова. Проводя много времени в работе над офортом, Серов сумел выйти на сочную и сильную манеру рисунка карандашом и углем. Крупные и вместе с тем лаконичные портретные рисунки, среди которых огромный «Портрет Ф.И. Шаляпина», поражают воображение необычайной точностью стиля. Сочетание нарочитой эскизности с жесткой завершенностью образа позволяет уверенно говорить о новом понимании законченности в художественном произведении. Впервые в русском искусстве картинность

¹ Бенуа А.Н. К. Сомов / Мир искусства. 1899, № 20. С. 137—138.

² Сидоров А.А. Русская графика начала XX века. М., 1969. С. 74.

так концептуально была соединена с набросочностью (рис. 56). Культура незавершенности видна в акварельных или исполненных смешанными техниками портретах мастера. Явным апогеем набросочности



Рис. 56. В.А. Серов. Портрет артиста Ф.И. Шаляпина. 1905

можно назвать блестящий портрет Т.П. Карсавиной, выполненный со спины (рис. 57). Сравнивая серовский угольный «Портрет Ф.И. Шаляпина» с широко известным большим угольным «Портретом Элеоноры Дузе», работы его учителя-коллеги — И.Е. Репина, можно увидеть, что репинское изображение во многом еще эскизно. В этой превосходной работе есть больше чувства надвигающихся идей нового искусства, чем самого нового искусства.



Рис. 57. В.А. Серов. Портрет балерины Т.П. Карсавиной

«К числу самых совершенных работ Серова в области той графики, которую можно рассматривать и как живописную, тонально-мягкую, можно отнести его “Портрет И.Е. Репина” 1901 г. в Русском музее (рис. 58). Он интересен как теплый и умный портрет художника, бывшего учителем и оставшегося другом Серова, и как интересный пример такого “пространственного восприятия”, которое характерно именно для гра-

фики. Запечатленный Серовым образ Репина как бы распластан, точнее, как бы слит с двухмерностью листа бумаги, и оставшаяся белая часть ее в правом углу листа представляется не случайною, а закономерно незаполненной для достижения этого впечатления. Линии четкого графизма в портрете Репина Серов не дает, но он создает вполне законченное произведение искусства “двух измерений”, т. е.



Рис. 58. В.А. Серов. Портрет И.Е. Репина. Черн. акв., белила. 1901

графики, почти столь же совершенное, как профиль мальчика, нарисованный Сомовым, в графичности которого сомневаться не приходится»¹.

В качестве следующего этапа развития русской портретной графики мы определяем период 10—20-х годов XX в. В этот период произошло становление творчества таких выдающихся мастеров искусства, как Г.С. Верейский, П.А. Шилинговский,

В.А. Фаворский, П.Я. Павлинов, И.Н. Куприянов, Б.М. Кустодиев, П.В. Митурич, Л.А. Бруни, В.Д. Фалилеев, Г.А. Ечистов, А.В. Шевченко, Б.Д. Григорьев, К.С. Петров-Водкин и др. Их творчество возвращает графику, с одной стороны, к ее истокам, она конкретна и определена, а с другой — через ощущение первобытной связи с жизнью и лапидарностью² форм ведет к поискам выразительности (рис. 59—62).



Рис. 59. Г.С. Верейский. Портрет профессора Н.И. Кареева

¹ Сидоров А.А. Указ. изд. С. 86.

² *Лапидарный* — краткий, выразительный слог, высеченный на камне.



Рис. 60. П.А. Шиллинговский. Портрет скульптора Т. Залькална. 1918



Рис. 61. Г.А. Ечистов. Мужской портрет середины 20-х годов



Hofmann.

Рис. 62. П.Я. Павлинов. Портрет



Рис. 63. В.А. Фаворский. Из серии «Великие русские полководцы». Александр Невский. 1945—1947

В.А. Фаворский, метко названный А.М. Эфросом «Сезанном современной ксилографии», пожалуй, глубже всех воспринимал специфические свойства древнейшей гравюры. Ее материальность в соединении с приемами кубизма дала тот сплав архаичности и новаторства, который привлекателен и сегодня. В портретах тяжесть кубизма как

бы математически выверенных масс и объемов не так заметна, как например, в натюрмортах, но и здесь графика берет на себя выразительную роль (рис. 63).

Портретная графика 10-х годов XX в. оказала сильнейшее влияние на русский послереволюционный портрет как в рисунке, так и в эстампе.

3. Портретная графика в искусстве стран дальневосточного региона

Портретные изображения в странах дальневосточного региона имеют свою, оригинальную основу и длительную историю развития. В первую очередь это относится к искусству Китая и Японии.

В Китае искусство портрета в достаточно развитой форме получило распространение уже в I в. до н. э. Портретные изображения выполнялись в качестве высокой награды за проявленную доблесть или мудрость и размещались в императорской резиденции. Известный исследователь живописи Китая О.Н. Глухарева, давая обзор живописи Ханьской эпохи, пишет, что «в I в. н. э. на “Облачной террасе южного дворца” была дана целая серия портретов двадцати восьми заслуженных полководцев. Наряду с портретами военачальников выполнялись

также портреты государственных деятелей и ученых»¹.

До новой эры изображения существовали лишь в виде стенных росписей, но начиная с I в. н. э., когда возникает живопись по шелку и бумаге, входит в употребление тушь, портреты начинают выполняться в основном, в новой технике. В эпохи Тан и Сун (VII—XII вв.) портрет становится распространенным жанром искусства наряду с пейзажем и жанровыми композициями. В этот период складываются основные принципы китайской живописи: отсутствие линейной перспективы, светотени, наличие многоплановости. Можно сказать, что в современном понимании живопись Китая имеет графическую основу, поэтому впоследствии она достаточно легко была «переведена» в печатную графику.

¹ Глухарева О.Н., Денике Б.П. Краткая история искусства Китая. М.; Л., 1948. С. 21.

Эпоха Сун — наиболее блестящий период китайской живописи, где портретные изображения достигают большого развития. Официальные и погребальные портреты становятся полноправной частью жизни китайской знати. Высших форм достигают и проявления специфики китайских портретных изображений.

«Китайский портрет в своей основе был тесно связан с физиомантией, т. е. особым учением о гадании по лицу человека, и в соответствии с этим он был подчинен схеме точных правил. Для каждой части лица физиомантией были определены топологические категории, связанные с определенным приговором, и от художника-портретиста прежде всего требовалось умение выявить в чертах людей тип формы той или иной части лица и искусно сочетать в одно целое все характерное и главное в лице человека.

Это стремление к передаче индивидуальных черт наблюдается почти во всех портретах Китая, несмотря на известную скованность и условность, обусловленные подчинением художника ряду правил и традиций. Начиная с моделировки лица, которая производилась путем нанесения тончайших нюансов краски в пределах одного тона, иногда сочетаясь с выразительным штрихом, и кончая кончиком ковра или формой кресла, — все это

выполнялось художником сообразно с традиционной условностью и правилами.

В эпоху Сун в развитии портретной живописи наблюдаются заметные сдвиги к большей экспрессивности и жизненности образа.

Подобно эстетическому принципу “ци-юнь” в пейзаже, который требовал от художников проникновения во внутреннюю жизнь природы и передачи настроения через видимые формы, в области портретной живописи в этот период получает значение принцип “чуань-шень”, т. е. передачи духа. Это стремление к психологическому раскрытию внутреннего образа, к более глубокому анализу человеческой личности нашло свое выражение в ряде первоклассных портретов эпохи Сун¹. В этот период особенно ценились портреты мастера Хо Чун.

Портреты Минской империи (1368—1644), в целом, продолжали традиции эпохи Сун. В XV—XVI вв. особое значение приобретают погребальные портреты, исполненные уже после смерти модели. Эти своеобразные «портреты по памяти» обладают достаточной мерой условности четким выражением характера модели. Такие композиции могли иметь и не одну фигуру. Так широко известен портрет жены сановника со служанкой, исполненный на шелке в XVI в. и хранящийся в отечественном Государственном музее восточных культур.

¹ Глухарева О.Н., Денике Б.П. Указ. изд. С. 45.

В XVII—XIX вв. живопись теряет декоративную силу предыдущей эпохи и идет по пути усиления графичности рисунка и тщательной обработки формы. Именно в это время усиливается стремление к анализу художниками и искусствоведами сделанного за прошедшие века. В конце XVII в. издается знаменитый трактат «Слово о живописи из сада с горчичное зерно». Трактат издается в виде альбомов рисунков, снабженных текстом и предназначается для всех желающих овладеть различными приемами живописи. В трактате в части IV содержится ряд высказываний мастеров искусства портрета различных времен (Су Ши, Чень Чжао, Ван И, Шэнь Цзе-чжоу, Дин Гао, Дин Сы-мин и др.). Многие высказывания даны в поэтической форме в виде наставлений. Так, Ван И в «Секрете портретной живописи» пишет:

«Каждая часть человеческого лица подобна Пяти горам и Четырем рекам — они различны.

Каждая часть связана с другой — они симметричны.

В соответствии с временем года характер и цвет их меняется,

Только в оживленной интересной беседе

Проявляется характер, истинная сущность человека.

Останусь я в тиши и попытаюсь проникнуть в них.

Каждую деталь запечатлею в душе,

Так что, закрыв глаза, увижу столь ясно их, будто перед глазами они.

И прорисую кистью, будто тот образ таится под ней.

Прежде всего бледной тушью (нужно) сделать общий абрис, подобный цветку орхидеи.

Начни с «ланьтай» и «тинвэй»¹

Затем сделай линию носа —

Нос должен быть центром композиции.

Если переносица высокая, начинай писать ее от середины лба одним штрихом.

Если низкая, нарисуй из угла глаза тоже одним штрихом.

Если переносица восемь-десять фэней — рисуй линию носа с одной стороны.

Далее наметь: часть между носом и ртом, рот, глазницы, глаза, брови, лоб, щеки, волосы, уши, голову.

После этого очерти контур лица.

Непрерывно соблюдай этот порядок, чтобы ничего до малейшей детали не упустить»².

В трактате имеются отдельные советы по изображению глаз, рта, подбородка, щек и челюстей, лба, носа, ушей, бровей и других частей головы.

«Несколько лет наблюдай выражения глаз,

Соответственно передавай заполненность их и округлость,

Прозрачным чистым цветом очерти глазницу.

Ресницы красивые, взгляд блестящий — это словно освещает людей.

В глазах старого человека дух неглубок, много морщин сделай четкой кистью, тогда в портрете легко добиться сходства.

Перед глазами передай выпуклости и впадины, изборозди их морщинами...»³, — так советует Дин Гао. Не менее содержательно и образно описывается методика изображений других частей тела.

¹ Ланьтай и тинвэй — условные названия крыльев носа.

² Слово о живописи из сада с горчичное зерно / Пер. и ком. Е.В. Завадской. М., 2001. С. 309—310.

³ Там же. С. 332.

В XVIII в. в Китае большое значение приобретает ксилография, наряду с одноцветной гравюрой распространяется и цветная. Начинают печататься большие серии гравированных изображений, объединенных в альбомы. В XVIII в. гравюрами широко иллюстрируются различные популярные романы. Приемы портретных изображений, наработанные в живописи Китая, естественно переходят в графические композиции.

Схожие процессы протекают в искусстве Японии. Классическая ксилография Японии — наиболее известное явление, изученное европейскими искусствоведами, образцы японской гравюры можно увидеть во многих музеях мира. Кроме того японскую гравюру можно считать связующим звеном между Востоком и Западом, оказавшим заметное влияние на европейскую графику. Широко показанное на Всемирной выставке в Лондоне в 1862 г., на выставках в Париже в 1867, 1883 г., в Петербурге в 1897 г., оно способствовало формированию лица европейской графики конца XIX — начала XX в.

Хотя истоки японской гравюры восходят к искусству Китая и Кореи, судьбе было угодно что именно к японской гравюре пришло всемирное признание. Большинство мастеров были связаны с художественной

школой *укиё-э*¹, сложившейся в XVII в. в городе Эдо. «Понятие *укиё-э*, также как и само слово, прошло значительную эволюцию, — пишет исследователь японской гравюры Б.Г. Воронова. — Возникнув в древности в терминологии буддизма и обозначавшее вначале “бранный, суетный мир”, в его противопоставлении высшей действительности, оно приобрело в последствии 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»².

Как и в Китае художественные тенденции изображений в японской ксилографии крепко связаны с древними живописными традициями. Активный контур, плоский силуэт, ровно положенный на плоскость цвет — все это уже было хорошо отработано в живописи, и графика только закрепила эти приемы. Исключением не были и портретные изображения, в которых влияние китайских и японских живописных

¹ *Укиё-э* — бранный мир, житейская суета; *э* — картина, изображение, рисунок.

² Очерки по истории и технике гравюры. Тетр. 11. Японская гравюра XVII—XIX веков. М., 1987. С. 433—434.

традиций было особенно велико. «Наши старые художники учились на картинах китайских мастеров, — пишет живописец и график Нисикава Сукэнобу в послесловии к книге «Япония в картинах» (1738), — поэтому они постоянно изображают китайских мудрецов, поэтов или отшельников и очень редко людей Японии. Даже когда они (...) изображают японца, все же картина отдает Китаем, дух не уловлен. Разве это не уозуть? В картинах держаться китайских традиций, презирать японские школы, сводить все к китайскому, китайским пейзажам, китайским работам, китайским развлечениям, не глядя на свою Японию, разве это не значит верить в чужую далекую страну и презирать свою близкую родину»¹.

Заинтересовавшись бытом и обликом японцев, художники укиё-э очень быстро выработали свою оригинальную трактовку художественных приемов, создали новые сюжетные композиции. К пейзажному жанру и живописи «цветов и птиц» прибавляются: изображение красавиц, актеров, борцов. Таким образом, изображения древних мудрецов постепенно уступают изображениям современников, живущих рядом с художниками.

Первым из значительных художников укиё-э, который делал в обрезной гравюре не только иллюстрации, но и станковые гравюры, был Хисикава Моронобу. Работая

в молодости художником по тканям, он смог рано проникнуть в орнаментальный строй японских одежд и гармонично соединить в гравюрах орнамент и изображение человека. Моронобу увлекается образами актеров и красавиц, закрепляя тем самым в искусстве одно из самых ярких страниц истории укиё-э. Среди последователей и учеников Моронобу следует отметить Моросигэ и Морофуса. Множество гравюр с изображениями актеров в ролях исполнено Киёнобу I. Актеры обычно изображались у него в обрамлении театральных драпировок и сверкании одежд. В создании образов красавиц прославились в первые десятилетия XVIII в. художники семьи Кайгэцудо. Их герои в праздничных одеждах кажутся олицетворением земной стихии.

Эксперименты в области гравюры, которые провели Окумура Масанобу, Тории Киёхиро, Тоёнобу позволили добиться сложных колористических эффектов при использовании ограниченного количества красок. Но, конечно, широкое применение цветной печати с нескольких досок связано с именем Судзуки Харунобу. Мягкие матового свечения краски в сочетании с тиснением и применением золотого, серебряного и перламутрового порошка позволили выразить тончайшие грани эмоциональных состояний героев композиций. Количество досок, задействованных в создании одной

¹ Мастера искусств об искусстве. Т. 1. М., 1965. С. 126—127.

гравюры, могло доходить до 40 штук! Харунобу одним из первых изображает не только знаменитых красавиц, но и обычных горожанок. Их имена дошли до нас благодаря мастерству художника. Своим талантом он прославил Осэн из чайного дома Касамори, танцовщиц О-Нами и О-Мицу, продавщицу О-Фудзи.

Завершает развитие японской гравюры XVIII столетия творчество такого мастера, как Китагава Утамаро. В последнем десятилетии XVIII в. он создает специфичные погрудные и поколенные женские изображения, которые сочетают бытовой жанр и портрет. Художник предельно приблизил изображения своих моделей к переднему плану, что дало возможность максимально точно рассмотреть и передать лица женщин и их жесты. Он настолько увлечен рассматриванием модели, что часть листов он подписывает «Наблюдающий Утамаро». Он как бы наблюдает за портретируемыми и фиксирует увиденное в любое время суток за разными их занятиями (рис. 64—65).

Для Утамаро очень важна пластика рук модели, поворот головы и торса. В сочетании с ритмом складок и орнаментом тканей эта пластика создает неповторимый творческий почерк великого мастера, передающего женскую красоту (цв. ил. 14—16). Многие серии Утамаро

посвящены теме любви. Этому отвечает удивительное произведение «Любовь страдающая» из серии «Избранные песни» (рис. 66). Состояние женщины, изображенной на гравюре, можно передать только стихами из японской любовной лирики:

Меня ты видел
Или нет...
К чему гадать?
Лишь помыслы одни
Волненье будят.

Материнская любовь отражена в листе «Яма Уба и Кинтаро». Мифологические герои — «лесная женщина» и ее сын Кинтаро изображены достаточно реально (рис. 67).

Описание японской портретной графики невозможно без упоминания портретов актеров, динамично исполненных таким загадочным мастером, как Тосюсай Сяраку. Точное воспроизведение внешности актеров театра Кабуки в роли с естественно выбеленными лицами, выражающими гамму эмоций, производит сильное впечатление на зрителя. Хотя Сяраку создает портреты-маски, фиксирует театральное амплуа, эти маски сочетаются с индивидуальным обликом человека-актера. В пособии представлены два превосходных портрета актеров в роли работы Сяраку (рис. 68; цв. ил. 17).



Рис. 64. Утамаро. Туалет



Рис. 65. Утамаро. Полдень. Из серии «Дни и часы девушки»



Рис. 66. Утамаро. Любовь страдающая. Из серии «Избранные песни». Раздел «Любовь». Около 1791—1793



Рис. 67. Утамаро. Яма Уба и Кинтаро



Рис. 68. Сяраку. Актер Отани Онидзи II в роли слуги Эдохэя

Глава III

ОБРАЗНОСТЬ В ПОРТРЕТНОЙ ГРАФИКЕ

1. Проблема образа в портретных изображениях. Поджанры портрета

Выбор художником того или иного изобразительного приема для решения своей задачи — начало создания образа. Освещая мощным пучком электрического света голову модели на постановках, раскрывающих суть черно-белой графики, художник ищет тот ракурс, который как можно точнее подчеркивает характер лица модели (рис. 69). Перед студентом ставится проблема передачи портретного сходства. Эта учебная задача, но она открывает путь к верной и глубокой оценке характера, структуры личности портретируемого. Концентрированное отношение к передаче внешнего сходства в ряде случаев приводит к отражению внутреннего сходства, так как на лице человека прожитые годы формируют («лепят») содержание личности. Изменения художником черт лица всегда означает изменение и в характере образа, и любой профессиональный портретист стремится воплотить свои представления о модели, не исказив ее внешних черт (рис. 70).

Но что такое концентрированное отношение к отображению внешнего сходства? Можно ли считать, что

черно-белые силуэты друзей работы Е.С. Кругликовой соответствуют этому? Да, можно. Несмотря на камерность исполнения и предельную простоту приема — это настоящие произведения высокого художественного уровня. Изысканность и выверенность силуэта М.А. Зенкевича и «случайная» мятость пальто А.Т. Матвеева говорят о колоссальном отборе и творческих поисках идеи портрета. Знаем ли мы этих людей в жизни, чтобы точно судить о сходстве? Очевидно, что нет. Значит, мы просто должны доверять или не доверять Е.С. Кругликовой и руководствоваться, скорее, чувством внутреннего сходства. Если мы, руководствуясь только данным художником образом, сможем представить себе натуру, значит образ убедителен.

Если же модель — В.В. Маяковский знакома зрителю по множеству фотографий и описаний современников, то возникает проблема совмещения собственных представлений о человеке с образом, созданным художником. Так, знаменитый портрет поэта работы Ю.В. Могилевского вызвал в свое время бурю

эмоций (рис. 71). Белая «маска лица» на угольно-черном фоне с печальными, смотрящими в сторону глазами, надолго врезается в память и не дает уснуть почитателям трибуна и одновременно жертвы революции.

Могилевскому удалось лучше других выразить в графике одинокую

душу поэта. Много споров вызывают и портреты Ф.М. Достоевского (рис. 72, 73).

Совсем другой образ возникает в линейной графике молодой девушки работы А. Матисса. Линии «струятся» по волосам и плечам девушки, создавая состояние трепетности, переменчивости и чувственной

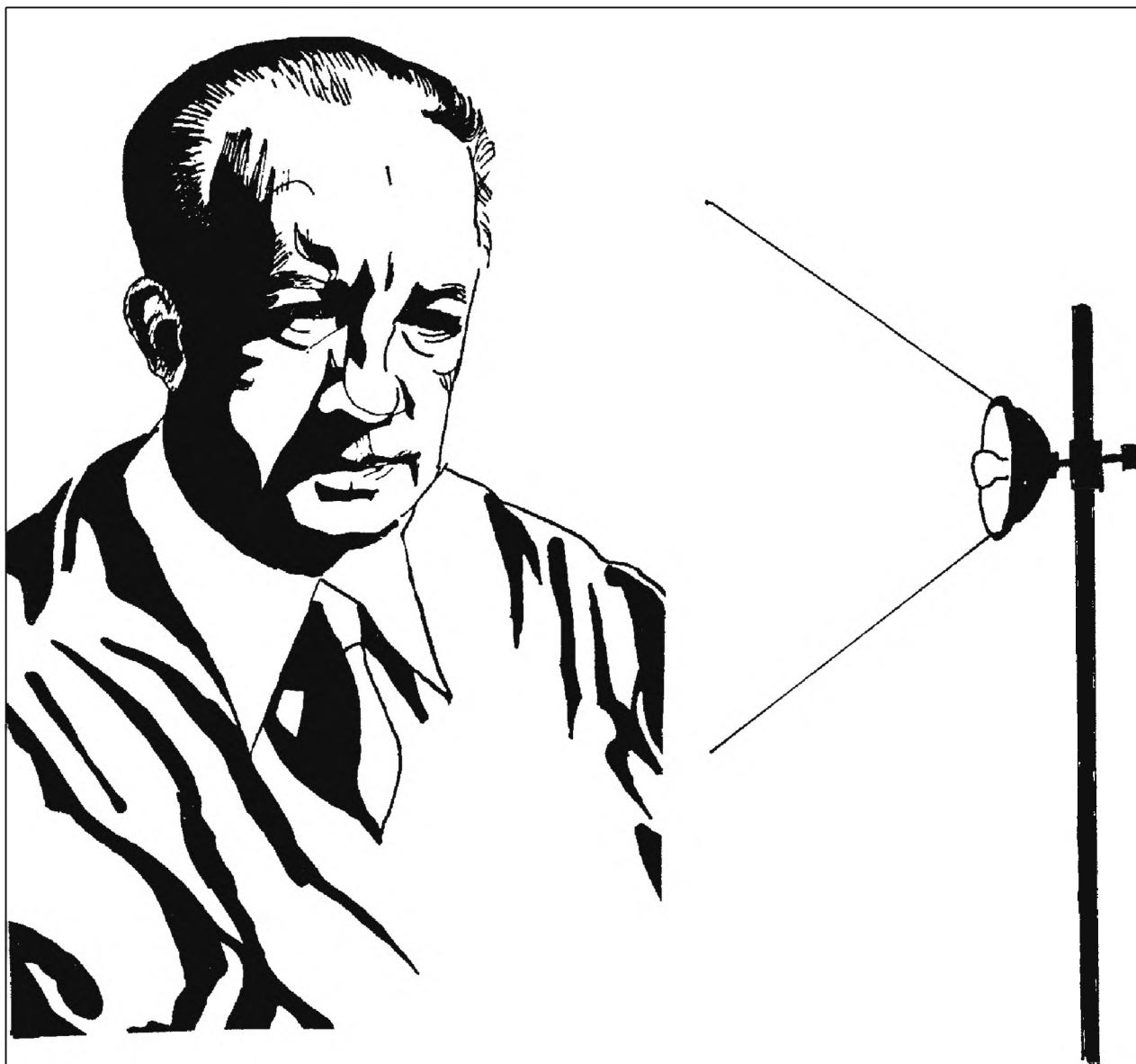


Рис. 69. А. Гофмейстер. Портрет мужчины



Рис. 70. Ф. Мазерель.
Молящаяся молодая женщина

молодости (рис. 74). Линия может передать и просветленность образа художника (рис. 75).

Энергичный, тяжелый штрих в офортах А. Цорна как бы придавливает портретируемых к полу элементам интерьера. Человек и его дело, его кабинет превращаются штрихом в единый монолит (рис. 76). Штрих здесь — главное выразительное средство. Конечно, чтобы создавать такие произведения,

автору требуется «войти» во внутренний мир модели, восхититься им, ощутить ее индивидуальность. Только тогда элемент графики, технический прием будет активно работать на образ.

В аудиторных постановках для студентов III курса в заданиях по черно-белой графике педагоги стараются подобрать модели в соответствии с изучаемой техникой работы, объясняют типичные ситуации, стимулирующие динамику художественного поиска при завершении графических листов в домашних условиях. Опыт преподавания автора



Рис. 71. Ю.В. Могилевский.
Портрет В.В. Маяковского

пособия говорит о том, что в период освоения черно-белой графики наиболее творческие работы студенты выполняют дома, в качестве моделей выступают друзья и родные. Чаще всего это линейные

и силуэтные изображения в стиле Е.С. Кругликовой. Много находок дают автопортретные изображения, так как автопортрет изначально направлен на сложное отражение психологического состояния модели



Рис. 72. Ф. Мазерель. Портрет Ф.М. Достоевского

и эстетизацию переживаний самого художника.

Завершенные графические листы — курсовые работы могут быть насыщены «предметами жизни и времени», отражающими «исторический воздух», в котором портретируемая личность существует

и самовыражается. В большей части это домашние интерьеры и фрагменты художественных мастерских. Однако увлекаться включением в композиции большого количества второстепенных предметов не стоит. Простая выверенная композиция смотрится не хуже.

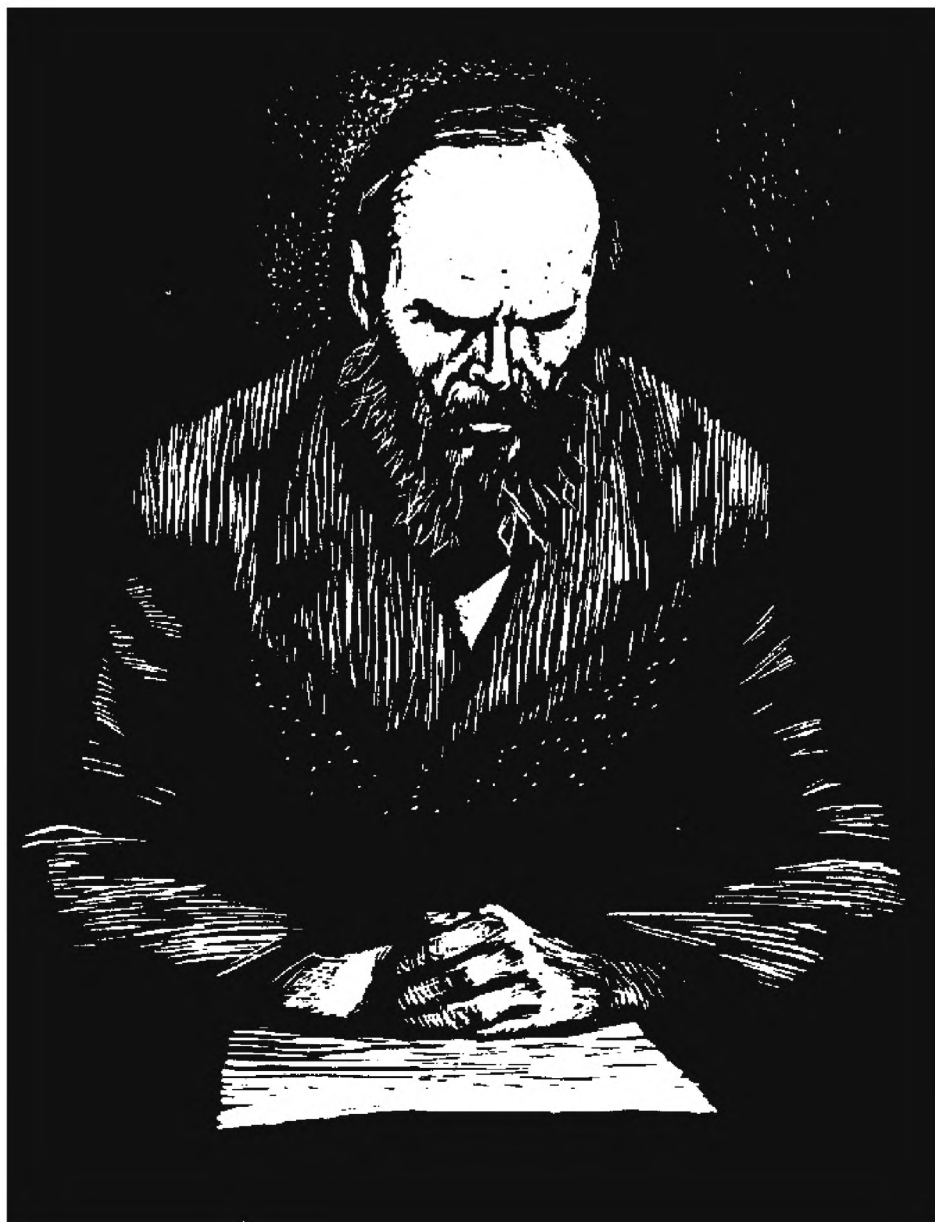


Рис. 73. А.Д. Гончаров. Ф.М. Достоевский



Рис. 74. А. Матисс. Primavera

При создании дипломных композиций в сфере рекламной графики работа над изображением головы человека идет на основе построения сознательно сформулированной концепции рекламного образа. Этот образ — стержень творческой работы, на который «нанизываются» разъясняющие и дополняющие его детали. Являясь частью общей дизайн-идеи диплома, рекламный образ — высшая форма концентрации

знаний и изобразительных навыков молодого художника.

В работе над рекламным образом можно и нужно использовать опыт, зафиксированный историей портретного искусства. Нарботанная историей типология портретов (парадный, интимный, монументальный, камерный и др.) позволяет достаточно точно ориентироваться в огромном творческом материале. Важное значение имеет и количество изображенных моделей.

При работе над образом по заранее заданной концепции предполагается, что глаз художника будет «руководить» разум. Задача эта не простая. Очень часто глаз художника видит гораздо больше и обратная связь между глазом и разумом уводит художника от спроектированного образа, а рука «сама» рисует увиденное. Такие противоречия часто наблюдаются в портретных композициях русских художников-передвижников. Воспитанные в традициях позитивного мышления, они понимали процесс создания портретного образа как процесс абсолютно сознательный, но при этом оставались в глубине души интуитивно сомневающимися.

Однако сложности создания портретного образа-концепции не должны умалять достоинств приемов работы, так как при удаче создаются запоминающиеся образы-типы. Например, Н.А. Ярошенко создает портрет актрисы П.А. Стрепетовой, где особенности ее души, ее личность подчинены образу артиста —



Рис. 75. П. Пикассо. Художник перед мольбертом. Офорт. Илл. к «Неведомому шедевр» О. Бальзака. 1927



Рис. 76. А. Цорн. Тост. Офорт

«служителя истины». По идее портрет схож с изображениями курсисток, часто становившихся объектами для полотен художников-передвижников и трактовавшихся как «ищущих истину». Но портрет «актрисы в роли» не бывает только трагическим. В XVIII в. в Европе существовал театрально-мифологический портрет с условным состоянием модели в изящной декорации. Курьезность портрета Анны Понтехос работы Ф. Гойи хорошо иллюстрирует это направление. Из русских театральных портретов необходимо отметить изображения в роли целой вереницы русских красавиц (известные портреты Е.И. Нелидовой, В.И. Арсеньевой и др.). Пастушка как традиционный персонаж классической и сентиментальной буколики¹ выполняет в изобразительном искусстве ту же роль изящной ширмы, за которой скрывается глубина и сложность. Мы видим эту ширму, а остальное домысливаем. Портреты актеров в роли создавались и в графике XX в.

Всем известная «Незнакомка» И.Н. Крамского не портрет, но очень близка к портрету-типу. Одежда, экипаж, прическа, взгляд красивых глаз — все это знакомо и волнующе незнакомо художнику. Образ, возникший у маэстро из жизненных наблюдений, был реализован в живописи. Он стал одним из символов женской красоты того времени. Из

отзывов о «Незнакомке» мы узнаем, что тысячи женщин хотели быть похожей на нее и тысячи мужчин хотели бы ее боготворить. Популярность произведения И.Н. Крамского позволяет говорить о создании «модного образа», поневоле рекламирующего данный стиль жизни и побуждающего к подражанию многих людей. Любовь к «Незнакомке» определяет и ее принадлежность к «среднему классу», а значит и потенциальную возможность к желанию значительной части населения выйти на данный уровень жизни. Все вышеперечисленное — желательные компоненты, по которым отбираются сегодня изображения для модных журналов. И.Н. Крамскому в частном образе удалось увидеть выражение общего и концептуально утвердить это в названии картины.

Рядом с «Незнакомкой» по глубине отражения социальной психологии можно поставить ряд портретов 30-х годов XX в. Это многочисленные «Рабфаковки», «Комсомолки» и «Делегатки». Индивидуальность героев рассматривается только в виде законченной социальной данности. «Делегатка» Г.Г. Ряжского, «Девушка в футболке» А.Н. Самохвалова — лучшие портреты советского времени, яркое выражение позитивного идеала той эпохи. Энергичные, уверенные, открытые жизни молодые люди, без сомнения,

¹ *Буколика* — поэтический жанр античной поэзии, описывает прелести естественной жизни на лоне природы.

вызывают симпатию. Строгая композиция и цветовая сдержанность «работают» на обобщение образа, доводя его до символа. То, что девушки — выходцы из народа, не вызывает сомнений, но главное не в происхождении, а в их стремлении выйти на новый для них интеллектуальный уровень. Они как бы олицетворяют красоту общества, находящегося в развитии, в стремлении к обновлению. К «Девушке в футболке» отечественные дизайнеры одежды не раз обращались в поисках гармонии «образа времени». Цельность «дизайн-образа» или «дизайн-стиля» портретов этого периода можно понять, например, при сравнении их с героинями похожими друг на друга с портретами конца XVIII — начала XIX в. Уединившись в тихом уголке ландшафтного парка, изображенные на них женщины предаются мечтаниям; их мечты красивы и добродетельны и порождают сложную гамму переживаний, но это только притягательная игра чувств. Действо происходит внутри персонажа, созерцающего «мир в себе».

Сравнивая различные группы портретов-типов, мы далеки от их противопоставления. В современный период, называемый иногда «постмодерн», могут существовать и параллельно существуют несколько «стилей жизни», и дизайнеры XXI в. должны это учитывать. Углубленность в себя может сегодня соседствовать с открытостью ко всем жизненным проявлениям,

и интимное — оттенять героическое. Не случайно, что героя нашего времени невозможно представить одним образом, и он скорее собирательный портрет или «коллаж образов».

Рекламный образ, в основном, рассчитан на создание среднего по уровню развития человека и на восприятие с определенного расстояния. Поэтому в трактовке этого образа обязательно присутствует плакатность и гротескность. Томность взглядов красавиц начала XIX в., страстность взоров демонических женщин «модерна», уверенность «героев-строителей светлого будущего» должны быть усилены для ускорения процесса «читаемости» изображения, встроенного в рекламную композицию. В целом ряде случаев бывает необходимо выразить нарочитую отстраненность образа от действия, чтобы обратить большое внимание на одеяние или макияж модели.

Однако не вся реклама плакатна. Многие журналы высокой моды позволяют себе различные трансформации с портретными изображениями прошлого и делают это весьма удачно. Приятные воспоминания о прошлом дают уверенность в силе красоты в настоящем.

Многообразие образных трактовок в портретных изображениях требует проведения классификации портретов. В искусствоведческих исследованиях пишут о портретах *парадных* и *репрезентативных*, *монументально-эпических*,

театрально-мифологических, психологических, лирических и др. Однако даже перечисленные нами поджанры не охватывают все особенности портретного искусства. Чтобы проще ориентироваться в данных поджанрах, их часто объединяют в группы. Наиболее удачной формой из таких объединений можно считать классификацию, проведенную Б.А. Соловьевой. Она считает, что «можно выделить три большие области оценок — восхваление, утверждение и осуждение (с постоянными переходами между ними); каждая из них в свою очередь включает некоторый спектр оценок. В области *восхваления* (выделение — Н.Б.) заметно различается внешнее возвеличивание, дающее парадные и репрезентативные портреты, и внутреннее возвышение, ведущее к появлению монументально-эпических (монументальных, эпических) и приподнятых образов. (Естественно, обе ветви могут переплетаться в различных соотношениях.) В области *утверждения*, помимо интимных, психологических и лирических портретов, можно говорить

о существовании широко распространенного типа портретов, в которых ощущается определенная отстраненность, “нейтральность” художника: он не находится в близком душевном общении с моделью, как в интимных портретах, не углубляется в раскрытие ее характера, внутреннего мира, как в психологических и не поэтизирует ее состояния и эмоций, как в лирических, а трактует модель сдержанно, как бы бесстрастно.

Осуждение различной степени и характера может проявляться в виде иронии и сатиры; своеобразной областью, соседствующей с осуждением является юмор»¹. Исходя из данной классификации в нашем пособии выделяются три наиболее ярких направления в портретном искусстве: *парадные и эпические портреты, психологические и интимные портреты, сатирические и юмористические портреты*. Такое деление позволяет кратко изложить общие особенности направлений работы и частично описать пограничные и неупомянутые в подзаголовках поджанры портрета.

2. Парадные и эпические портреты

Парадными или репрезентативными портретами можно назвать большую группу композиций, основной целью которых является внешнее восхваление изображаемых

людей. В таких портретах «художник хочет представить данного человека людям, обществу, потомкам и для этого стремится дать широкую трактовку модели, показать

¹ Соловьева Б.А. Указ. изд. С. 117—118.

модель в связях с миром, выявить ее значимость»¹. Зрителю предоставляется «приподнятый» образ, характеризующий личность с лучшей стороны.

Парадные графические портреты в наиболее развитой форме исполнялись в гравюре и литографии. Гравированными портретами царственных особ, аристократии и политических деятелей наполнены многочисленные книги и периодические издания XVII—XIX вв. Гравированные портреты государей в отдельных листах рассылались по губерниям и землям в обязательном порядке. Так был награвирован, например, портрет императрицы Елизаветы Петровны гравером Иваном Соколовым. Гравер сделал изображение, которое было одобрено «опробовано» самой императрицей. По указу сената от 11 марта 1747 г. эта гравюра должна была служить примером всем прочим мастерам. Указ гласил, чтобы они «делали и писали наподобие вышеописанного и апробированного ее императорского величества, портрета, под опасением наихудшего истязания без всякой пощады»². На портреты царственных особ ориентировалась и вся знать. Огромное значение придавалось гравировке одежды, орденов, прически. Тщательно прорисовывались кружева, передавая блеск шелка, так как богатство костюма было важной частью идеи портрета —

восхваления. Богатство одежд в данном случае трактовалось как богатство империи.

На портретах государей и их приближенных, церковных патриархов были отработаны все формы «приподнятости» образа. Однако не следует считать, что портреты аристократии это вереница изображений напыщенных разодетых господ. Значительная часть таких гравюр не лишена метких портретных характеристик и внимательного анализа конкретных особенностей лица (рис. 77).

Более сдержанное возвеличивание наблюдается в портретах военачальников. Величие и героизм связываются только с их военными деяниями. Такие работы чаще называют *эпическими портретами*. К ним могут примыкать и собирательные образы народных героев. Привлекательность ратной славы нередко толкает даже царственных особ к портретированию в воинских доспехах. Изображениями королев-воителей заполнены залы крупнейших музеев мира. Эпические портретные композиции хорошо отработаны в книжной иллюстрации. В связи с этим можно назвать прекрасную серию графических портретов известных русских ратных деятелей работы В.А. Фаворского. «Михаил Кутузов, Александр Суворов, Козьма Минин и Дмитрий Пожарский, Александр Невский —

¹ Соловьева Б.А. Указ. изд. С. 111.

² Цит. по: Голлербах Э. История гравюры и литографии в России. М., 2003. С. 57.



Рис. 77. П.-Э. Древе. Портрет епископа Жана Боссюэ. 1723

полководцы, возглавившие народ в годину суровых испытаний. Фаворский находит для образов военачальников адекватную их деяниям монументальную форму. Для исторической характеристики он вводит в пейзаж летучие и круглые, как пороховые дымы, августовские облака, проплывавшие над бородинским полем, зубчатые стены русских городов, поднявшихся против иноземцев, зыбкие воды Невы, бегущей в низких берегах, на которых князь Александр одержал свою победу»¹. Некоторые из портретов работы В.А. Фаворского приводятся на рисунках 78, 195.

Много эпических портретных композиций в творческом наследии Е.А. Кибрика. Образ Тараса Бульбы, созданный Кибриком в конце Великой Отечественной войны по произведению Н.В. Гоголя «Тарас Бульба», знаком многим поколениям русских людей. С неменьшей силой решен и образ Остапа к данному произведению (рис. 79). В своей книге «Работа и мысли художника» Кибрик пишет, что «когда я рисовал Остапа, мужественно идущего во главе запорожцев на казнь, я думал о глубоко аналогичной ситуации — казни Зои Космодемьянской. Когда я рисовал Тараса, горящего об Остапе, я думал, что изображаю сюжет общенародного значения — кто в те дни не горевал о судьбе близких,

погибших на полях войны или пропавших без вести...»². «Положительный — прекрасный человек, не чуждый ничему человеческому»³ привлекал Кибрика и в иллюстрациях к произведению Шарля Де Костера «Тиль Уленшпигель».

Эпическо-романтические черты часто проявляются в портретах выдающихся деятелей культуры и искусства. Понимая роль этих людей в развитии общества и значение созданного ими для потомков, художники находят для изображений те ракурсы, позы и антураж, которые позволяют передать образ человека с лучшей стороны его души. Так исполнены портреты композиторов и поэтов Ф.Д. Константиновым, писателей и художников А.В. Ганиным и Е.И. Дергилевой (рис. 80, 81).

На грани между репрезентативными и психологическими портретами находятся портреты Н.М. Карамзина и А.С. Пушкина работы Н.И. Уткина. С одной стороны, портреты не лишены парадности (поза, взгляд, одежда), с другой — в них утверждается глубокое проникновение в образ. Известно, как был щепетилен Пушкин к своей наружности. Ведь не случайно, отзываясь на известный его портрет кисти О.А. Кипренского, он пишет:

Себя как в зеркале я вижу,
Но это зеркало мне льстит.

¹ Халаминский Ю.Я. Владимир Андреевич Фаворский. М., 1964. С. 145.

² Кибрик Е.А. Работа и мысли художника. М., 1984. С. 145.

³ Там же. С. 95



Рис. 78. В.А. Фаворский. Портрет М.И. Кутузова.
1945—1947



Рис. 79. Е.А. Кибрик. Тарас на коне (фронтиспис).
Н.В. Гоголь «Тарас Бульба». 1944—1945



Рис. 80. Ф.Д. Константинов. Р. Вагнер. Гравюра на дереве. 1953



Рис. 81. Е.И. Дергилева. Портрет Л.Н. Толстого. Офорт. 1985

Однако гравюра Н.И. Уткина ему несомненно понравилась. Поэт опубликовал ее при издании «Руслана и Людмилы» в 1828 г. и попросил повторить ее на стали в 1837 г., так как медная доска от большого тиражирования пришла в негодность. Исследователь иконографии Пушкина А.М. Эфрос очень образно отметил, что Уткин снял с портрета Кипренского

«его поэтическую дымку и канонизировал отступление художника от действительности в качестве самой действительности»¹. Хотя в основе гравюры лежит живопись Кипренского Уткин изобразил поэта таким, каким знал его сам. Это означает, что несмотря на некоторую идеализацию внешности, портрет отразил внутреннее состояние поэта.

3. Психологические и интимные портреты

К *психологическим портретам* можно отнести создание образов с максимальным отражением внутреннего мира портретируемого. В графике чаще всего это удается выполнить в технике рисунка или офорта. Больше всего глубоко психологичны автопортреты и портреты людей духовно близких художнику. Так, в пособии приводятся автопортреты М.А. Врубеля и З.Е. Серебряковой (рис. 82, 83).

Рассматривать автопортреты очень трудно, так как сосредоточенный и напряженный взгляд художника из глубины изобразительного поля постоянно мешает собраться мыслям. Муки творчества, не заметные в обычных композициях, навсегда фиксируются в автопортретах и отражают состояние художника в момент исполнения работы. Художник, не связанный условиями заказа, решает только свои собственные задачи и они могут быть исполнены

по-разному в зависимости от желания автора.

Сравнивая между собой автопортреты Рембрандта, В. Ван Гога, П. Сезанна, В.А. Серова, М.-К. Латура и многих других художников можно увидеть, что в большинстве работ образ строится на предельно чувственном отражении конкретного состояния и через конкретное внешнее состояние раскрывается внутренний образ. Но путь самовыражения очень тернист и несмотря на многочисленные попытки создать обобщающие автопортретные произведения настоящих успехов было немного. Один из них — уже упомянутый нами ранее — автопортрет Леонардо да Винчи.

Портреты родственников или духовно близких художнику людей чаще являются более обобщенными, чем сами автопортреты. С одной стороны, модель ведет себя естественно и раскованно, с другой — художник

¹ Эфрос А.М. Два века русского искусства. М., 1969. С. 42.



Рис. 82. М. Врубель. Автопортрет. 1904



Рис. 83. З. Серебрякова. Автопортрет. 1914

хорошо знает достоинства и недостатки позирующего и в состоянии выразить к ним свое отношение (цв. ил. 18,19). Такое портретирование позволяет создать интимные и лирические портреты, в которых модель раскрывается какой-то неожиданной, личной стороной. Таковы рисунки-портреты матерей и жен художников, друзей и родственников. Доверительные отношения между художником и моделью создают ощущение естественности и духовного контакта.

Достаточно посмотреть карандашный портрет Е.И. Чаплица работы О.А. Кипренского (рис. 84), чтобы понять разницу между парадным и интимным портретом. Чаплиц — военный офицер, герой Отечественной войны 1812 года, но он изображен с опущенным вниз взглядом в состоянии задумчивости и с неужелюженными как подобает званию волосами. Рисунок прост и искренен. Так позировать может только достаточно цельная и непосредственная натура.

Лиричность в большей степени проявляется в женских рисованных портретах. Их много в русском искусстве XX в. в творчестве таких художников, как В.А. Фаворский, Н.А. Тырса, М.П. Митурич, О.Г. Верейский, А.В. Кокорин и других.

Прекрасен женский портрет работы Н.А. Тырсы и портрет Руфины, исполненный М.П. Митуричем (рис. 85, 86). Обе женщины изображены в домашней обстановке и в привычных для них позах и движениях.

Рисунок Тырсы, сделанный по-видимому вечером, запечатлел молодую женщину в домашнем платье за чтением. Он выполнен как бы с непозирующей модели. В обоих портретах одежда не имеет почти никакого значения, и мы «пропускаем» ее, сразу вглядываясь в лица. Что это за люди? Встречали ли мы их в своей жизни, где? Доверительность отношений между художником и моделью опосредованно переходит и в отношения между изображениями и зрителем. Непринужденность и повседневность поз и движений позволяют увидеть лицо человека в обыденной жизни, в повседневном труде.

Такой подход к портретированию позволяет создать образы людей за привычной работой, захватить момент, когда человек занят любимым делом. Он не позирует, и момент, в котором он запечатлен, — глубоко личный, интимный процесс, но это раскрывает сущность его жизни. «Э. Ренан за письменным столом» работы А. Цорна, «Портрет скульптора А. Майоля» С.Д. Бигоса, «В.А. Фаворский в своей мастерской», запечатленный И.В. Голицыным, «Ученый П.Д. Эттингер в своем кабинете», нарисованный В.А. Фаворским и многие другие работы представляют особый художественный «срез» интимного портрета (рис. 87, 88). Это еще не бытовой жанр, но определенный шаг в его сторону.

В искусстве имеется и ряд портретов, где крупные деятели науки



Рис. 84. О.А. Кипренский. Портрет Е.И. Чаплица. 1813



Рис. 85. Н.А. Тырса. Женский портрет. Ламповая копоть, кисть. 1926



Рис. 86. М.П. Митурич. Руфина. 1977

и искусства изображены в домашней обстановке или на отдыхе. В этих случаях мы видим своеобразное сочетание интимности

и возвышенности. Чтобы понять это, достаточно посмотреть портрет В.А. Фаворского с внуком работы И.В. Голицына (рис. 89).

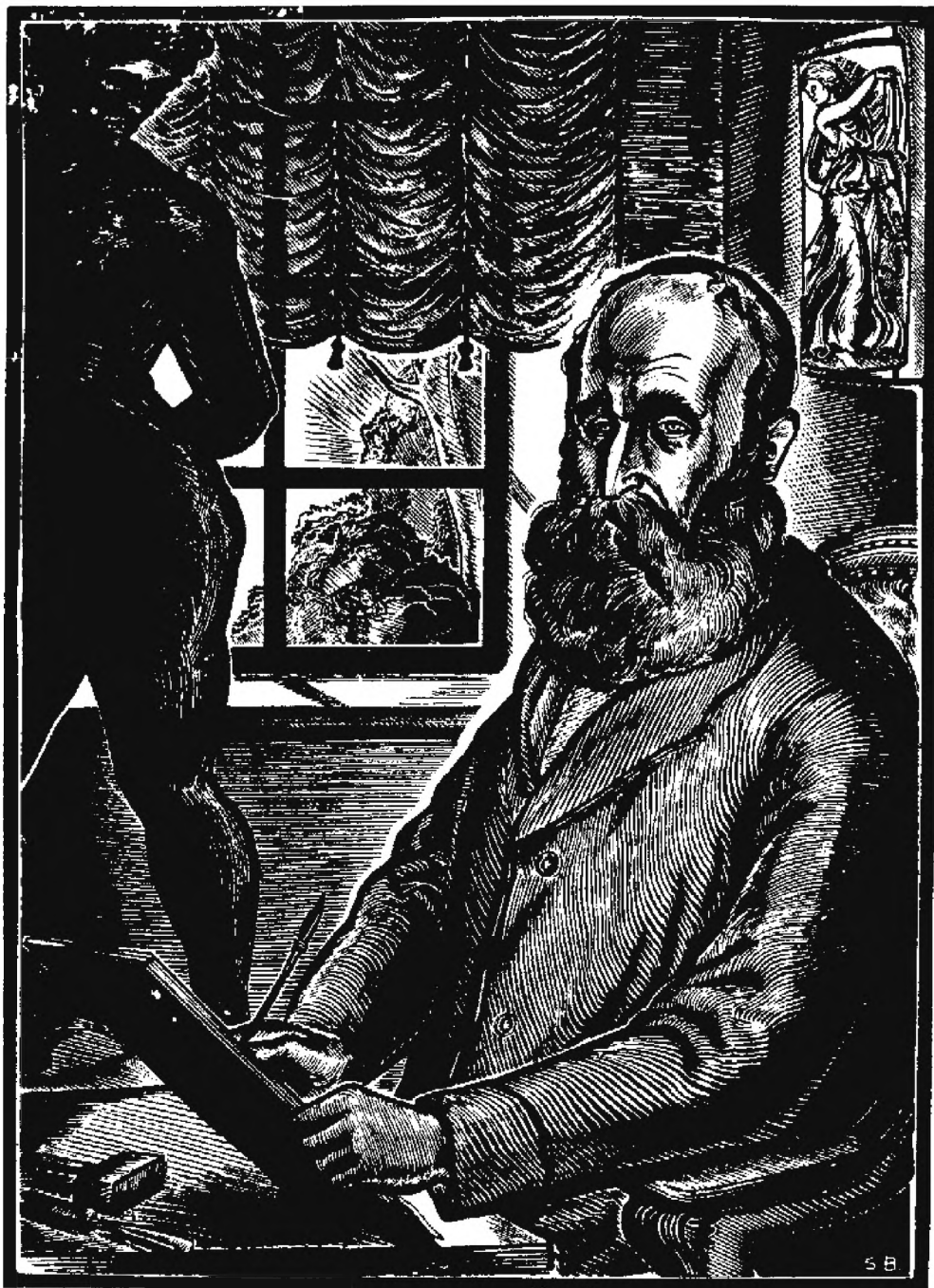


Рис. 87. С.Д. Бигос. Портрет А. Майоля



Рис. 88. В. Фаворский. П.Д. Эттингер.
Карандаш. 1945

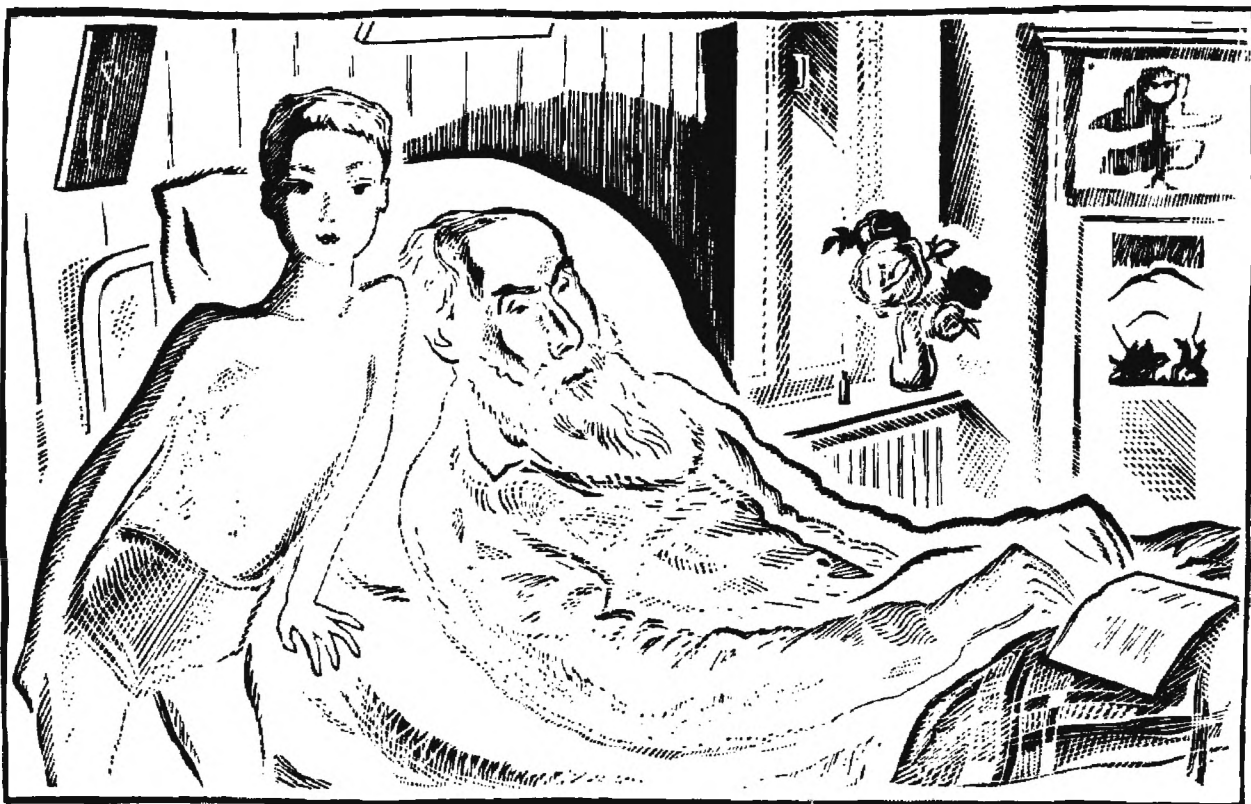


Рис. 89. И.В. Голицын. В.А. Фаворский с внуком. 1963

4. Сатирические и политические портреты

Осуждение и юмор проявляются в искусстве портрета уже не одно столетие, но наиболее широко сатирические портреты и шаржи утвердились в графике в конце XIX—XX вв.

Сатирические портреты, как правило, выражают безоговорочное осуждение. Они строятся на утрировании каких-либо черт характера или внешних форм человека с целью передачи внутренних отрицательных качеств через внешний облик. Это утрирование выражается в виде сарказма, едкой критики, обличительной иронии.

Сатирические портреты в наибольших количествах печатались в специализированных сатирических журналах. В дореволюционной России это были такие журналы, как «Будильник», издававшийся с 1878 г., «Сатира и юмор», «Весельчак», «Фарс», «Кнут», «Муха», «Балалайка», «Сатирические стрелы», «Стрекоза», «Сатирикон» и др. Особой культурой карикатурных изображений славился петербургский «Сатирикон», в котором активно сотрудничали мирискусники. Особенно интересна галерея сатирических

портретов писателей и художников, выполненная Н.Я. Ремизовым (Ремми). Блестящий мастер рисунка, он выполнял портреты с острой психологической характеристикой. В журнале печатались карикатуры на политических деятелей и международные темы (рис. 90).

В предреволюционные и после-революционные годы с особой силой в журналах нашего Отечества расцвела политическая сатира. Журналы «Бич», «Солнце России», «Тачка» и др. печатали множество сатирических портретов на политических деятелей. Своей ироничной образностью интересны работы В.Н. Денисова (Дени), создавшего сатирические портреты на таких политических деятелей, как И.Л. Горемыкин, М.В. Родзянко, Н.С. Чхеидзе и др. В этот же период появляются и завоевывают симпатии революционно настроенной молодежи карикатуры Д.С. Моора.

В 20-е годы XX в. карикатуры печатали такие журналы, как «Крокодил», «Смехач», «Бегемот», «Красный перец», «Прожектор», «Красная Нива», «Смена», а также крупнейшие центральные газеты «Правда», «Известия», «Комсомольская правда» и др. В.Н. Денисов (Дени), Д.С. Моор, Б.Е. Ефимов, М.М. Черемных, К.П. Ротов создали множество сатирических персонажей, вошедших в классику карикатуры. В 30-е годы вышел альбом под

названием «Лицо международного меньшевизма», где были собраны сатирические портреты работы Дени. Портреты, созданные на основе углубленного изучения характеров портретируемых, относятся к психологическим сатирическим портретам. Дени прежде всего большое внимание уделяет выражению лица портретируемого. Но есть и другие сатирические портреты того времени, в которых индивидуальные черты не являются главными (рис. 91).

В годы Великой Отечественной войны множество сатирических портретов руководителей фашистской Германии было исполнено Кукрыниксами¹, Ю.А. Ганфом, Л.Г. Бродаты, В.Н. Горяевым, Б.Е. Ефимовым и др. В своих работах они высмеивали жестокость, чванство, лживость, жадность немецких фашистов (рис. 92). Множество сатирических портретов было создано отечественными графиками в годы «холодной войны».

Юмористические портреты или дружеские шаржи так же, как и сатирические, используют преувеличение, заострение каких-либо черт человека, но такие портреты выражают легкую иронию, товарищеское высмеивание. Чаще всего объектами шаржирования становятся близкие друзья художников. Известны и блестящие автошаржи А. Тулуз-Лотрека, В.А. Серова,

¹ *Кукрыниксы* — творческий коллектив советских графиков и живописцев: М.В. Куприянов, П.Н. Крылов, Н.А. Соколов.



Рис. 90. Н.Я. Ремизов (Ре-ми). Леонид Андреев. Шарж. «Сатирикон». 1908, № 1

а)



б)



Рис. 91. В.Н. Денисов (Дени). Карикатуры: а — Вандервельде; б — К. Каутский

М.В. Добужинского. В таких работах, как правило, нет прямого осуждения модели. Ироничное отражение тех или иных привязанностей модели не несет в себе негативного оттенка. Отдельные черты внешности могут быть преувеличены и очень сильно, но эти изменения не затрагивают общего отношения художника к объекту шаржирования. Шаржи исполняло большинство художников-графиков, особенно мастеров сатирической графики. В начале XX в. в странах Западной Европы и России шаржи на известных

писателей, художников, артистов оживляли страницы многих газет и журналов (рис. 93—96). Созданные для массового воспроизведения они становились своеобразным эталоном шаржей для массовых изданий, который не ушел в небытие и поныне. Весь спектр выразительных средств и возможностей проявления юмористичности были виртуозно задействованы художниками. Без особого труда можно составить циклы шаржей, где мягкий дружеский юмор будет постепенно наполняться сатирическими интонациями.

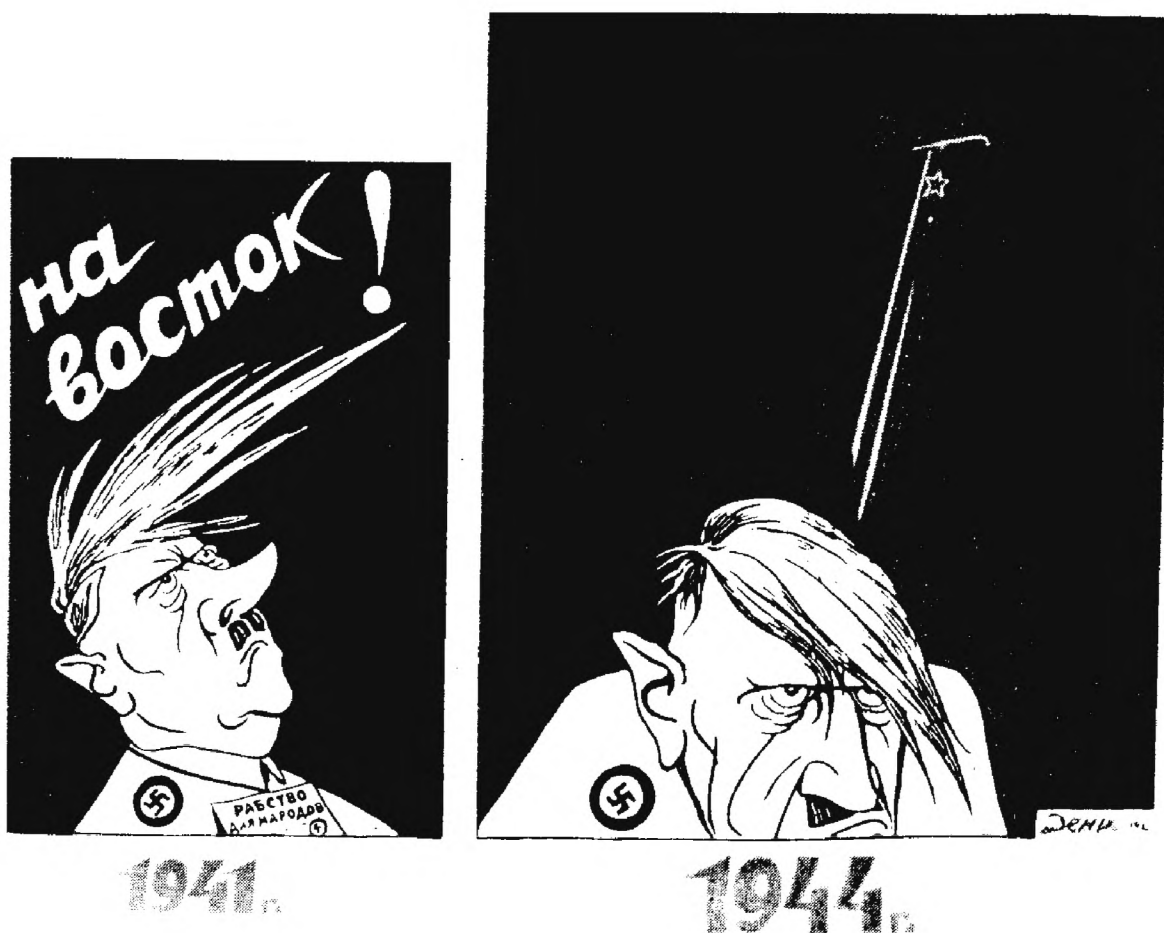


Рис. 92. В.Н. Денисов (Дени). На восток! На запад! Плакат. 1944

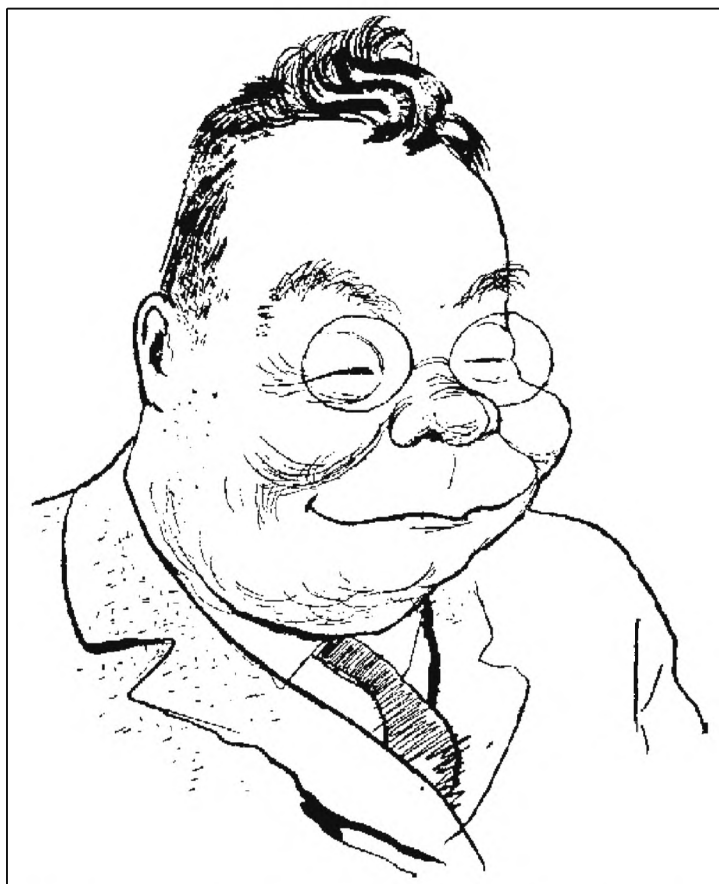


Рис. 93. Кукрыниксы. Всеволод Иванов. Дружеский шарж



Рис. 94. Кукрыниксы. Борис Иогансон и Отто Нагель. Карикатура. 1958

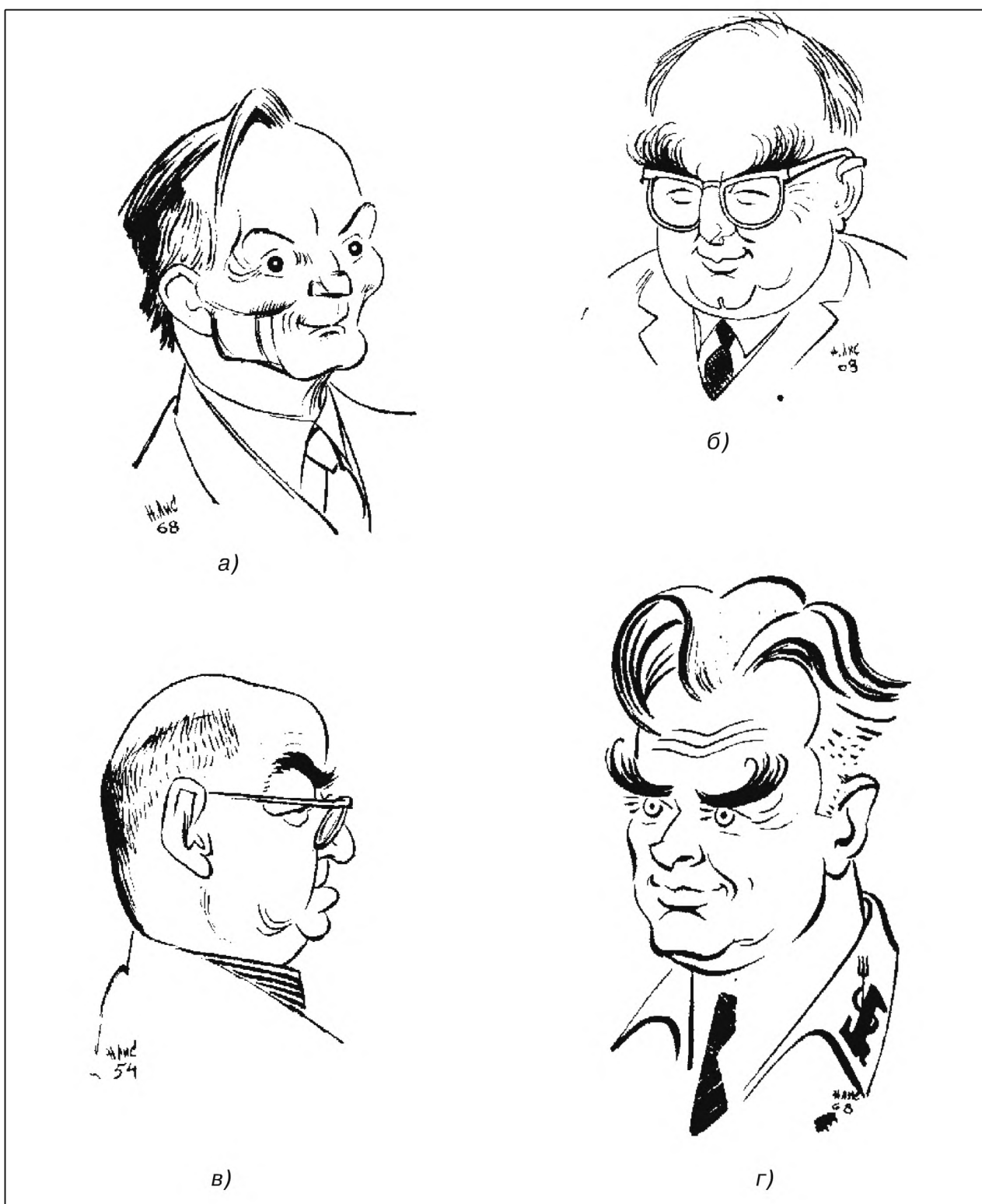
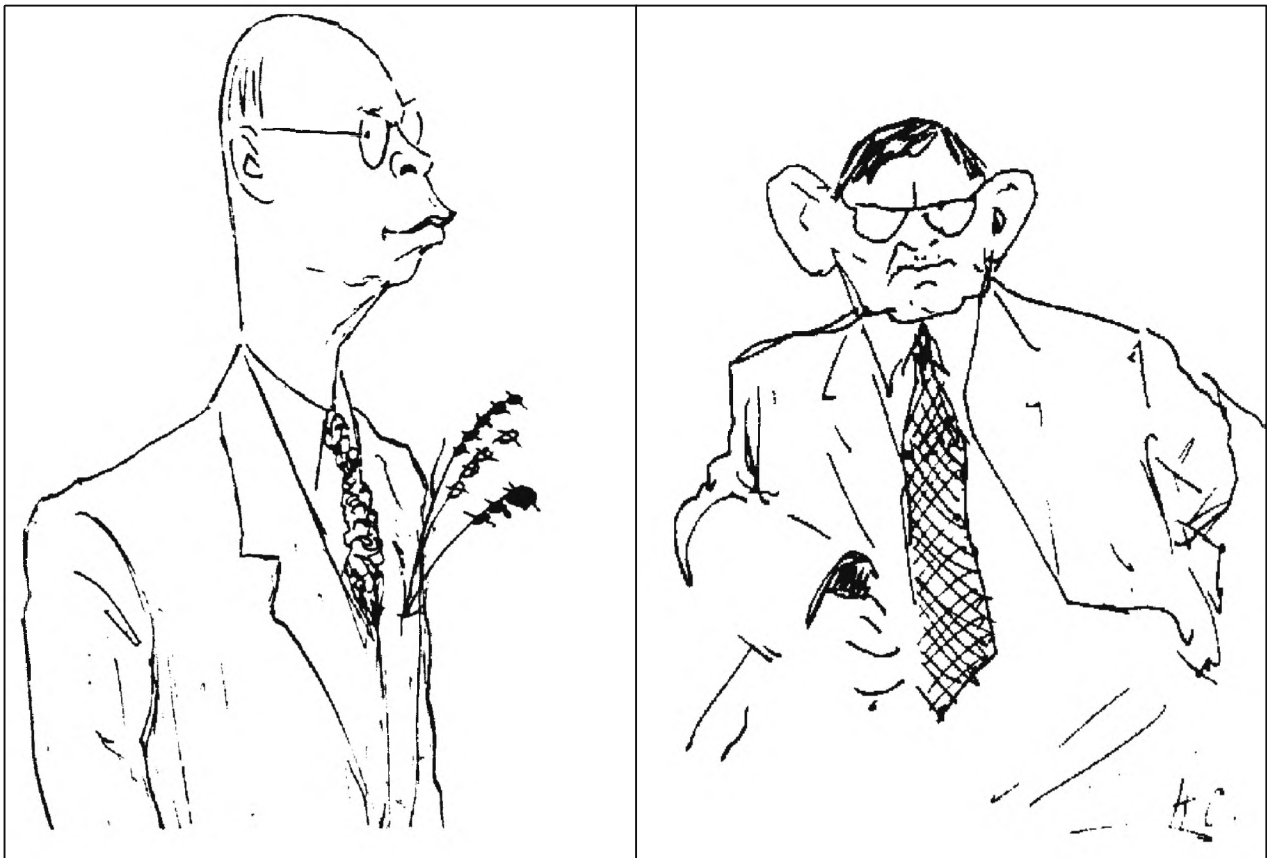


Рис. 95. Н.А. Лисогорский. Шаржи:
а — А. Каневский; б — Бор. Ефимов; в — Лев Бродаты; г — И. Семенов



а)

б)

Рис. 96. Н.А. Соколов. Дружеские шаржи:
а — композитор С.С. Прокофьев; б — художник С.В. Герасимов

Примерные практические задания

Выполнить с одной и той же модели:

- эскиз парадного или эпического портрета;
- психологический портретный рисунок;
- сатирический портрет или шарж.

Провести подбор изобразительного материала и создать на его основе парадный

портрет писателя, художника, композитора или военачальника прошедших времен. В качестве основы для работы могут служить старинные гравюры, рисунки и фотографии. Техника исполнения портрета выбирается студентом самостоятельно. Портрет выполняется в черно-белом изображении.

Глава IV

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ГРАФИКИ В ПОРТРЕТНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЯХ

1. Виды выразительных средств. Элементы графики

К выразительным средствам графики относят: *основные элементы изобразительного языка* (линия, шрифт, пятно, точка); *средства их организации* (упорядочения) на какой-либо поверхности; *свойства поверхности*, на которую наносится изображение. Профессиональное применение всех трех видов изобразительных средств позволяет создавать убедительные портретные образы с их бесконечной игрой индивидуальных особенностей.

Конечно следует понимать, что эти виды выразительных средств используются далеко не равнозначно. Средства организации (упорядочения) основных элементов графики, примененные в полном объеме, создают то, что мы называем композицией в наиболее развернутом ее виде. Они организуют основные элементы графики на поверхности формы, учитывая характер нанесения элементов и свойство поверхности. В изобразительном

искусстве может быть много уровней композиционной организации, однако в большинстве случаев композиция — это простое упорядочение изображения.

Сравнительно небольшая, но насыщенная событиями история графики как вида искусства, постоянное расширение границ графики в искусстве современности дали ряд теоретических и методических исследований выразительных средств графики и несколько практических руководств по их применению¹. Особенно это относится к элементам графики.

Выявление особенностей использования элементов графики в портретных изображениях эффективен и хорошо проверен практикой метод обучения художников. Сосредотачиваясь на изображении модели, линией или пятном, молодой художник учится красоте, минимальному использованию графических средств, осознанности каждого прикосновения карандаша к бумаге.

¹ См.: Лантев А.М. Рисунок пером. М., 1962; Костин В.И., Юматов В.А. Язык изобразительного искусства. М., 1978; Бесчастнов Н.П. Черно-белая графика. М., 2002 и др.

2. Линейная графика

Линейная портретная графика — одна из самых изысканных. Линии в графическом изображении посвящено много восторженных строк. Она «легкая» и «волшебная», «прихотливая» и «жесткая», «теплая» и «стремительная». На рисунке 97 приводится несколько видов линий, применяемых в графике. Подлинным ценителем красоты линии в портрете можно считать А. Матисса. «Линия точная, в одну толщину и одного напряжения, вьется, словно нитка, обозначая преимущественно контур и кое-что внутри силуэта. Линейные рисунки Матисса известны так же, как и его живопись», — пишет о графике художника А.М. Лаптев¹. Сделав с натуры достаточно детальное портретное изображение, Матисс начинал делать следующее, более обобщенное. И так по несколько раз. В результате получались цельные, но в то же время острохарактерные образы. На рисунках 98, 99 можно увидеть результаты таких поисков художника. Конечные варианты — полноценная станковая графика. Безупречными по выразительности линий можно считать его автопортреты.

Высочайшей культурой графической линии обладал выдающийся художник XX в. П. Пикассо. Он избегает резких деформаций в линейных

рисунках. Однако его обобщенные изображения достаточно портретны (рис. 100). Н.А. Дмитриева в книге «Пикассо» отмечает, что «о линиях Пикассо, поразительно живых, одновременно твердых и трепетных можно было бы писать поэмы — если бы их гипнотическое очарование было бы выразимо на языке слов. Не потому ли ему и удалось превратить античный миф в современный, что он, постигнув тайну благородного рисунка греческих вазоносцев, вдохнул в него тревожную душу нынешнего времени»². Свободнобегущие по бумаге контурные линии завораживают любого зрителя красотой своего движения. «Ведь только контурный рисунок не является подражанием. Оттого-то, как я недавно говорил вам, я и люблю “метаморфозы”», — отмечал художник³.

Линия не занимает много места на бумаге, поэтому качество поверхности, на которую нанесена линейная графика, имеет важное значение. Свечение бумаги, обволакивающее линии, играет в графике портретов Матисса и Пикассо такое же значение, что и очертания форм. Эффект воздействия на зрителя подобных композиций сравним с воздействием искусства витража (рис. 101).

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

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

³ Пикассо П. М., 1957. С. 26.



Рис. 97. Виды линий, используемых в графике. А. Матисс. Портрет девушки



Рис. 98. А. Матисс. Портрет англичанки

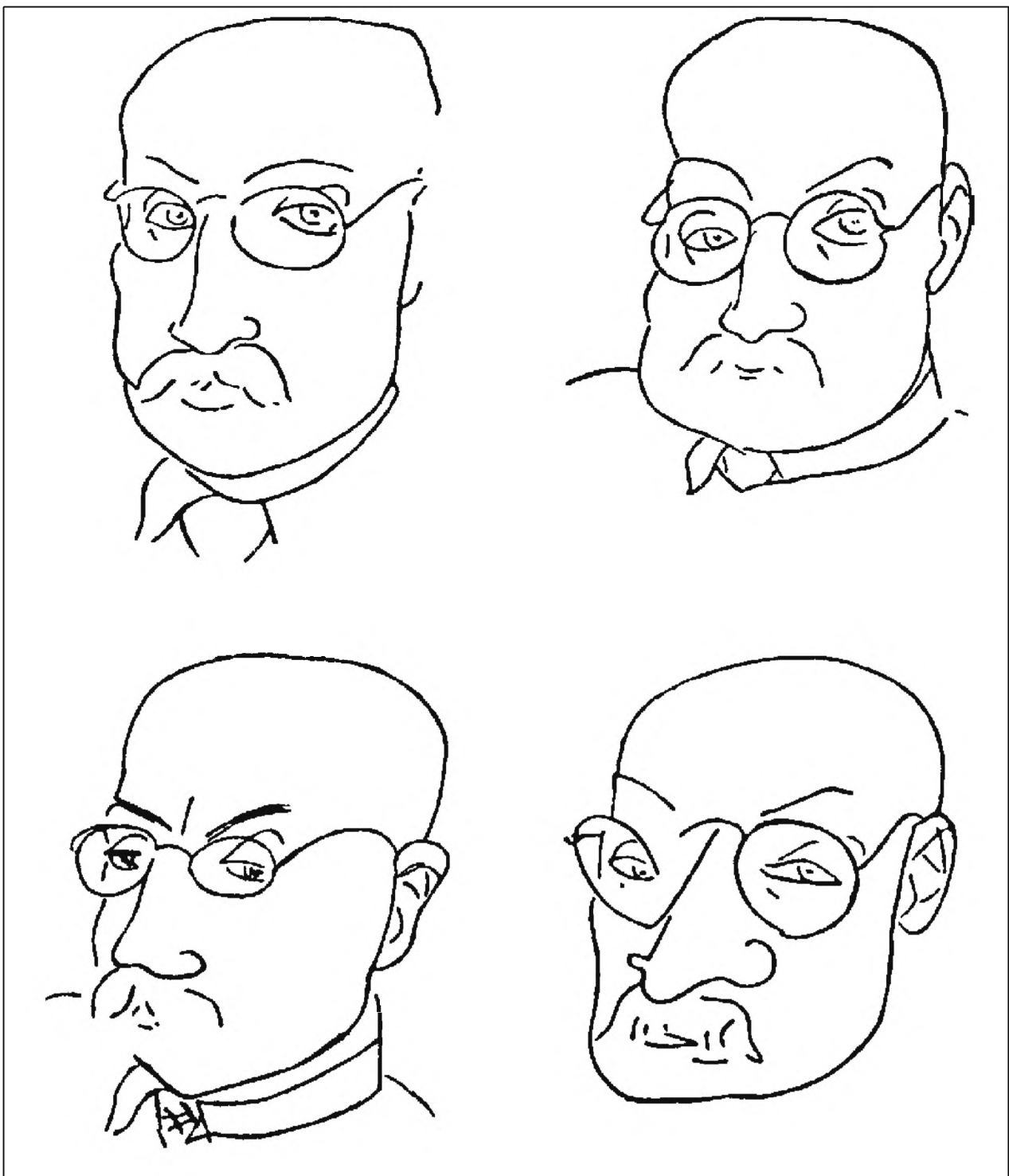


Рис. 99. А. Матисс. Автопортреты. 1939

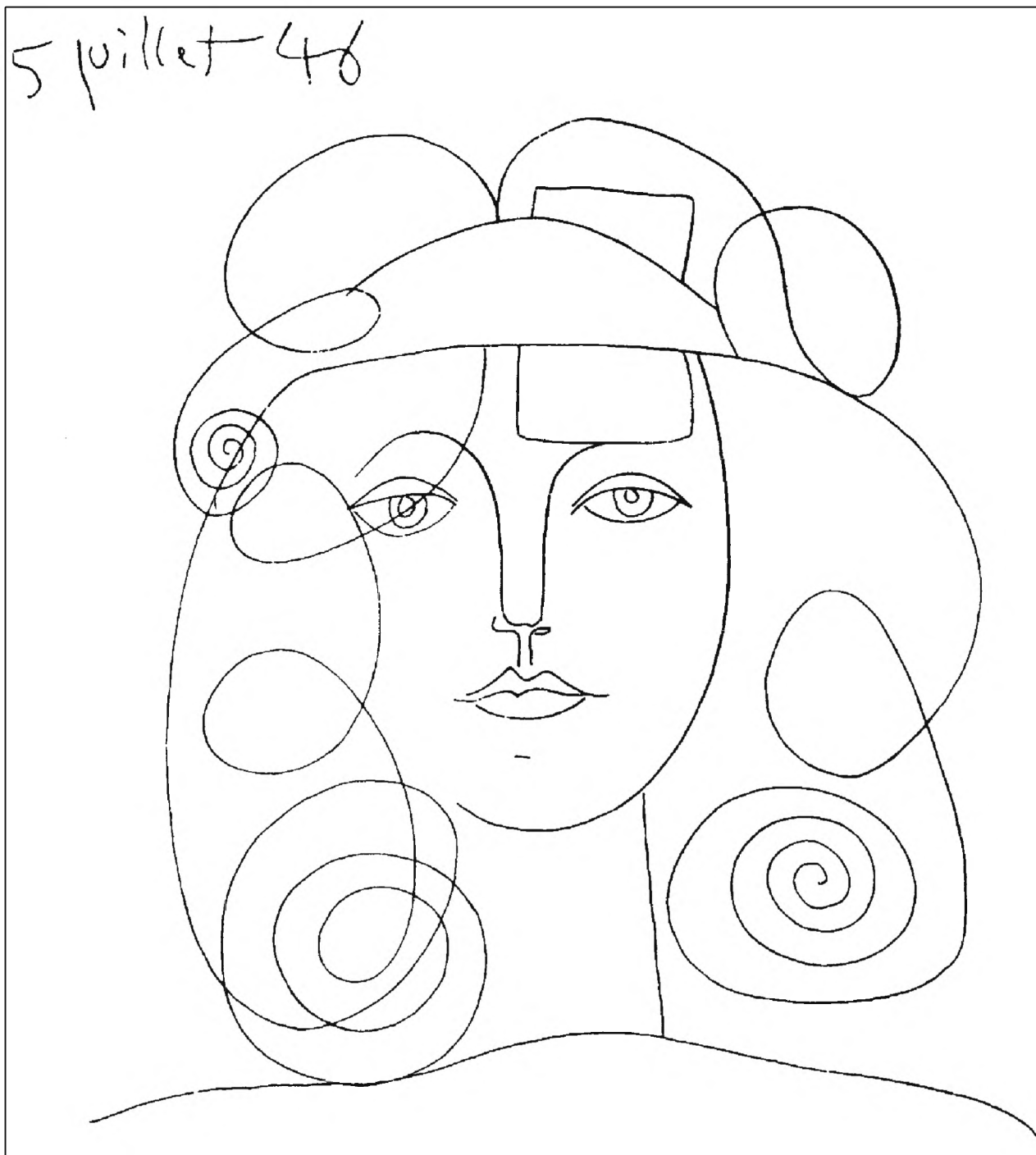


Рис. 100. П. Пикассо. Молодая девушка. Рисунок. 1946



Рис. 101. П. Пикассо. Портрет Игоря Стравинского. Рисунок. 1920

Из русских мастеров графики, прекрасно владеющих линией, можно назвать Н.В. Кузьмина, А.М. Лаптева, В.М. Конашевича, Б.Д. Григорьева, Т.А. Маврину. Обладая еще и литературным даром, Б.Д. Григорьев оставил редкое по своей образности 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 предельной законченности.

Сдвиг, пропуск, ироническая гиперболла 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.

Ярким художником, понимающим и любящим красоту линии, был Н.В. Кузьмин. Его перовые рисунки видятся мгновенно брошенными на бумагу, легкими и воздушными. «Художник пользуется приемом рисования, в котором неоконченное возведено в принцип ради жизненности результата», — пишет о его творчестве А.А. Сидоров². У него

«нигде нет условной “проволочной” каллиграфической линии», грань между наброском и законченной работой почти неразличима. Если Матисс и Пикассо в своих портретных рисунках отходят от наброска достаточно далеко и внешне не стремятся использовать его особую культуру, то Кузьмин незавершенность трактует как художественный прием. Попав под очарование наброска женских и мужских портретов на страницах рукописей самого поэта, Кузьмин талантливо возводит манеру наброска в ранг творческой идеи. Но в этом нет ни капли приблизительности. Внешне живой, трепетный рисунок является внутренне выверенным, «пропущенным» через душу художника (рис. 102).

Определения линии в графике как «жесткой», «прихотливой», «изоощренной» не прихоть искусствоведов или экзальтированных ценителей искусства. Это попытка образно описать характер изображения и выявить технику работы, использованную в конкретном изображении. Техник и приемов работы много, и каждый художник вносит в них что-то новое, свое. Однако учебные задачи позволяют нам свести все линии в графических портретных изображениях упрощенно к трем видам:

- точная в одну толщину и одного напряжения (рисунки А. Матисса);

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

² Сидоров А.А. Послесловие к книге «Евгений Онегин» А.С. Пушкина. М., 1974. С. 320.

- разнотолщинная, то почти исчезающая в плоскости бумаги, то мощно выходящая из нее (портретные наброски-профили Леонардо да Винчи);

- неровная, словно нанесенная дрожащей рукой, но именно от этого

имеющая особую чувственность (наброски О. Домье).

Две последние техники часто имеют склонность к проведению нескольких линий для выражения одной формы, своеобразному дублированию линий (рис. 103, 104).



Рис. 102. Н.В. Кузьмин. Иллюстрация к произведению А.С. Пушкина «Евгений Онегин»



Рис. 103. О. Домье. набросок



Рис. 104. О. Домье. Адвокат

Необходимо также понимать, что линия может быть проведена пером, кистью, палочкой, фломастером на хорошо проклеенной или непроклеенной бумаге, получена в ксилографии, офорте, линогравюре и т. д., и везде линия будет иметь разный характер!

Линейная графика — чрезвычайно сложная изобразительная техника. Неумелая работа линией может привести к грубой схематичности. При всей условности линейной графики выразительность и жизненность являются необходимыми качествами.

3. Штриховая графика

Штрих в изображениях всегда соседствует с линией. Однако есть изображения, где штрих не только превалирует, но и является единственным рабочим элементом графики. Такие изображения называют штриховыми. Известный мастер штриховых изображений А.М. Лаптев в книге «Рисунок пером» пишет, что «в отличие от линии штрих складывается из коротких движений руки и пера по бумаге, кисти и руки. Таким образом, штрихование — это совокупность коротких и быстрых движений пера (руки)»¹.

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. Поэтому художнику важно хорошо владеть мастерством штриховки (рис. 105).

Многие мастера графического портрета блестяще владели штрихом и виртуозно его применяли. Чтобы более или менее полно осветить применение штриха в портретной графике, потребуется огромный обзор творческого наследия. В пособии мы ограничимся анализом работ таких наиболее известных ярких фигур, как Рембрандт, А. Дюрер, Г. Гольциус, Г. Доре, М.А. Врубель.

Подлинным чародеем штриха следует считать Рембрандта. Жизненность и трепетность штриха в перовых и офортных портретных изображениях мешает сосредоточиться и проанализировать техническую сторону дела. Бесконечно разнообразные комбинации штрихов настолько органично входят в «живую плоть» изображаемого, что хочется смотреть и наслаждаться увиденным, как простому почитателю таланта. Внимательное изучение любой частички рисунков и офортов мастера будет

¹ Лаптев А.М. Рисунок пером. М., 1962. С. 19.



Рис. 105. Виды штриха, используемого в графике:
 а — Я. Санредам. Вакх. Фрагмент резцовой гравюры; б — Н.В. Кузьмин. Рисунок

«академией штриха» для каждого, кто захочет понять волшебное очарование перекрещивающихся линий.

Особенно хороши такие портреты, как «Ювелир Ян Лютма», «Автопортрет с пером» и др. Штрих Рембрандта никогда не бывает однотолщинным, каждый участок линий в штрихе имеет свой нажим. Пересекаясь под разными углами, штрихи создают ту таинственную среду, за которую мы так любим этого художника. Данная среда во многом обязана разнообразию фактур, получающихся при пересечении штрихов. Таким же способом создается знаменитая рембрандтовская глубина тона и выявляется светотень (рис. 106).

Необычайно четкое и конкретное видение мира, материальность изображаемых форм моделей характерны для рисунков серебряным карандашом и гравюр А. Дюрера. Штрихи активно идут по поверхности изображения лица и складкам одежд, точно и мощно выявляя объем. Штрих не длинный и чаще всего поперек формы хорошо подчеркивает округлости. Это почти скульптурное понимание пластики ясно выражено в портретах кардинала Альбрехта Бранденбургского, Эразма Роттердамского (рис. 107). В этой работе скульптурная пластика особенно выступает в изображении складок одежды. Поразительно

красив штрих в прорисовке бороды и меха воротника в портрете Фридриха Саксонского.

Уверенным и методически точным штрихом владел Гендрик Гольциус. Его часто называют первым виртуозом в истории резцовой гравюры по меди. «Изумительна подвижность его резца, послушно следующего малейшим повышением поверхности и отлично умеющего связать между собой группы различно направленных штрихов. Его техника всегда ослепительная и часто обладает высокими живописными достоинствами»¹, — пишет П. Крестеллер. В 80—90-е годы XVI в. его искусство гравера достигает совершенства. Исполнение гравюр в манере А. Дюрера и Л. Лейденского позволяет Г. Гольциусу быстро в совершенстве усвоить достижения предшественников. «В его гравюрах резцом параллельные линии штриховки изгибаются, следуя форме, утолщаются в тенях, сходят на нет, перекрещиваются, передавая скульптурную пластику фигур»². Именно в период пика своего творческого развития Гольциус гравировал ряд великолепных портретов. Один из лучших — «Портрет Дирка Конхерта», учителя, гравера и поэта. Штрих в этом удивительном портрете настолько тонок, что для рассматривания его требуется увеличительное стекло (рис. 108).

¹ Крестеллер П. История европейской гравюры. М., 1939. С. 272.

² Очерки по истории и технике гравюры. М., 1987. С. 128.



Рис. 106. Рембрандт. Автопортрет (?) с пером



Рис. 107. А. Дюрер. Портрет Эразма Роттердамского. 1526

Изоощренным рисовальным штрихом владел Г. Доре. В гравированных портретных рисунках к роману Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» он использовал все возможности штриха. «Великий Доре» —

величайший иллюстратор XIX в. — так называли его искусствоведы. Создав за свою жизнь восемьдесят тысяч рисунков, Доре стал прекрасным физиономистом (рис. 109, 110).



Рис. 108. Г. Гольциус. Портрет Дирка Конхерта. 1590

Разбирая штриховые изображения, нельзя пропустить штриховые рисованные портреты М.А. Врубеля. Классический штрих, характерный для академического обучения рисунку в XIX в., трансформировался

у Врубеля в перовую штриховую графическую технику. Мозаичная штриховая кладка в таких работах, как «Автопортрет», «Женский портрет», «Портрет В.С. Мамонтова» заставляет поразмышлять о творческих



Рис. 109. Г. Доре. Иллюстрация



Рис. 110. Г. Доре. Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»

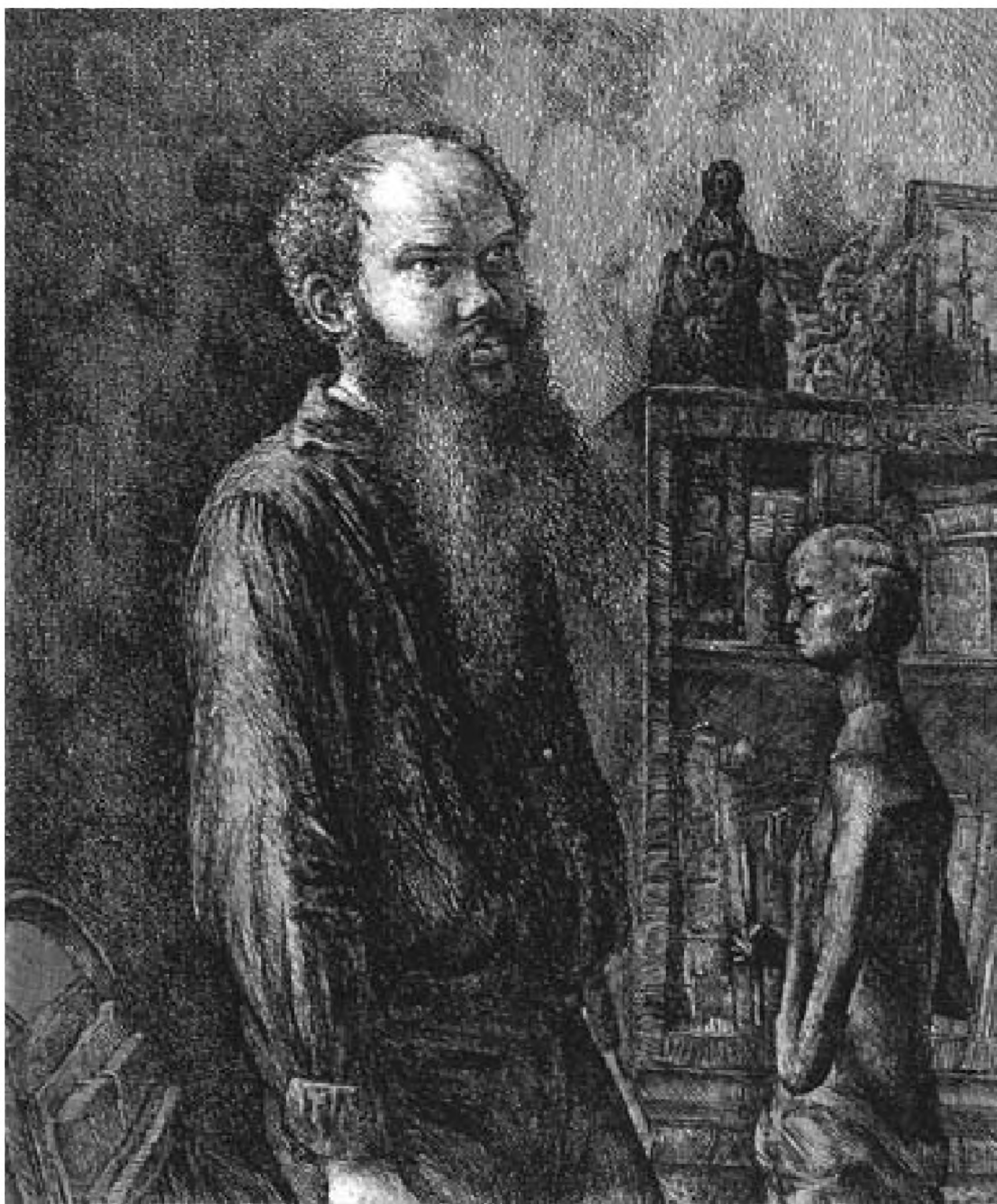


Рис. 111. Е.И. Дергилева. Портрет художника (А. Костромин)

возможностях развития учебного рисования.

Огромный технический опыт фактурной штриховки в изображении лица человека накоплен мастерами репродукционной гравюры. Гравированными портретами — репродукциями были заполнены

многочисленные книги по искусству и периодические издания XIX в. Из русских журналов подобного рода можно выделить «Живописное обозрение» и «Ниву». Множество штриховых графических портретов исполнено в России в первой и второй половине XX в. (рис. 111).

4. Пятновая графика

В пятновой графике основным изобразительным элементом являются цветные пятна (плоскости). В крайнем выражении пятновая графика приближается к искусству силуэта — черный силуэт на белом фоне или белый силуэт на черном фоне. Пятновая графика может быть, даже более условна, чем линейная. Она в большинстве случаев двухмерная, т. е. не имеет глубины и не пытается ее создать. Изобразительные возможности плоскости выявляются здесь в полной мере (рис. 112).

Возможности пятна в портретной графике наиболее наглядно проявляются в силуэтных изображениях. Не случайно, что профильные силуэты головы человека, получившие широкое распространение во Франции в середине XVIII в., до настоящего времени остаются живым искусством. В XVIII в. были изобретены даже нехитрые приспособления для получения портретных силуэтов. «К обычному креслу сбоку на специальных кронштейнах крепили

створки ширмы с натянутым на ней чистым листом бумаги. Портретируемый усаживался в кресло, с противоположной стороны в некотором отдалении ставилась на высоком столике свеча. Стоящему по другую сторону ширмы художнику оставалось лишь очертить карандашом отчетливый темный профиль. На всю процедуру уходили одна—две минуты. Сделанный профиль заливался тушью, и силуэтный портрет в натуральную величину был готов. Затем его уменьшали, и при необходимости не составляло труда изготовить с него несколько копий на любой бумаге, а порой и на ткани»¹.

Первые силуэтные портреты на русской земле сделали иностранцы: француз Ф.Г. Сидо и немец И.Ф. Антинг (рис. 113). Техника силуэта, не требующая особых материалов, быстро распространилась в аристократических кругах и к началу XIX в. стала доступна большинству желающих. Сохранилось множество силуэтных портретов работы неизвестных, скорее всего самодельных,

¹ Полунина Н.М., Фролов А.И. Приятнейшая тень. М., 1997. С. 20.



Рис. 112. Виды пятен, распространенные в графике:
 а — Е.С. Кругликова. Портрет А.А. Радакова; б — пятна, полученные кистью

ушедшие глубокие чувства. Вот что пишет А.А. Фет в трагически личном стихотворении «Ты отстрадала, я еще страдаю...»².

Давно забытые, под легким слоем пыли,
Черты заветные, вы вновь передо мной
И в час душевных мук мгновенно
 воскресли
Все, что давно-давно утрачено душой.

Архивы крупнейших литераторов XIX в. наполнены силуэтами друзей и родных. Сделанные искусной рукой маститого творца или же вырезанные ножницами уличного силуэтиста они открывают нам мир предков, пропитанный разнообразными чувствами.

Твой образ в сердце врезан ясно.
На что ж мне тень его даришь?
На то ль, что жар любви страстной
Ты дружбой заменить велишь?¹

Силуэты бережно хранились и время от времени рассматривались их владельцами. Они будили в сознании



Рис. 113. Ф. Сидо. Портреты:
а — Екатерина II; б — Денис Иванович Фонвизин (1782—1783)

¹ Капнист В.В. Избр. произведения. Библиотека поэта, больш. серия. Л., 1973. С. 131.

² Бухштаб Б.Я. А.А. Фет. Очерк о жизни и творчества. Л., 1974. С. 30.

Высшие достижения в силуэтных портретах принадлежат таким крупнейшим мастерам графики, как К.А. Сомову, Н.Я. Симонович-Ефимовой, М.В. Добужинскому

и особенно Е.С. Крутливой и Г.И. Нарбуту. Рассматривая их работы, понимаешь, насколько далеко ушло искусство силуэта от обыденного понимания силуэта как тени, отражающей



Рис. 114. Неизвестный художник:
а — Анна Петровна Керн. 1825; б — Александра Николаевна Гончарова. 1840-е гг.

отдельные детали головы человека. Искусство силуэта имеет свою специфику, свои законы. Очерчивая плоскость на листе бумаги, художник должен выразить не только формы и объемы, соответствующие модели, но и ее характер, сюжетную завязку. Поэтому силуэтные изображения, а точнее, в нашем случае будем называть, — графические композиции силуэта головы человека имеют продуманную организацию как самого силуэта, так и окружающего его поля.

Активное введение в портретные силуэты или в погрудные и поясные изображения белых плоскостей воротничков, манжетов, шарфов, перчаток и т. п. в работах Е.С. Кругликовой усиливает взаимосвязь силуэта и белого поля бумаги. От сплошной черной заливки классического силуэта она переходит к участию в силуэтах черных и белых плоскостей. Чтобы понять возможности «внедрения» белого цвета в силуэтные изображения, на рисунке 115 представлены портреты М.И. Цветаевой, А.Т. Матвеева, М. Горького, М.А. Зенкевича, Н.П. Акимов. Особенно хорош портрет А.А. Радакова, в котором крупные черты лица с характерным изогнутым носом подчеркнуты орнаментом накрученного на шею шарфа.

Работы Г.И. Нарбута не так экспрессивны как произведения Е.С. Кругликовой. Его портреты более «документально красивы» (рис. 116). Нарбут

всегда воздерживался от шаржирования, даже дружеского, умел найти способы придать образам привлекательность. «Каждый силуэт Нарбут повторял неоднократно, варьируя размеры, нижние срезы композиций, в отдельных случаях обращая профиль то в правую, то в левую сторону. Нечего говорить, что от поворота кое-что меняется во впечатлении, что линии срезов в силуэтных портретах столь же существенны, как в скульптурных. Так, Замирайло, глядящий вправо, кажется более непреклонным, пятно галстука и узкая полоска, намечающая плечо, вносят в рисунок движение, а обратившись в противоположную сторону, он выглядит более спокойным, чему способствует и сравнительно крупное, плавно внизу очерченное пятно, изображающее не только воротник, но и часть спины»¹, — пишет исследователь творчества Нарбута П.А. Белецкий. Нарбут выполнил силуэтные портреты Я.Н. Ждановича, В.Д. Замирайло, В.Я. Чемберса, О.А. Шарлемана, Д.И. Митрохина и многих других.

Введение в силуэты белых воротничков придавало портретам особую культуру, но не мешало воздействию на зрителя темного силуэта головы. И у Кругликовой, и у Нарбута силуэты лица никогда не разбивались вкраплениями белых пятен. Так же поступал А.М. Родченко, исполнивший несколько силуэтов В.В. Маяковского.

¹ Белецкий П.А. Георгий Иванович Нарбут. Л., 1985. С. 125—126.

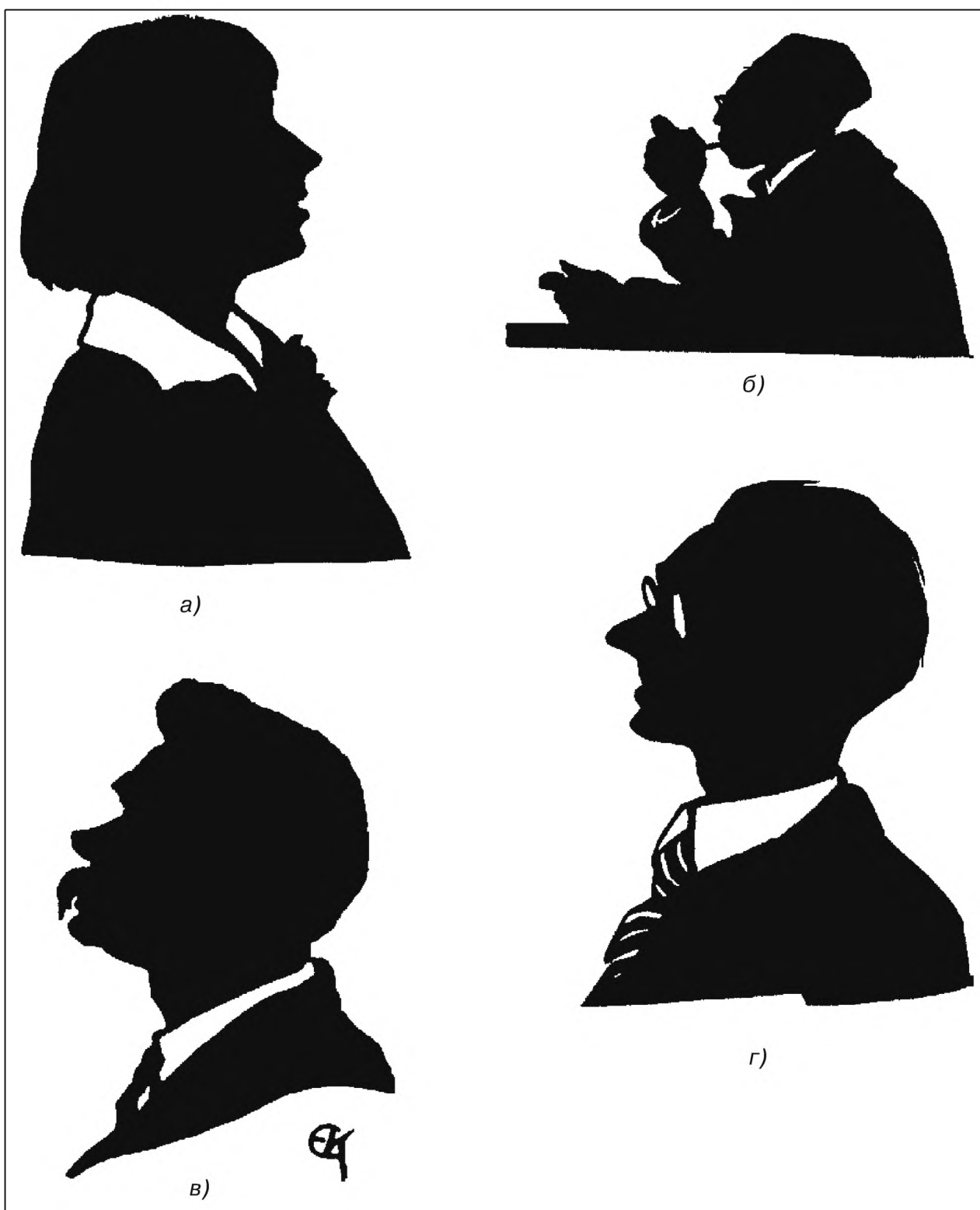


Рис. 115. Е.С. Кругликова. Силуэтные портреты:
а — М.И. Цветаева. 1920; *б* — А.Т. Матвеев. 1921;
в — Максим Горький. 1930; *г* — Н.П. Акимов

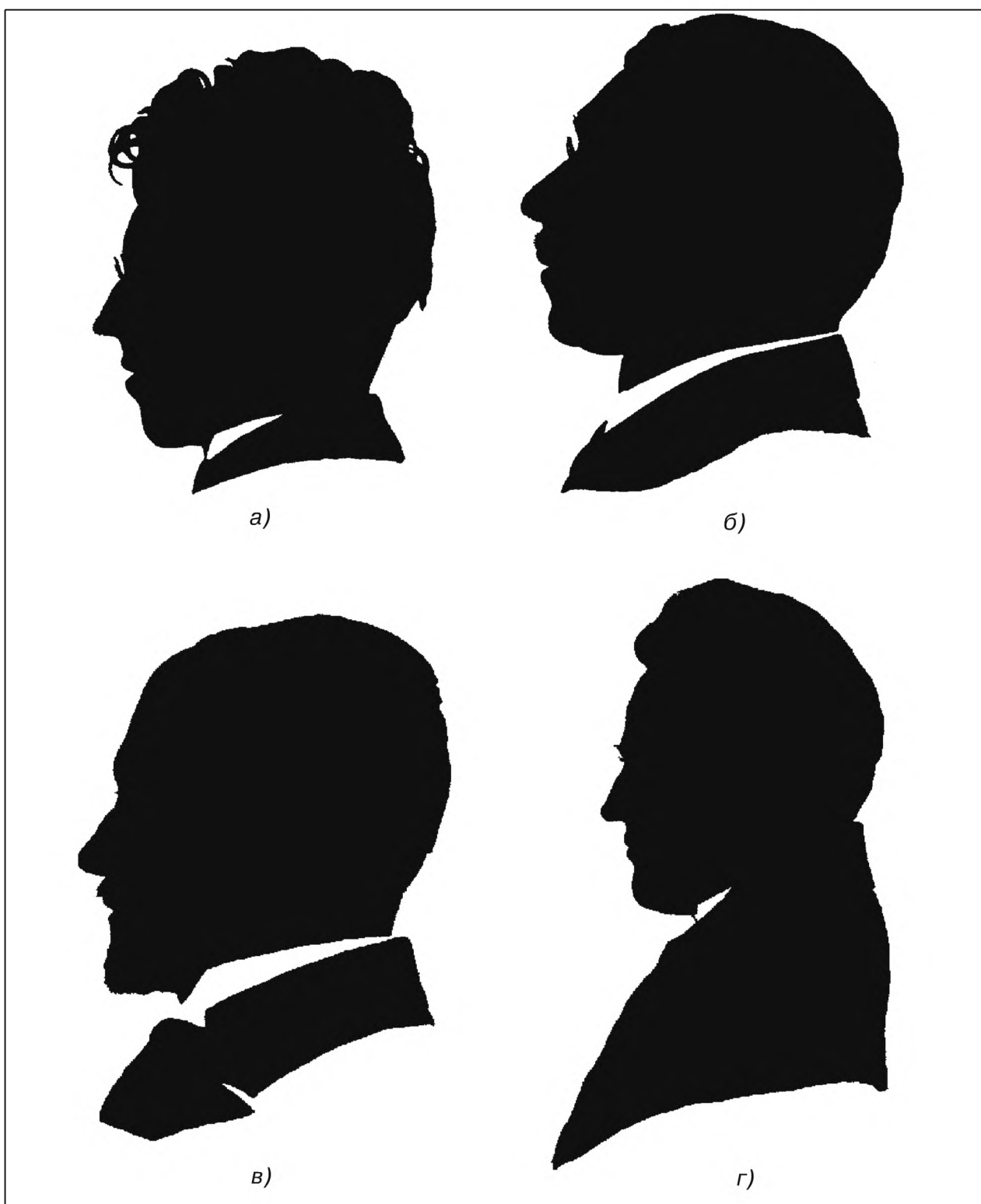


Рис. 116. Г.И. Нарбут. Силуэты друзей:
а — портрет М.А. Зенкевича. 1915; б — портрет Д.И. Митрохина. 1915;
в — портрет О.А. Шарлемана. 1915; г — портрет Я.Н. Ждановича. 1914

Моделировка отдельных форм головы активным использованием темных и светлых пятен разрушает силуэтность, но открывает возможность получения портретных изображений в фас и в трехчетвертом повороте головы. Немногие художники в совершенстве владели искусством пятновой портретной графики. Среди них Ф. Валлоттон. Придя к пятновой графике через совмещение с черной линией, он навсегда остается в плену очарования пятном. «Линия постепенно теряет свое значение, уступает место тени, пятну, — все изображение сводится к системе контрастов, к комбинациям: светлых и темных пространств, к белым бликам на черном фоне, в которых сосредоточены все характеристики форм. Стилль, упрощенный до последних пределов, — подлинный стилль Валлоттона, венчающий его искательский путь, —

сконцентрированный и лаконичный, говорящий скорее не зрению, а фантазии. Волшебная выразительность примитивнейших средств доведена в нем до высших степеней обострения», — пишет о нем в 1918 г. Н.Н. Щекатихин¹. Из портретной серии Щекатихин выделяет портреты деятелей литературы Франции, современников Валлоттона, отмечая, что «портреты Мориса Метерлинка и особенно Поля Адана — уже совершенные образы окончательных достижений Валлоттона. Быть проще, быть точнее — нельзя. Отброшено все, что только можно отбросить; опущены целые черты; одним каким-нибудь штрихом запечатлется сходство, одним пятном дается сложная игра выражений; в случайном контуре какого-нибудь изгиба проносится дыхание подлинной жизни — и в странно-волнующей реальности встает призрак лица.



а)



б)

Рис. 117. Ф. Валлоттон. Портреты: а — П. Адана; б — Э. Верхарна

¹ Щекатихин Н.Н., Сидоров А.А. Ф. Валлоттон. М., 1918. С. 24.

Это искусство, схематичное и условное, обладает удивительным даром иллюзий, редкой способностью почти “из ничего” извлекать многосложнейшие эффекты. Как будто из всего бесконечного разнообразия видимых форм оно источает самые крепкие и насыщенные “квинт-эссенции”»¹. Валлоттон называли «масками» и это не случайно, так как в качестве объектов изображения выбраны лица поэтов и романистов. Данные «маски» или «символические

портреты» — событие на пути графических исканий (рис. 117). К пятновым изображениям можно отнести и портрет Ф.М. Достоевского работы Валлоттона. Несколько штрихов на устах и бороде писателя не меняют принципа работы пятном, так как на образ работает белая плоскость лица. Из портретов второй половины XX в. к мастерству работ Валлоттона приблизился только художник Ю.В. Могилевский, создавший портрет В.В. Маяковского.

5. Точечные изображения

Основной принцип точечного изображения — это нанесение точек разной величины. Как правило, это четкий минимальный след от прикосновения к поверхности художественным инструментом (рис. 118). В наиболее чистом виде использование точек различной величины и конфигурации в портретной графике можно увидеть в гравюрах, созданных в пунктирной манере. Точки выбивают на металле с помощью стальных заостренных стержней (пуансонов) и граверного молоточка. Пуансоны делают и такие, которые оставляют сразу несколько точек, и часто, разнообразной конфигурации. Смена тональностей в изображении достигается за счет различной величины, плотности расположения и формы точек.

В наиболее совершенных формах пунктирная манера была развита в Англии в середине XVIII в., когда пунктир получали с использованием специальных рулонок и травления. Так, выполнил Ф. Бартолоцци «Портрет Лавинии Спенсер» с картины Дж. Рейнолдса. Нежный и обаятельный образ девушки передан нежными плавными переходами тонов. Густая сеть мельчайших точек то сгущаясь, то разрежаясь образует красивую вибрирующую фактуру. Напечатанная коричневой краской гравюра переполнена ровным живописным свечением. Необходимо отметить, что большинство листов Ф. Бартолоцци, выполненных в пунктирной манере, выдержаны в голубоватых и коричневатых тонах (рис. 119).

¹ Щекатихин Н.Н., Сидоров А.А. Ф. Валлоттон. М., 1918. С. 22—23.

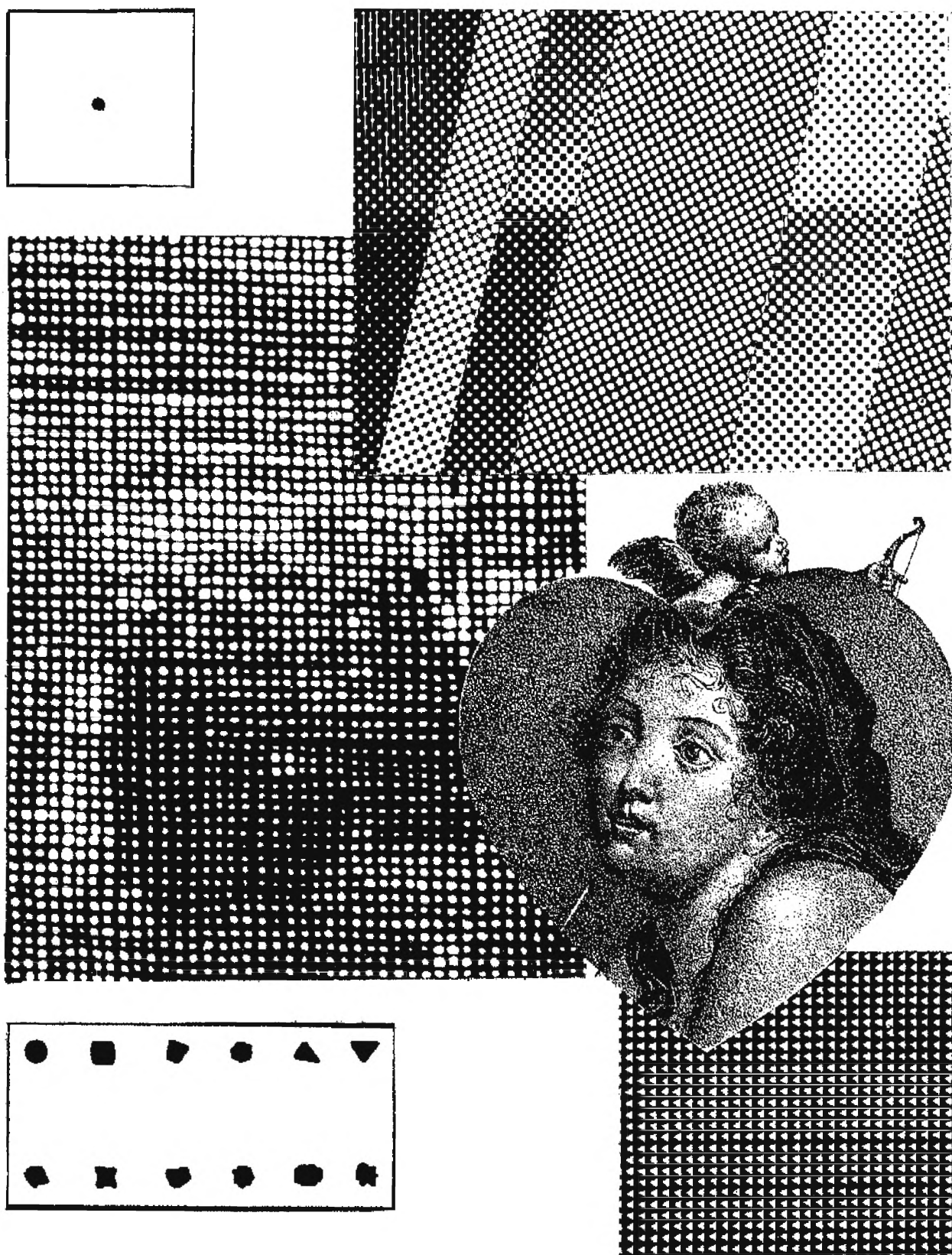


Рис. 118. Варианты точек и точечной фактуры



Painted by Sir Joshua Reynolds.

Engraved by E. Borellet, R.A. Engraver to His Majesty.



The R^t Hon^{ble} Countess Spencer

Рис. 119. Ф. Бартолоцци. Портрет Лавинии Спенсер. 1787

Особым видом пунктирной графики является карандашная манера. Штрих выполняется из мельчайших точек, протравленных в металле, имитирующих след от карандаша. Зародившись во Франции в середине XVIII в. этот прием использовался для тиражирования цветных рисунков известных французских художников. В карандашной манере были выполнены много прекрасных женских портретов работы Буше. Наиболее виртуозно это сделал Л. Бонне.

В настоящее время точечная техника в графике применяется при комбинировании техник и в чистом виде. Каталоги международных выставок, журнальная графика последних лет красноречиво это подтверждают. Уникальными следует считать портретные изображения в иллюстративном искусстве

венгерского художника Дьюлы Ливиуса. Он получает точечную фактуру, нанося точки стальным пером.

Следует отметить, что современная типографская печать, так называемая «трехцветка», основана на оптическом смешении точек трех основных цветов. В ткачестве, каждый выход нити на лицевую часть ткани в результате особенностей технологии воспринимается зеркально как точки, и изображение прямо строится на применении точечной структуры. В Музее художественных тканей МГТУ им. А.Н. Косыгина хранится несколько вытканых шелком портретов, не уступающих по художественности исполнения эстампам. В качестве иллюстрации приведем канвовое изображение широко известного портрета Жаккарда, выполненного в XIX в. (рис. 120).

6. Изображения, полученные с использованием различных композиций элементов графики

В ряде изданий по графике, имеющих обширные теоретические разделы, довольно подробно описаны одиннадцать возможных композиций линии, пятна, точки и штриха¹. Все они так или иначе применимы и применялись в портретной графике. Но наибольшее распространение имели:

- линия и штрих;
- линия и пятно;

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

Линия и штрих постоянно сопутствуют друг другу. Линия легко укрепляется штрихом, а штрихи объединяются движением линии. При равноценном вкладе и линии, и штриха в выявлении форм модели можно уверенно говорить о линейно-штриховом изображении.

¹ См.: Бессчастнов Н.П. Черно-белая графика. М., 2002. С. 81—112.

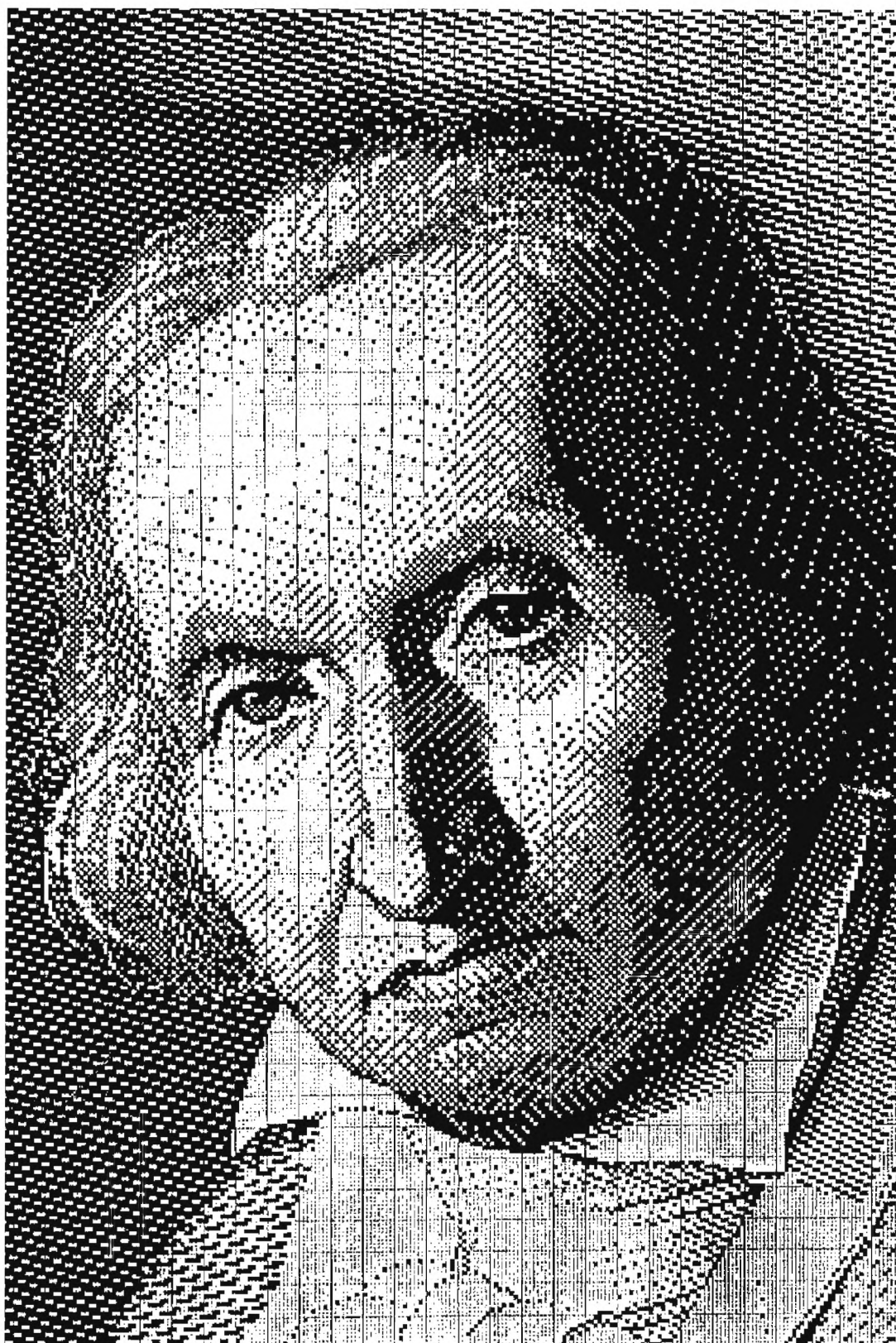


Рис. 120. Канвовое изображение части портрета Ж.М. Жаккарда

Огромный объем линейно-штриховых изображений, начиная с самых ранних периодов истории искусства, свидетельствует о любви художников к применению этого сочетания элементов графики. Линия и штрих взаимно обогащают друг друга, подчеркивая красоту каждого элемента. Особенно это заметно в краткосрочных рисунках, когда необходимо определить форму и проработать ее в принципиально важных местах. Все упомянутые ранее мастера штрихового изображения эпохи Возрождения прекрасно могли сочетать штрих с линией в портретной графике, но никто из них не делал это так артистично, как Г. Гольбейн Младший. В его рисунках, освобожденных от всего несущественного, соотношение четкой линии с выверенным, но необычайно живым штрихом равноправно и органично создают гармонию. Анализируя портретные рисунки мастера, можно сказать, что он начинает рисунок линией и ею же заканчивает изображение. Штрих уточняет, усиливает форму, вносит фактурное наполнение, но никогда не принижает ее звучание. Овал лица, смыкание губ, так много говорящие о человеке, Гольбейн отрисовывает линией. Например, это сделано в рисунке-портрете Георга Невилла, Лорда Абергзвени и многочисленных женских портретах (рис. 121).

При всей виртуозности владения сочетанием линии и штриха в рисунках Микеланджело, Рафаэля, Леонардо

да Винчи, Дюрера линия не так напряженно выделяется (рис. 122).

По самостоятельному звучанию линии в «дуэте» со штрихом к работам Гольбейна, пожалуй, приближается только Ж. Клуэ Младший. «В линиях, обрисовывающих формы лица, головного убора, костюма, появилось изящество, плавная гибкость и ритмическая согласованность. То набегающие друг на друга, то сливающиеся они не только очерчивают границы форм, но и заставляют почувствовать нас движение черт лица», — пишет исследователь французского карандашного портрета Н.Л. Мальцева¹. Это хорошо видно в портретах маршала Криссака, мадам Авогур, мадам де Лотрек и др.

Об офортных портретах, где штрих берет на себя почти всю полноту выразительных задач, уже говорилось выше о работах Рембрандта. Но он художник не только светносного штриха, но и животворной линии. Натурные рисунки и офорты, имеющие характер этюдов, исполнены свободно нанесенными линиями и резкими, оборванными штрихами. И линии, и штрихи подчинены бурному выражению жизни, чарующей действительности. Обычные светотеневые «рембрандовские» построения в этих работах отсутствуют. Поразительны модуляции штриха: они «дышат вместе с моделью». Особенно это выражено в офортных портретных набросках (рис. 123).

¹ Мальцева Н.Л. Французский карандашный портрет XVI века. М., 1978. С. 59.



Рис. 121. Г. Гольбейн Младший.
Портрет Доротеи, жены базельского бургомистра Якоба Майера. 1516



Рис. 122. Рафаэль. «Вспомогательный картон» головы апостола Иакова для «Коронования Марии». 1503



Рис. 123. Рембрандт. Портретные наброски

Западноевропейская и русская академические школы рисунка XVIII—XIX вв. прямо декларировали построение изображений на основе линии и штриха. Поэтому большинство художников, освоивших постулаты данных школ, свободно исполняли линейно-штриховые рисунки.

В России это были такие художники, как А.Е. Егоров, К.П. Брюллов, В.А. Тропинин, В.Г. Перов, И.Е. Репин, В.И. Суриков, В.А. Серов и многие другие. Достаточно вспомнить «Мужские головы» Егорова, «Портрет мастера» Тропинина, «Портрет Т.П. Карсавиной» Серова, чтобы по достоинству оценить их мастерство. Не все художники последовательно применяли сочетание линии и штриха, но учиться, конечно, можно у каждого.

В советский период данный подход к рисунку в корне не изменился и продолжал развиваться. Так рисовали В.А. Фаворский, А.Ф. Пахомов, К.С. Петров-Водкин и другие, их традиции продолжают и современные художники (рис. 124). Переходными формами от традиционного рисования к поискам новых форм выразительности слудует считать рисунки В.А. Фаворского, например портрет Д.Н. Орлова (рис. 125) и портрет жены.

В 20-е годы XX в. поиски нового понимания портретного искусства ярко проявились в портретной графике. И.Н. Нивинский, В.А. Фаворский, А.И. Кравченко, А.Д. Гончаров и другие создали оригинальные

линейно-штриховые гравюры. На рисунке 126 приводится характерный для графики того времени «Портрет старухи» А.Д. Гончарова. Линии и штрихи, избородившие лицо женщины, почти не работают на выявление объемных форм, а прямо воздействуют на зрителя на уровне ощущения. Перед нами образ старости со следами тяжело прожитой жизни. Такое использование элементов графики в портрете повлияло на все дальнейшее развитие графического портрета.

Линейно-пятновая портретная графика в наивысших своих формах проявилась в конце XIX — первой четверти XX в. и была связана с графической культурой модерна. Соединение линии и пятна — весьма контрастное сочетание элементов графики, а поэтому данный метод доступен не всем художникам. Среди европейских графиков королем линии и пятна можно назвать О. Бердслея. За свою короткую жизнь он выполнил сотни первоклассных графических композиций с изображениями человека. Хотя портретов, как таковых, у Бердслея немного, но то что сделано, стало графической классикой. В пособии приводится портрет французской драматической актрисы Габриель Режан, исполненный Бердслеем в 1893 г. (рис. 127). В портрете линии не имеют такой пластичности, с которой они работают в многофигурных композициях, но зато их соединение с угольно-черным пятном безупречно. Линии вливаются в черные пятна

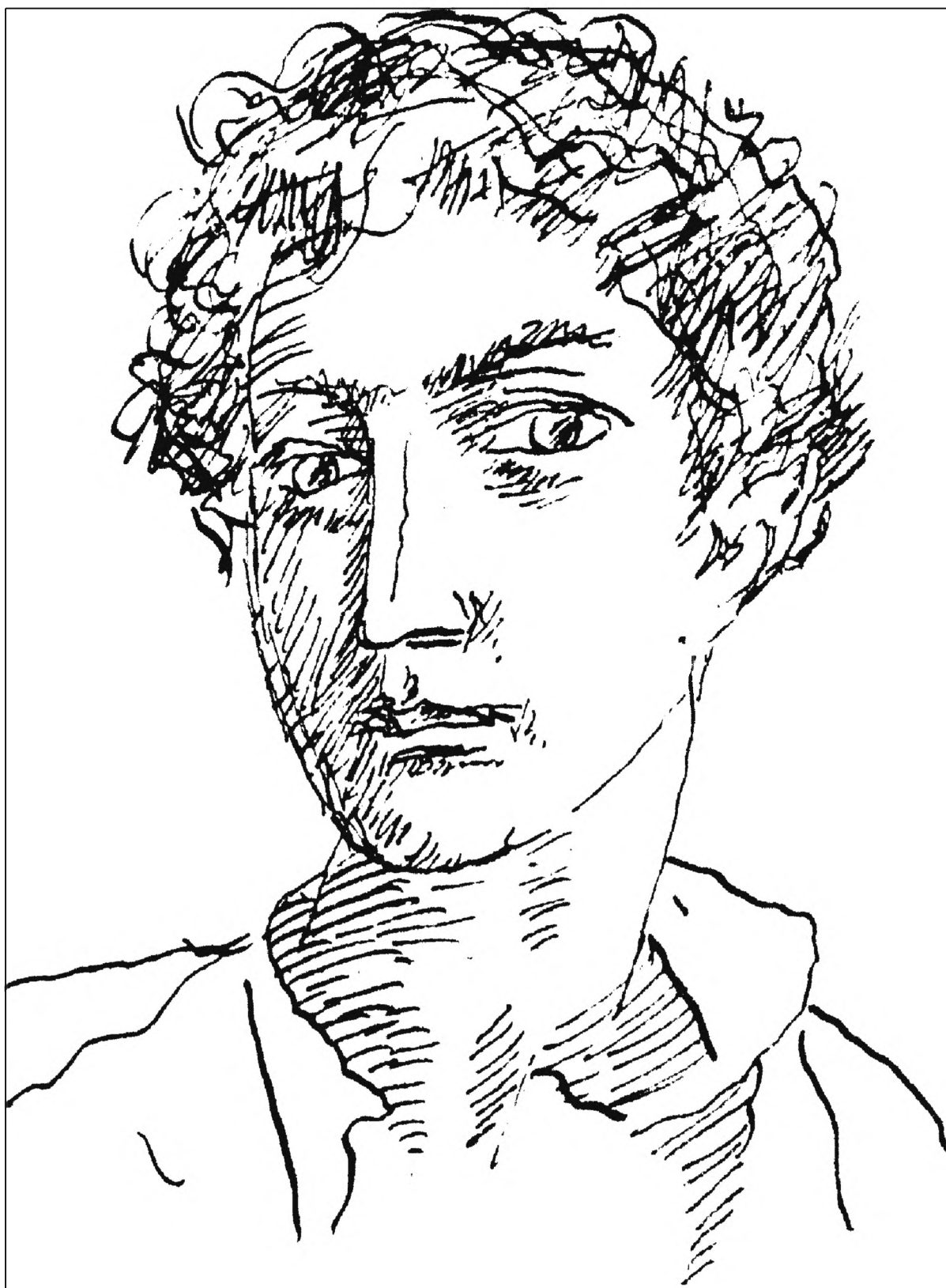


Рис. 124. К.С. Петров-Водкин. Флорентийский юноша (линия + штрих)



Рис. 125. В. Фаворский. Портрет Д.Н. Орлова. 1933

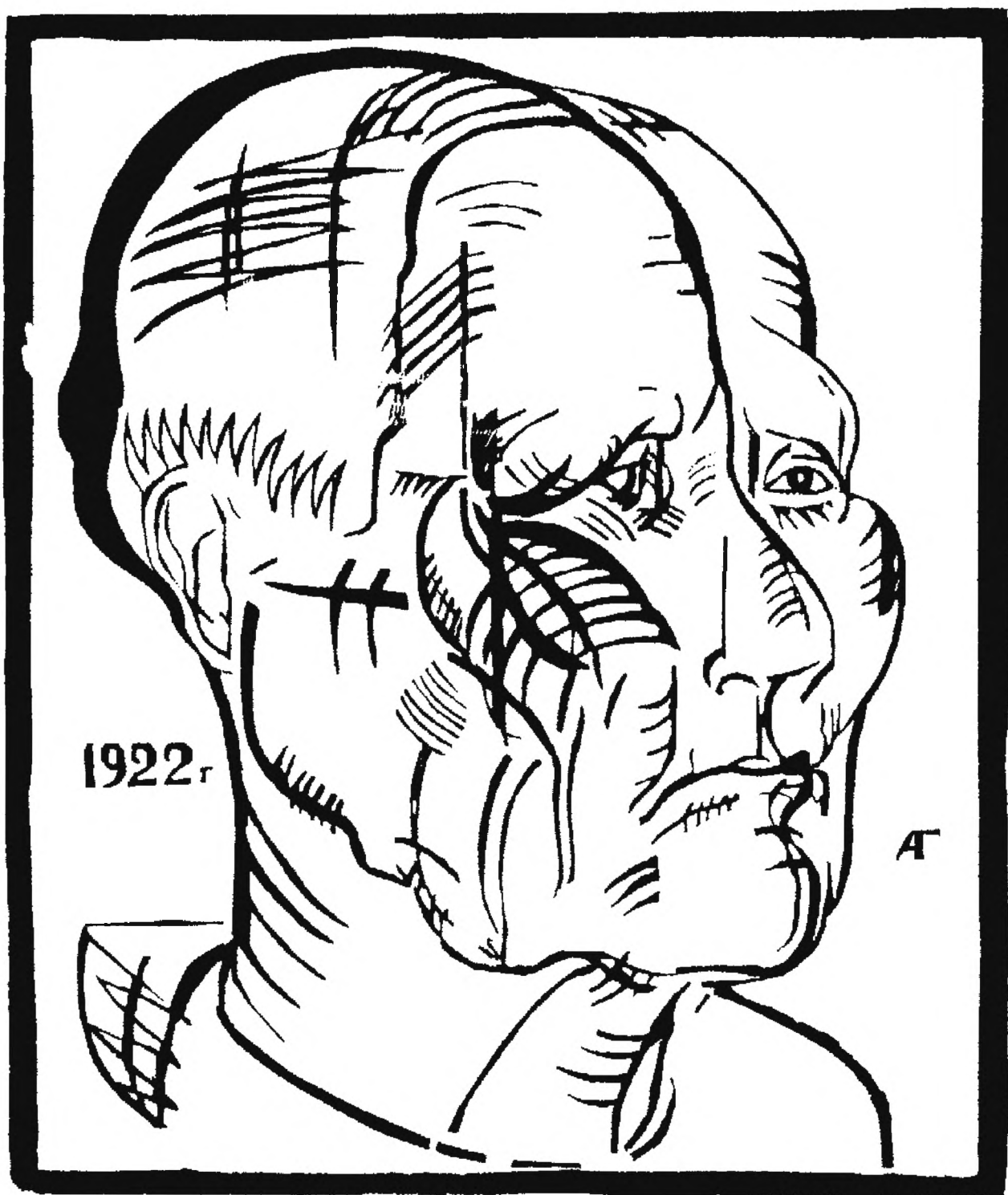


Рис. 126. А.Д. Гончаров. Портрет старухи

волос и деталей костюма, соединяясь с ними в единое целое. Линии вырастают из пятен, а пятна логично заканчивают линии. Необычность композиции портрета позволяет через неустойчивое равновесие изобразительной плоскости почувствовать сложность характера известной актрисы и «демонической» женщины. Еще более оригинален портрет миссис Уистлер, имеющий название «Жирная женщина» и сделанный годом позже. Такой тип женщины будет постоянно повторяться в творчестве молодого мастера, но это изображение одно из самых лучших. Только виртуозная линейно-

пятновая подача образа не позволяет отнести портрет к карикатуре (рис. 128).

В России в линейно-пятновой графике пробовали себя почти все художники круга «Мир искусства». Им и принадлежит большинство высокохудожественных портретов, выполненных в этой технике.

И Бердслей, и «мирискусники» находились под сильным влиянием японской традиционной графики (укиё-э), в которой сочетание линии и цветного пятна — основа выразительности. Портретные серии имели широкое распространение у многих художников укиё-э, но никто не



Рис. 127. О. Бердслей. Портрет Габриель Режан. 1893

делал это так изящно, как Китагава Утамаро. О поэтичности гравюр Утамаро мы уже говорили во второй главе пособия. Серия «Прославленные красавицы наших дней» — одна из самых лучших. Красавица Осомо из дома Абурая, Ханадзума из дома Хегоя, Такигава из дома Огия, Синохара из дома Амадзуруя известны по гравюрам художника и стихам поэтов. Особенно удачен цикл погрудных портретов,

получивший название «Большие головы».

Культура линейно-пятновых изображений, сформировавшаяся в Европе в конце XIX — начале XX в., получила свое развитие в европейской журнальной графике в том числе и русской. Именно на линии и пятне часто строилось исполнение графических рисунков. Значительный интерес представляет рекламная и сатирическая графика того времени.



Рис. 128. О. Бердслей. Жирная женщина (Портрет миссис Уистлер). 1894

Творчество Д.С. Моора, В.Н. Денисова (Дени) составляет блестящие страницы советского искусства. У Д.С. Моора на линии и пятне построены иллюстрации к сборнику «Кто они такие», в котором собраны портретная сатирическая графика (рис. 129). Прекрасную линейно-пятновую графику создавал А. Гофмейстер (рис. 130).

Портретная графика, построенная на сочетании линии, штриха и пятна, линии, штриха и точки с использованием всех четырех элементов графики наиболее часто встречается в ксилографии, гравюре на металле, в европейской книжной и журнальной иллюстрациях,

русской и советской книжной графике 20-х годов XX в. (рис. 131—132). Наиболее изощренное сочетание всех средств художественной выразительности можно наблюдать только в репродукционной ксилографии, получившей необычайный расцвет в XIX в. Одной из известных профессиональных мастерских репродукционной гравюры этого периода была мастерская А.-Ф. Паннемакера в Париже. Она обслуживала не только французские издательства, но и многие другие западные фирмы. Исполняла она и заказы из России. Действительный член Российской Академии художеств

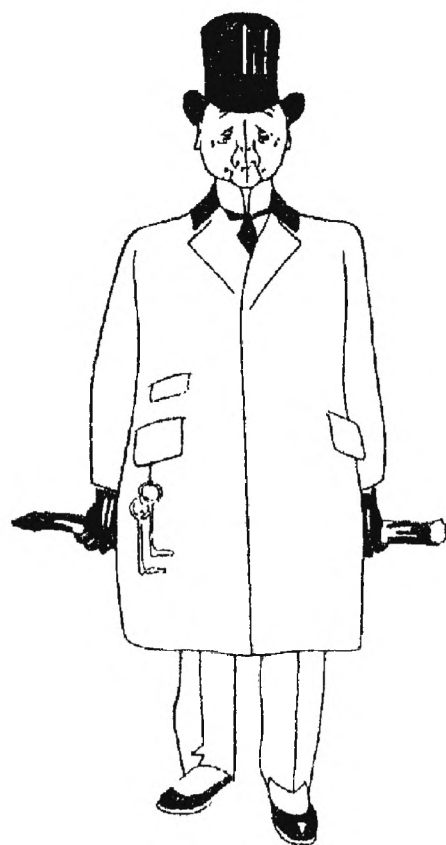
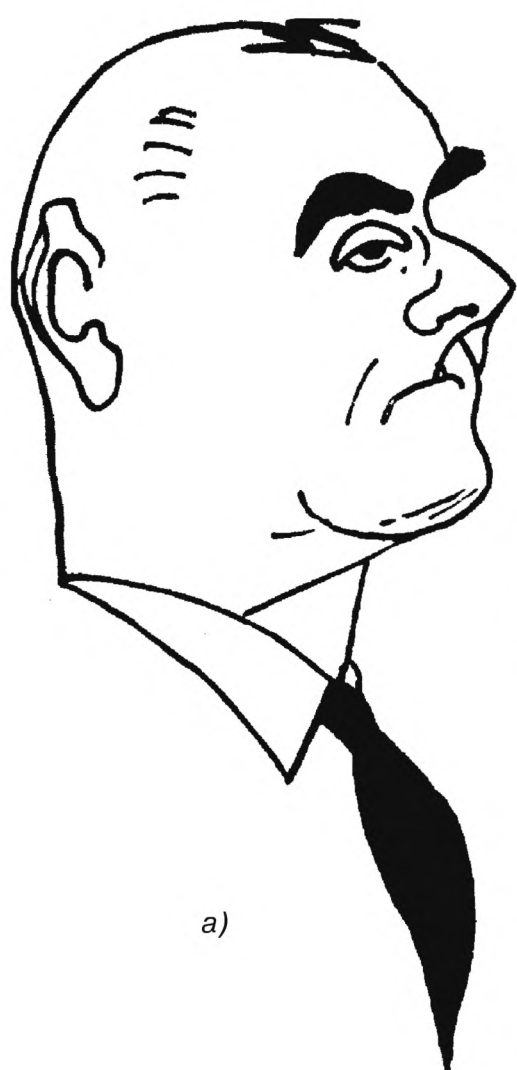


Рис. 129. Д.С. Моор. Рокфеллер. Из серии «Кто они такие?»



а)



АН 63
МОСКВА

б)

Рис. 130. А. Гофмейстер. Линейно-пятновые портреты:
а — Альберто Моравиа; б — К. Федин



Рис. 131. О. Бердслей. Автопортрет
(линия + штрих + пятно)

В.В. Матэ, много сделавший для повышения технического уровня русской гравюры, изучал у А.-Ф. Паннемакера технику ксилографии и офорта. В.В. Матэ по приезду на

Родину, создал несколько великолепных портретных композиций с использованием всех элементов графики.

В России также имелись профессиональные граверные мастерские, которые обслуживали журналы «Всемирная иллюстрация» и «Нива». Для «Нивы» работал и такой известный русский гравер, как И.Н. Павлов. Разнообразием сочетаний графических средств И.Н. Павлов достигал эффекта живописной поверхности и цветовой насыщенности. Одним из шедевров репродукционной гравюры может считаться известная ксилография И.Н. Павлова



Рис. 132. Н.М. Кочергин.
Из театральных зарисовок. 1920-е годы
(линия + штрих + пятно)

с этюда «Запорожец», где графические выразительные средства решают множество художественных задач с неподражаемым мастерством. Оттиск с гравюры был вклеен в книгу В. Адарюкова «Гравюры

И.Н. Павлова» (М., 1922). Богатые возможности ксилографии в изображении человеческих лиц видны в иллюстрациях Г. Доре (рис. 133).

В XX в. в связи с тем, что отпала необходимость репродуцирования



Рис. 133. Г. Доре. Иллюстрация к произведению Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»



Рис. 134. Ю.П. Анненков. Портрет Е.И. Замятина. 1921.
(Применение всех элементов графики)

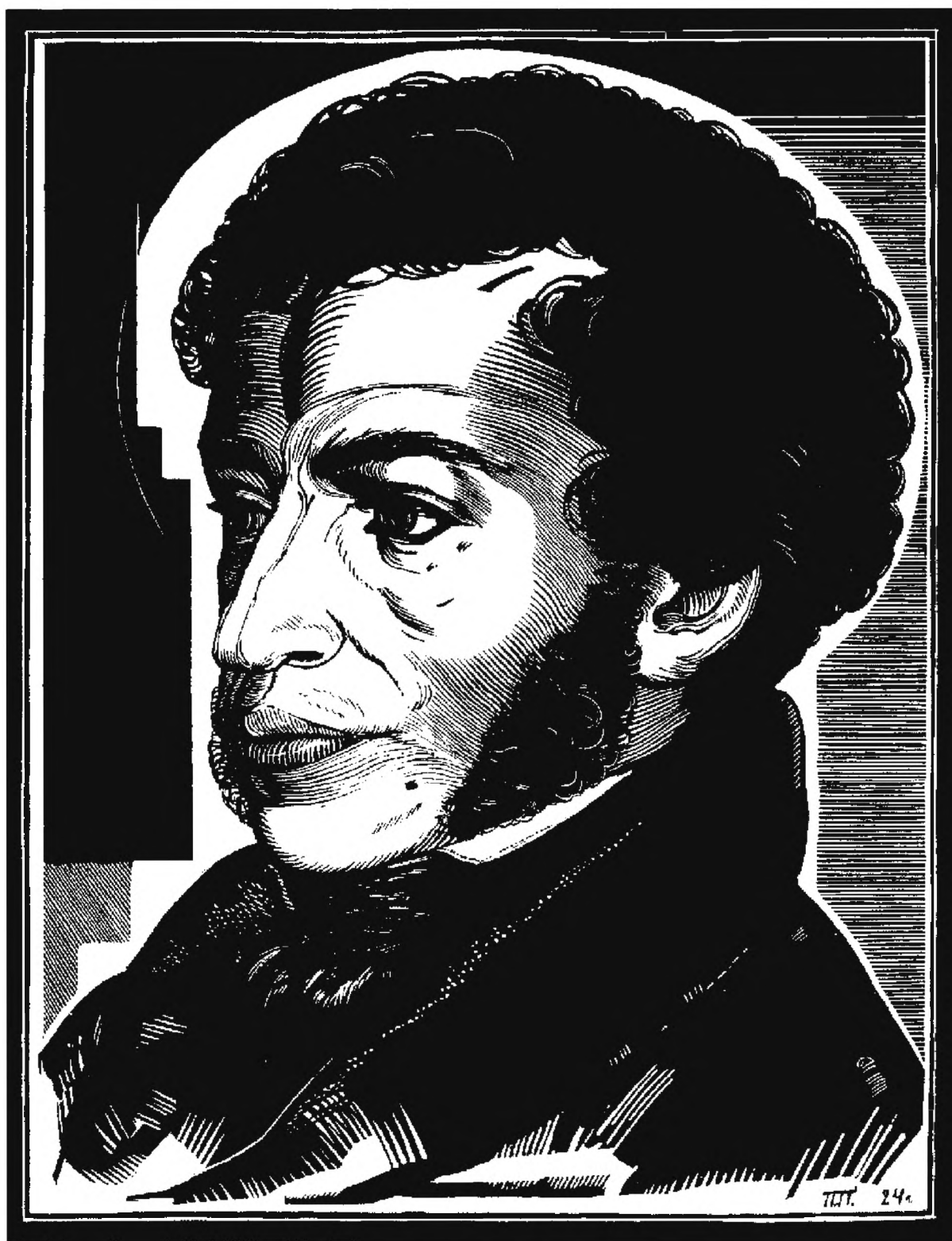


Рис. 135. П.Я. Павлов. Портрет А.С. Пушкина. 1924.
(Сочетание всех элементов графики)



Рис. 136. Портретная графика, построенная на сочетании штриха и пятна.
К. Кольвиц. Автопортрет

такой трудоемкой техникой, как ксилография, художественные приемы, накопленные за многие века, нашли иное применение. Осознание самоценности каждого из элементов графики позволило пойти по пути их декоративного осмысления. В этом плане в качестве примера можно привести великолепный ксилографический портрет А.С. Пушкина работы П.Я. Павлинова, портреты-иллюстрации Ю.П. Анненкова и др. (рис. 134—135).

В портретной графике есть ряд чуждых примеров, иллюстрирующих достаточно редкие сочетания элементов графики, как штрих и пятно, линия и точка, штрих и точка (рис. 136—139).



Рис. 137. Всеволод Воинов. Портрет М.А. Кузмина. Линогравюра. 1921



Рис. 138. П.Н. Филонов. Голова. 1925. Тушь, перо, графитный карандаш, аппликация

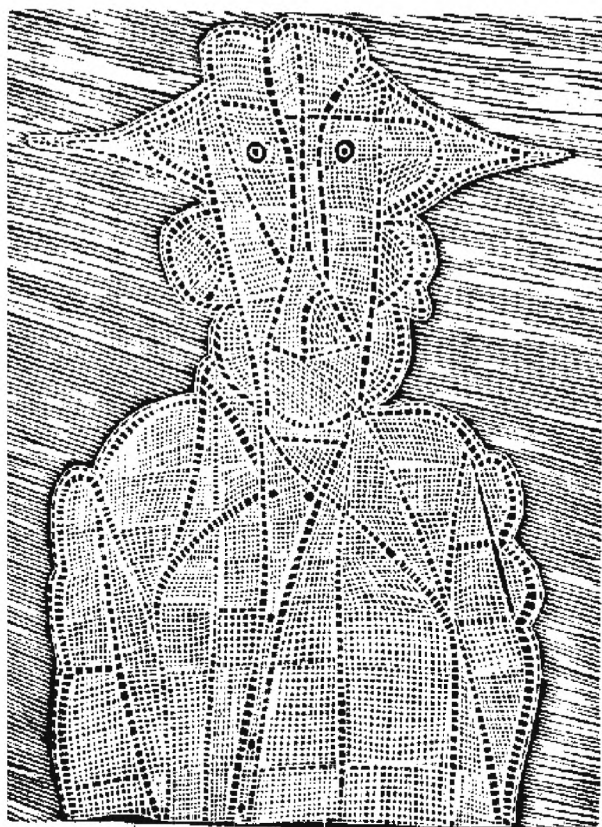


Рис. 139. Я. Панек. Автопортрет. 1960

7. Композиция портретных изображений

Композиция графики графического портрета строится в соответствии с задуманным образом произведения. И основные принципы построения композиции «работают» на этот образ. В данной главе лишь конкретизируются эти принципы на примерах из истории искусства.

Любой композиционный акт — это создание выразительно-смыслового целого, вот почему достижению цельности композиции всегда уделяется первостепенное внимание. Путь к этому лежит через выделение главных элементов композиции и подчиненных им второстепенных. На изобразительной плоскости выделяется композиционный (сюжетно-композиционный) центр, несущий основную сюжетную завязку. В портретной графике таким центром является голова человека или лицо. Остальные элементы будут считаться второстепенными и должны быть изображены так, чтобы не мешали восприятию главного.

Если в портретном произведении есть изображения рук, то в ряде случаев композиционный центр может охватывать и лицо, и руки, углубляя тем сюжетную завязку (см. рис. 43, 51, 59). Особенно это хорошо видно в портретах и автопортретах художников за работой, где рука находится в поле зрения модели и является активной частью творческого процесса (см. рис. 87).

Композиционной цельности в графике добиваются при обобщении

частей произведения светом или тоном, «сливая» в единые пятна мелкие детали или располагая голову человека так, что на изобразительной плоскости второстепенных деталей не имеется. Таким образом сделан портрет В.В. Маяковского работы Могилевского (см. рис. 71), так же задумано изображение В.И. Ленина работы Д.С. Бисти (см. рис. 172). В учебных работах студентов педагоги добиваются цельности уже в самой постановке модели путем высвечивания направленным светом композиционного центра и выявлением тени предметов, окружающих модель. Величайшим мастером организации композиции светотенью был великий Рембрандт, живописные и графические портреты которого блестяще организованы последовательным ослаблением светотеневых контрастов.

В произведениях, где лицо (голова) человека заполняет большую часть изобразительной плоскости, композиционный центр располагается на какой-либо части лица (чаще всего это глаза). Взаимодействие композиционного, геометрического и зрительного центров происходит в пределах абриса головы, а поиск композиционной цельности проводится посредством организации деталей лица. Но как бы ни располагалось лицо человека на изобразительной плоскости, глаза никогда не совпадают с геометрическим центром композиции. Как

правило, они выше него. При совпадении линии глаз изображения со зрительным центром композиции глаза смотрят прямо на зрителя. Это не всегда бывает оправдано, но выглядит эффектно. На автопортрете А. Матисса, приведенном ранее (см. рис. 2) живые глаза знаменитого художника иронично смотрят на нас сквозь большие очки.

В изображении молящейся молодой женщины Ф. Мазереля (см. рис. 70) композиционный центр располагается на кончиках прижатых к губам пальцев сомкнутых рук. Почти совпадая с геометрическим центром работы, он усиливает содержание произведения, заключающееся во внешней отрешенности женщины от жизни и ее глубоком внутреннем духовном напряжении. Молитва не требует посредников.

В портрете А.С. Пушкина, ксилографированном П.Я. Павлиновым, композиционный центр выражен нечетко и представляет собой достаточно большую плоскость лица, полностью совпадающего с геометрическим центром гравюры. Взгляд поэта, направленный в сторону от зрителя, еще больше усиливает впечатление глубокой сосредоточенности и погруженности поэта в свои мысли (см. рис. 135). Резкие и черные штрихи, формирующие детали лица, выразительное расположение бровей и губ, как бы показывают зрителю быструю изменчивость его мысли.

Симметрия и асимметрия в портретных композициях и изображениях

головы человека применяются художниками так же, как и в других произведениях искусства. Усиление симметричности позволяет достигнуть впечатление покоя, величественности, особой торжественности и значимости момента. Части, расположенные по одну и другую сторону от оси симметрии, рассматриваются как части целого. Объединяющего в данных частях больше, чем разъединяющего.

В большинстве случаев в портретах применяется одна ось симметрии, делящая изобразительную плоскость на левую и правую половины, которые находятся в относительном равновесии. Уравновешивание достигается размером, тоном или количеством цветовых пятен на левой и правой стороне композиции. Равновесие касается как самих пятен, так и поля между ними. Относительное равновесие левой и правой сторон изображения головы человека неплохо выражено в рисунке молодой девушки П. Пикассо (см. рис. 100). Некоторый уход осевой линии лица от осевой линии симметрии всей композиции уравновешен мощным утолщением абриса лица на правой части изобразительной плоскости.

Асимметрия в обыденном ее понимании — это отклонение от строгой симметрии, — это не явная асимметрия, а уже первый шаг в ее сторону. Так утрата какой-либо части строго симметричной композиции все равно позволяет зрителю судить о целой симметричной форме,

которая восстанавливается по имеющимся частям. Асимметрия в полном объеме начинается там, где утрачена часть изображения невозможно точно восстановить, а понять закономерность построения можно только в относительном приближении. Поскольку лицо человека симметрично и форма лица имеет ось симметрии, то портретные композиции в целом достаточно симметричны. Резкий сдвиг композиционного центра изображения головы человека вправо или влево от осевой линии изобразительной плоскости придает композиции асимметричность, но это еще не асимметрия.

В художественном творчестве симметрия и асимметрия обычно воспринимаются вместе во словами «статика» и «динамика». Асимметрия по своей природе «настроена» на более активные связи с окружающей средой, а асимметричные композиции динамичны. Симметричные композиции находятся в спокойной взаимосвязи со средой, так как среда в целом тяготеет к статике. Рассматривая симметрию и асимметрию, статику и динамику в портретных изображениях, можно говорить о внешней симметрии — статике и внутренней асимметрии — динамике. Самыми насыщенными внутренней динамикой портретными композициями считаются работы А. Матисса и О. Домье, в которых изображения строятся линией свободно движущейся по бумаге и словно живые наполняют формы трепетной пульсирующей массой. Белая

бумага позволяет «двигаться» линии в плоскости листа свободно и непринужденно (см. рис. 98). Ощущение движения можно достигнуть, используя размытый фон, позволяющий объектам постепенно исчезать в пространстве. Приемом, стимулирующим движение в портрете, следует считать сознательно оставленное свободное пространство перед лицевой частью головы человека.

Движение можно выразить чередованием элементов графики, образующих ритм. В произведениях искусства различают множество простых и сложных ритмов. Ритмические ряды при наложении друг на друга образуют сложнейшее ритмическое «многоголосие», способное передавать малейшие оттенки эмоционального состояния человека. Наибольшее количество ритмических рядов образуется в ксилографических портретах, где присутствуют линия, штрих и пятно. Показательным в этом роде можно считать уже упоминавшийся выше портрет А.С. Пушкина (см. рис. 135). Ритмические ряды наполняют композицию сложной динамикой.

Ритмическое движение штриха может переходить в линию и обратно в штрих, строя «перетекание» одной формы в другую. «Перетекание» может проходить плавно, с замедлением, с ускорением, импульсами, но если процесс этот непрерывен, то можно говорить об изобразительной пластике. Виды такой пластики изучаются на портретных рисунках



а)



б)



в)



г)

Рис. 140. Варианты композиции построения портретной графики:
 а — В.А. Фаворский. Художник К.Н. Истомин; б — Ф. Мазерель. Автопортрет;
 в — Эмиль Нольде. Портрет; г — Отто Панкок. Портрет Эрнста Барлаха



Рис. 141. Варианты портретных графических композиций

пожилых женщин и мужчин А. Дюрера и Микеланджело. Штрих и линия виртуозно выявляют переплетения мышц лица под старческой провисшей кожей. Пластичные движения в графике образует и отдельная линия. Мастером такой линии в портрете является Г. Климт. Пластичным может быть и разнотональное пятно.

В любой портретной композиции, где форму строят линия и штрих, линия и пятно, есть и ритмическая основа, и пластичные связи. Но

наиболее ярко выраженные пластичные движения видны в произведениях с ориентацией на графическую фиксацию объемных форм.

Пластика усиливает в композиции связи отдельных форм в единое целое. На рисунках 140, 141 приводятся несколько различных по творческой манере графических портретов, предоставляя возможность для анализа особенностей композиционной организации и сочетаний выразительных средств графики.

Примерные практические задания

Исполнить портретные изображения:

- с использованием различных видов линии;
- с применением штриховки;
- силуэтного характера;
- с использованием точечной фактуры;
- с применением различных комбинаций элементов графики.

Исполнить линейную портретную графику на листах бумаги различных сортов:

- гладкой мелованной;
- чертежной;
- акварельной.

Исполнить штриховую портретную графику на гладкой бумаге, используя варианты параллельной и перекрестной

штриховки различной плотности. Рабочие инструменты:

- перо;
- кисть;
- тростниковая палочка;
- авторучка;
- фломастер.

Исполнить пятновую портретную графику кистью на акварельной бумаге с использованием:

- туши;
- акварели;
- чернил.

Написать реферат о возможностях использования комбинаций элементов графики:

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

Глава V

ПОРТРЕТНЫЕ РИСУНКИ И НАБРОСКИ

1. Портретные рисунки

Портретные изображения — самая распространенная тема в рисовании. Рисунки в своем большинстве исполняются с натуры и фиксируют непосредственные впечатления художника от модели. Именно непосредственность запечатленного на бумаге образа — сильная сторона портретного рисунка.

«При создании рисуночного портрета встреча художника с моделью происходит лицом к лицу — в прямом и переносном смысле слова: в переносном — так как при создании рисунка художник чаще всего не руководствуется заранее избранной, разработанной трактовкой модели, а стремится постичь и запечатлеть ее непосредственно; в прямом — так как художник при этом вглядывается в основном в лицо модели и его делает главным, а часто и единственным объектом изображения. Художник как бы изымает человека из его окружения, отрешается от внешних примет, дополнительно о чем-то свидетельствующих о человеке, и внутренне вступает с ним в непосредственное общение.

При таком взгляде на модель и при таком изображении портрет в рисунке более всего говорит о человеке то, что может сказать о нем лицо — черты, глаза, выражение»¹.

За один сеанс, а точнее в один сеанс, в основном, рисуется портрет, трудно успеть отобразить предметы, окружающие модель, так как все силы художника «бросаются» на выражение черт портретируемого в конкретный момент времени. Но это не означает, что в рисунке невозможно достаточно полно отразить идеи и ценности, присущие тому слою общества, к которому принадлежит портретируемый.

Через конкретную позу, чертам лица можно дать довольно широкую характеристику модели, отразить стремление к высшему, вечному, показать жизнь в идеях. Ведь лицо человека отражает связь человека с обществом и ценности общества в той или иной форме входят в «плоть и кровь» человека.

Конечно, рисунок-портрет более натуралистичен и конкретен, чем гравированные и живописные портреты. В гравюре и живописи

¹ Соловьева Б.А. Искусство рисунка. М., 1989. С. 92.



Рис. 142. К. Кольвиц. Автопортрет

непосредственность более редкое явление, в них достигается наиболее высокая степень обобщения за счет отказа от сиюминутного отражения. «Разумеется, этим самым никак нельзя оспаривать большой ценности рисунков великих художников, например, Рафаэля и Альбрехта Дюрера. Наоборот, в своей области именно рисунки представляют исключительный интерес, ведь тут

можно созерцать чудо, как весь дух непосредственно воплощается в движение руки, которая с величайшей легкостью, без пробы в монументальном творчестве выражает все, что находится в душе художника»¹, — отмечает великий философ Гегель.

Принципиальное значение в изучении портретных рисунков занимают автопортреты художников,



Рис. 143. М.А. Врубель. Портрет В.С. Мамонтова. 1890—1891



Рис. 144. А.А. Успенский. Портрет Н.Н. Купреянова. Кар. 1919—1921. Собств. Е.Н. Купреяновой

¹ Гегель. Лекции по эстетике. В 3 кн. М., 1958. Кн.3. С. 50—51.

в которых происходит процесс самопостижения рисующего самим рисующим. Художник в этом случае является и заказчиком, и исполнителем. Возможности рисунка в автопортретах могут быть использованы весьма причудливым образом. Выразительные средства рисунка фиксируют процесс сосредоточенного всматривания в самого себя. Мы уже говорили в III главе об образности рисунков — автопортретов М.А. Врубеля, З.Е. Серебряковой, К. Кольвиц и других прекрасных

художников (рис. 142—144). Безусловным вкладом в русскую портретную графику являются рисунки М.А. Врубеля, исполненные с Н.И. Забелы-Врубель — жены художника.

Размеры портретных рисунков самые различные: от небольших проработанных изображений медальонного типа до таких огромных картин-рисунков, как «Портрет Элеоноры Дузе» И.Е. Репина, нарисованного углем на холсте 108×139 см. Большой размер, конечно, усиливает воздействие рисунка на зрителя



Рис. 145. И.Е. Репин. Портрет Элеоноры Дузе. 1891

(рис. 145). Создание таких рисунков-картин доступно только выдающимся мастерам искусства, имеющим длительный опыт работы над большими живописными портретными композициями. Не случайно, что рисунков такого размера крайне мало.

Чаще всего портретные рисунки представляют собой оплечные изображения размером в натуральную величину. Поясные изображения требуют уже большего времени для создания. В пособии приводятся портретные рисунки нескольких типов и видов (рис. 146—148).



Рис. 146. П.В. Митурич. Портрет М.Н. Емельянова. 1926



Рис. 147. С.Ю. Судейкин. Портрет Веры Судейкиной. 1921



Рис. 148. Б.М. Кустодиев. Портрет Л.И. Шеталовой. Карандаш. 1920

2. Портретные наброски

Портретные наброски — самые распространенные и одновременно самые специфичные направления в работе художника, особенность которых заключается в краткосрочности (не более 3—10 мин) выполнения. Необходимо за небольшой период времени зафиксировать на листе бумаги самые важные и характерные черты модели. Все это надо сделать предельно собранно и энергично.

Наброском обычно называют монокромное обобщенное краткосрочное изображение предметного мира, это «цельное, увиденное без частных деталей». Девизом наброска считают «минимум средств — максимум выразительности». Набросок развивает наблюдательность, остроту глаза и является начальной и очень важной стадией в поиске образности, так как ограниченность времени требует концентрации образных впечатлений.

Набросок существенно отличается от длительного рисунка, при выполнении которого детально анализируется позируемый человек и поэтапно прорабатываются пропорции, определяются тональные и светотеневые характеристики. Набросок — акт творчества, в котором все стадии исполняются сразу, на едином порыве. Все, что составляет суть изображения, выполняется одновременно и без предварительной подготовки. Поэтому набросок часто называют синтетическим рисованием.

Исполнение набросков предвора-ет длительные портретные изображения, давая возможность художнику привыкнуть к модели, понять ее характерные особенности. К длительному изображению приступают часто после исполнения десятка набросков. Но в некоторых случаях форма и содержание при минимальных средствах выражения настолько точно сливаются в наброске, что этот набросок можно считать портретом. История искусства знает довольно много набросков-портретов. Так, широко известны у нас портреты-наброски О. Домье, Г. Доре, Э. Делакруа, В.А. Серова, В.В. Маяковского, А.В. Кокорина, А.М. Лаптева и др. Образ, «схваченный на лету», зачастую бывает более острым, чем «вылепленный» длительным рисованием (рис. 149—154).

В работе над портретом многие художники предпочитают вначале понаблюдать за моделью, поделаться наброски с неподвижного человека, чтобы выявить естественное и характерные для него позы и движения. Такая работа может продолжаться не один день, прежде чем художник определится с началом длительного изображения, которое имеет свою специфику и частично выполняется по памяти уже в условиях мастерской.

По способам исполнения наброски можно разделить на две большие группы:

- в первую входят наброски, исполняемые при участии натуры;



Рис. 149. О. Домье. Портретные наброски

• во вторую наброски, исполнение которых целиком связано с запоминанием изображаемого объекта и выполнением без натуры. К этой группе принадлежат наброски по памяти, представлению и воображению.

Наброски по памяти исполняются через некоторый промежуток времени после наблюдения на основе закрепившихся в сознании зрительных образов. Лица друзей,

коллег по учебе и работе, прохожих на улице и попутчиков в автобусе или метро могут являться объектами изображения. Наброски по памяти полезно выполнить после длительного рисования, а затем проверить нарисованное на модели. Работа над набросками по памяти резко улучшает работу с натуры. Глаз становится «цепким» и «острым», настроенным на быстрый анализ увиденного и осознанную передачу



Рис. 150. Г. Доре. Набросок мужской головы



Рис. 151. Наброски: а — Э. Делакруа. Портрет мадам Перье;
б — В.В. Маяковский. Портрет К.И. Чуковского

и закрепление необходимой информации о модели.

Наброски по представлению и воображению связаны с более длительным запоминанием ранее виденных объектов и способностью их восстановления в случае необходимости создания обобщенного образа. Такие наброски выполняются на этапе первоначальных композиционных поисков при решении какой-либо творческой темы, сюжета. Такой набросок-эскиз выполняется на

основе комбинаций представлений о человеке. Примером могут служить различные изображения головы человека в композиционных поисковых рисунках таких известных мастеров изобразительного искусства, как Тициан, Рафаэль, Рубенс, Леонардо да Винчи и др. В пособии приводятся рисунки Леонардо да Винчи «Наброски профилей», в одном из этих профилей можно узнать голову бронзового «Давида» работы Верроккио. Прекрасной иллюстрацией



Рис. 152. Б.Д. Григорьев. Портрет И.М. Москвина. Карандаш. 1923

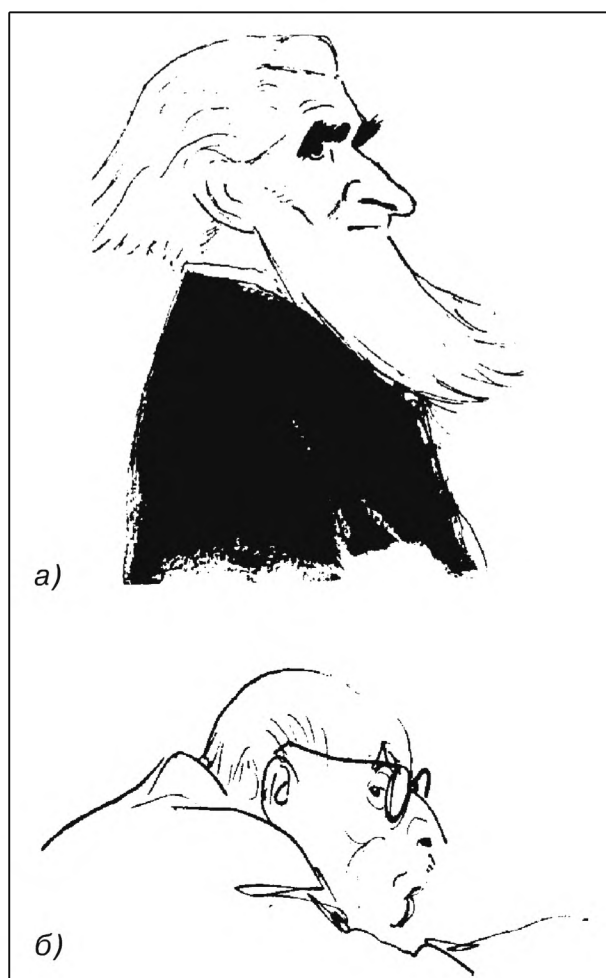


Рис. 153. Н.А. Соколов. Наброски:
а — скульптор С.Т. Коненков;
б — скульптор А.Т. Матвеев

набросков головы человека по памяти и воображению являются изображения на полях рукописей гениального поэта А.С. Пушкина.

Анализ всех групп набросков показывает, что основное художественное средство наброска — линия. Она может быть и однотолщинной,

исполненной шариковой ручкой или фломастером, но чаще это разнотолщинная и разнотональная линия, то пропадающая в белизне бумаги, то активно подчеркивающая формы.

Такие свойства линии, как ее плавность при нанесении контура, позволяют одновременно выявить



Рис. 154. Г.Н. Соколов. Портрет Дуси. Карандаш. 2005

и обобщить характер формы, ее пластические качества. Каждый изгиб, утолщение или уменьшение толщины линии должны быть логически оправданы, что-то выражать и отображать. Поэтому огромное значение в наброске приобретает контур. Чем точнее он найден, тем интереснее и острее набросок. Удачно найденная линия контура способна передать большую часть набросочного образа.

Введение в набросок штриха расширяет изобразительные возможности наброска, так как штрих способен убедительно решить пространственные задачи. Зачастую введение в линейный набросок нескольких штрихов позволяет добиться объемных решений. Неизменным правилом для использования штриха в наброске, как и в рисунке, является нанесение штриха «по форме». «Когда рисуешь штрихом... надо вызвать в себе ощущение, что рисуешь по форме изображаемого предмета. Рисуешь лицо, штрих кладешь по лицу, а не по бумаге»¹, — советует П.Я. Павлинов.

Голова человека, имеющая большое количество сложных, переходящих друг в друга форм, — прекрасный объект для применения штриха. Умелое использование штриха в контуре наброска, позволяет сразу же наметить и некоторые объемные признаки формы. Контур, усиленный штрихом, как бы извлекает форму из условного пространства бумажного листа. Сочетая его с умелой моделировкой внутренних форм, можно получить содержательный и выразительный набросок головы.

Линейно-пятновые и пятновые (тональные) наброски головы исполняются реже, так как наброски головы в большей степени связаны с рисованием, и художники используют рисовальные инструменты. Можно использовать в работе и перьевую ручку, так как чернила, растекаясь, соединяют штрихи в пятно. Пятновые (тоновые) наброски исполняются кистью в условиях мастерской. Они очень эффектны, но их исполнение требует удобного рабочего места (рис. 155).

Примерные практические задания

Выполнить серию портретных станковых рисунков своих друзей или родных такими материалами, как:

- графитный карандаш;
- уголь;
- сангина;

- черный и серый соус.

Выполнить серию портретных набросков своих друзей. Кроме перечисленных выше материалов можно использовать фломастер, шариковую ручку и технику «тушь—перо».

¹ Павлинов П.Я. Для тех, кто рисует. Советы художника. М., 1965. С. 67.



Рис. 155. В.М. Конашевич. Портрет дочери. 1929. Акварель, тушь

Глава VI

ПОРТРЕТНАЯ ГРАФИКА СОВЕТСКОГО И ПОСТСОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ

1. Советская портретная графика первой половины XX века

Российское искусство вступило в период развития, который начался после революции 1917 г. с блестящим составом художников-графиков. Большинство из них профессионально занималось портретом. Во 2-й главе пособия упомянулись художники В.А. Фаворский, Б.М. Кустодиев, П.Я. Павлинов, Н.Н. Куприянов, А.В. Шевченко, К.С. Петров-Водкин и другие, создававшие базу для нового развития отечественной портретной графики. В определенной степени они были связаны с общеевропейскими тенденциями в искусстве, но социальные изменения в обществе придали искусству России специфическую окраску. В первую очередь это относится к привлечению в искусство портрета политической агитации. Наиболее характерной чертой политизации портретной графики стало массовое развитие сатирического портрета и восхвалительных портретов вождей революции.

В поджанре сатирического портрета язык агитационной графики был выработан Д.С. Моором, В.Н. Денисовым (Дени) и В.В. Маяковским в плакатных, журнальных и газетных

композициях. Но при общей политической направленности эти мастера сатиры имели свои индивидуальные почерки. Это легко увидеть, сопоставив творческие почерки художников. «В 1927—1928 годах Моор издал альбом политических шаржей под названием “Кто они такие”, беспощадно разоблачающий крупнейших магнатов капитала, преступных лидеров фашизма. Сравнение сатирических портретов Дени и Моора дает возможность наглядно уяснить, что в рамках одного и того же реалистического метода закономерно существование различных художественных приемов, с разных позиций высмеивающих врага.

Дени прежде всего заостряет внимание зрителя на выражении лица портретируемого, передает все индивидуальные особенности его облика. Для Моора же конкретные индивидуальные черты в сатирическом портрете не являются главным. Дени обычно в карикатуре изображает крупным планом лицо портретируемого (“Сторожа капитала”), часто без атрибутов и аксессуаров. Моор прибегает в основном к обостренной выразительности

жеста, позы, давая броский силуэт заливкой туши»¹, — справедливо отвечает исследователь творчества Дени И.А. Свиридова. Часто сатирические портретные композиции подавались в виде жанровых сцен. Много было сделано в 20—30-х годах XX в. в плане создания собирательного сатирического образа-типа. В первое десятилетие советской власти излюбленным сатирическим образом-типом был заплывший жиром буржуа с короткой шеей. Этот образ хорошо описал В.В. Маяковский²:

Опознать буржуа просто,
знаем ихнюю орду,
толстый, низенького роста
и с сигарою во рту.
Даже самый молодой
зуб вставляет золотой,
чудно стрижен, гладко брит,
омерзительнейший вид.
А из лысенных целин
поднимается цилиндр.
Их таких за днями дни
раздраковывал Дени.

В 1930 г. в сатирических портретах и образах-типах начинает проявляться облик фашизма, с различными видоизменениями он просуществовал до середины XX в. А в годы Великой Отечественной войны к созданию этого облика присоединяются Кукрыниксы, Б.Е. Ефимов и др.

Рисунки с вождей революции начали создаваться уже с 1917 г. Известны изображения В.И. Ленина,

выполненные И.В. Симаковым, И.И. Бродским, Г.С. Верейским, Н.И. Альтманом. Но наиболее масштабной работой в этом плане нужно считать серию портретных изображений В.И. Ленина, И.В. Сталина и его соратников, которые выполнил цветным карандашом известный скульптор Н.А. Андреев. Отдельные портреты из этой серии постоянно перепечатывались в советских изданиях вплоть до распада СССР, т. е. семьдесят лет подряд! Портреты В.И. Ленина и И.В. Сталина, выполненные Андреевым, служили эталоном для огромных экстерьерных портретов, рисовавшихся для проведения множества политических акций или праздничных демонстраций. Андреев выполнил удачные портреты Ф.Э. Дзержинского, А.М. Горького, А.В. Луначарского и многих других (цв. ил. 20, 21).

Андреевские рисунки — одна из портретных форм создания положительного образа творца новой коммунистической идеологии. Но к работе над этим образом присоединились и мастера графической сатиры. Своеобразным вкладом в политическую графику 20—30-х годов является серия графических портретов В.И. Ленина, созданная Дени (рис. 156). Портреты публиковались на первой странице праздничных номеров газеты «Правда». В эти годы Дени создает многочисленные портреты передовиков

¹ Свиридова И.А. Дени. М., 1978. С. 102—103.

² Маяковский В.В. Лицо классового врага. «Комсомольская правда». 1928. 29 февраля.



Рис. 156. В.Н. Денисов (Дени). В.И. Ленин. Рис. для газеты «Правда». 1929

производства, ударников-«стахановцев», так как по замыслам идеологов советской власти героев производства должна знать вся страна! В 30-е годы к процессу портретирования трудящихся подключаются многие мастера изобразительного искусства.

Лучшие представители народа изображались обычно крупным планом в виде оплечных или поясных композиций. Внешнее портретное сходство должно было быть обязательным. Рисунок необходимо было делать очень четким, чтобы он мог легко репродуцироваться средствами полиграфии. Чтобы донести до зрителей все особенности авторского замысла в портрете героя некоторые графики стали исполнять портреты в технике эстампа (рис. 157, 158). Так, например, в результате многолетней работы художника И.А. Соколова в цехах завода «Серп и молот» создается целый цикл цветных линогравюр, среди них отличный портрет старейшего знатного сталевара завода Ф.И. Свешникова, который изображен прямо в цехе завода, пристально вглядывающимся в процесс изготовления металла (цв. ил. 22). Лицо и грудь Свешникова поданы в свете раскаленной стали. Этот свет помогает художнику точнее воссоздать лицо и значок ударника труда на лацкане пиджака. Портрет Свешникова завершает серию гравюр-портретов, начатую в 1931 г. Одновременно с Соколовым над темой становления советской индустрии работала

целая группа известных мастеров графики и среди них были А.И. Кравченко, И.И. Нивинский, М.В. Маторин, П.Н. Староносков и другие.

Но наряду с портретами политических деятелей и героев пятилеток художники постоянно вглядывались и отображали в искусстве лица своих друзей и родственников, простых людей, живущих на той же улице или доме напротив. Тот же Соколов входит в искусство линогравюры в 1921 г. с «Портретом старухи», исполненным в три цвета (цв. ил. 23). Последующие портреты: «Портрет М.Е.К.», «Больная», «Портрет В.С. Иванова», «Портрет В.А. Обуха», «Кружевница» позволяют художнику окончательно обрести свой гравюрный язык (рис. 159).

Блестящей портретной страницей в русском искусстве следует считать портреты русских деятелей науки, литературы и искусства, исполненных Г.С. Верейским. Многочисленные автолитографии, офорты, угольные, сангинные и перовые рисунки обладают наряду с точной портретной характеристикой необыкновенно тонкой гармонией черно-белых сочетаний (рис. 160). Масса прекрасных портретов в технике литографии, линогравюры и офорта выполнена Д.Н. Кардовским, Е.Е. Лансере, К.И. Рудаковым, Н.Н. Жуковым, С.В. Герасимовым, В.А. Милашевским, П.И. Нерадовским, Б.М. Кустодиевым, В.А. Фаворским и другими (рис. 161—164).



Рис. 157. И.А. Соколов. Портрет В.И. Ленина. Меццо-тинто. 1938

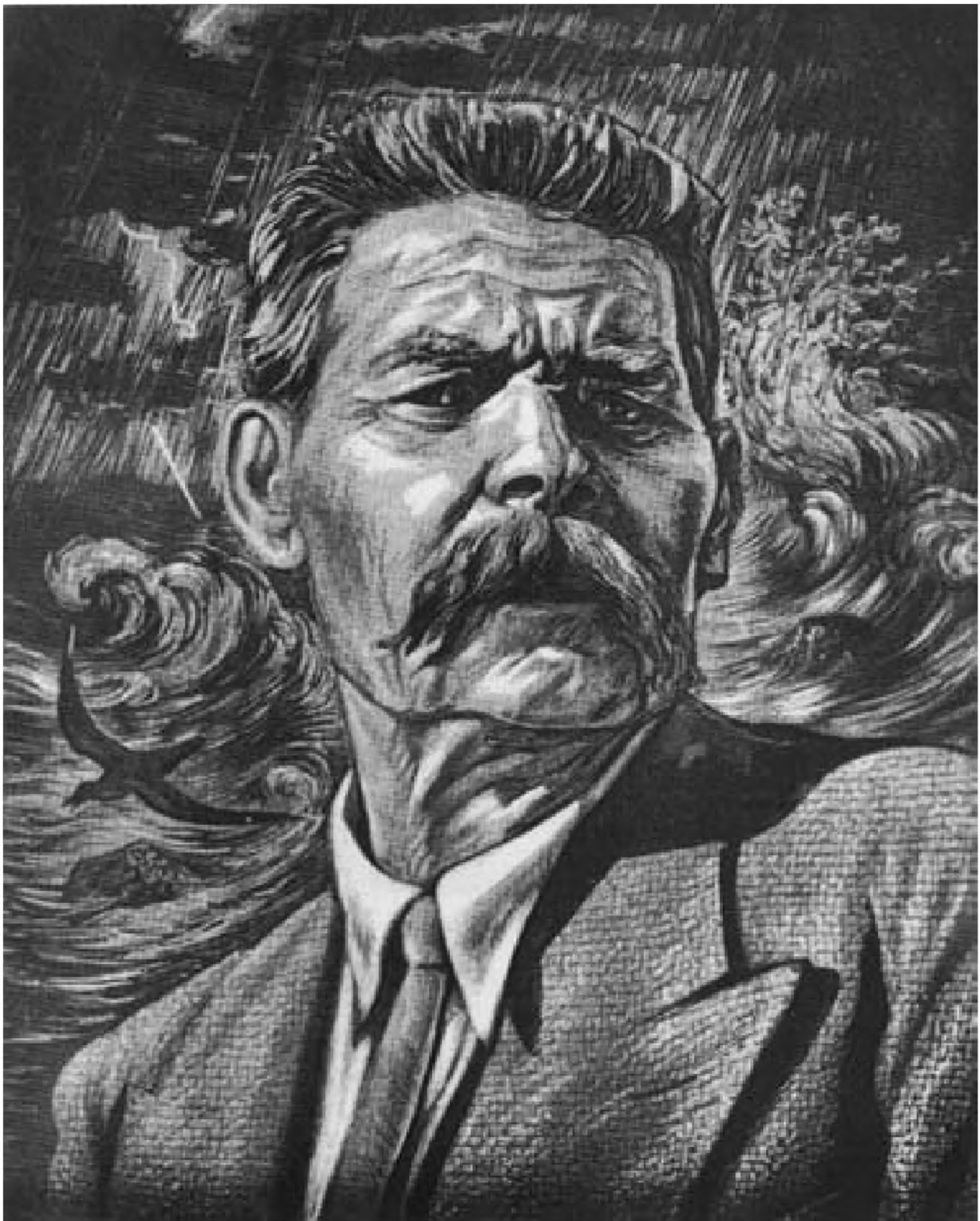


Рис. 158. И.А. Соколов. Портрет А.М. Горького. Цветная линогравюра. 1939



Рис. 159. И.А. Соколов. Кружевница. Цветная линогравюра. 1926



Рис. 160. Г.С. Верейский. Портрет Романова. Офорт



Рис. 161. Б.М. Кустодиев.
Портрет артиста Б.А. Горина-Горяинова. Линогравюра. 1926



Рис. 162. Б.М. Кустодиев.
Портрет академика П.Л. Капицы. 1926



Рис. 163. П.И. Нерадовский. Портрет Д.И. Митрохина. 1922



Рис. 164. В.А. Фаворский. Портрет М.И. Барановой в роли Гоголя в пьесе А. Файко «Человек с ружьем». Ксилография. 1933



Рис. 165. Н.П. Ульянов. Портрет поэта В.И. Иванова.
Итальянский карандаш. 1923

Еще больше сделано портретных рисунков, среди которых можно выделить работы К.С. Петрова-Водкина, Н.Н. Куприянова, В.А. Фаворского, Ю.Н. Петрова, И.А. Лукомского, П.Д. Корина, Н.А. Тырсу, П.В. Митурича, Л.А. Бруни, Н.П. Ульянова, Кукрыниксов, Д.А. Шмаринова (рис. 165—167).

В 20—30-е годы XX в. П.Я. Павлиновым, В.А. Фаворским, А.И. Кравченко в технике возродившейся

тогда ксилографии было исполнено несколько портретов деятелей искусства, получивших распространение в виде отдельных листов. Особенно необходимо отметить портреты работы П.Я. Павлинова (А.С. Пушкин, В.Г. Белинский, В.Г. Короленко) и работу В.А. Фаворского «Ф.М. Достоевский» (рис. 168). Редкий по красоте автопортрет был вырезан на дереве Б.М. Кустодиевым (рис. 169).

2. Российская портретная графика второй половины XX века

После победного завершения Великой Отечественной войны российскими графиками было создано множество портретов военных деятелей — героев боевых действий. Народ-победитель был масштабно выражен в лице его лучших представителей в рисунках и литографиях Кукрыниксов, Д.А. Шмаринова, М.С. Родионова, Г.С. Верейского, С.В. Герасимова и других художников, работавших в портрете и до войны. Графический портрет, получивший лишь широкое развитие в годы войны в виде портретных фронтовых зарисовок, в послевоенный период утвердился в качестве законченных композиций на всех основных художественных выставках страны. Образ русского человека в военный и послевоенный период наиболее талантливо был отражен в искусстве Г.С. Верейского и М.С. Родионова, они

создавали портреты людей из всех слоев советского общества.

В послевоенные десятилетия с новой силой проявился интерес к образам вождей народа-победителя и в первую очередь к образу В.И. Ленина. В 50-е годы была завершена заслуживающая внимание зрителей «Лениниана» Е.А. Кибрика. Один из угольных рисунков головы вождя приводится на рисунке 170. В работе над темой Кибрик руководствовался рисунками Андреева, которые были исполнены с натуры. Не менее глубоко образ В.И. Ленина был раскрыт в графике Н.Н. Жукова. Начав делать первые рисунки ленинской серии в 1943 г., он не оставлял эту тему в 50—60-е годы и создал сотни разнообразных рисунков. Воспроизводя в своей серии жизнь Ленина, художник искал и находил нужные для него композиционные



Рис. 166. П.Д. Корин. Портрет А.Н. Толстого. 1938



Рис. 167. В.А. Фаворский. Портрет жены. Графитный карандаш. 1930

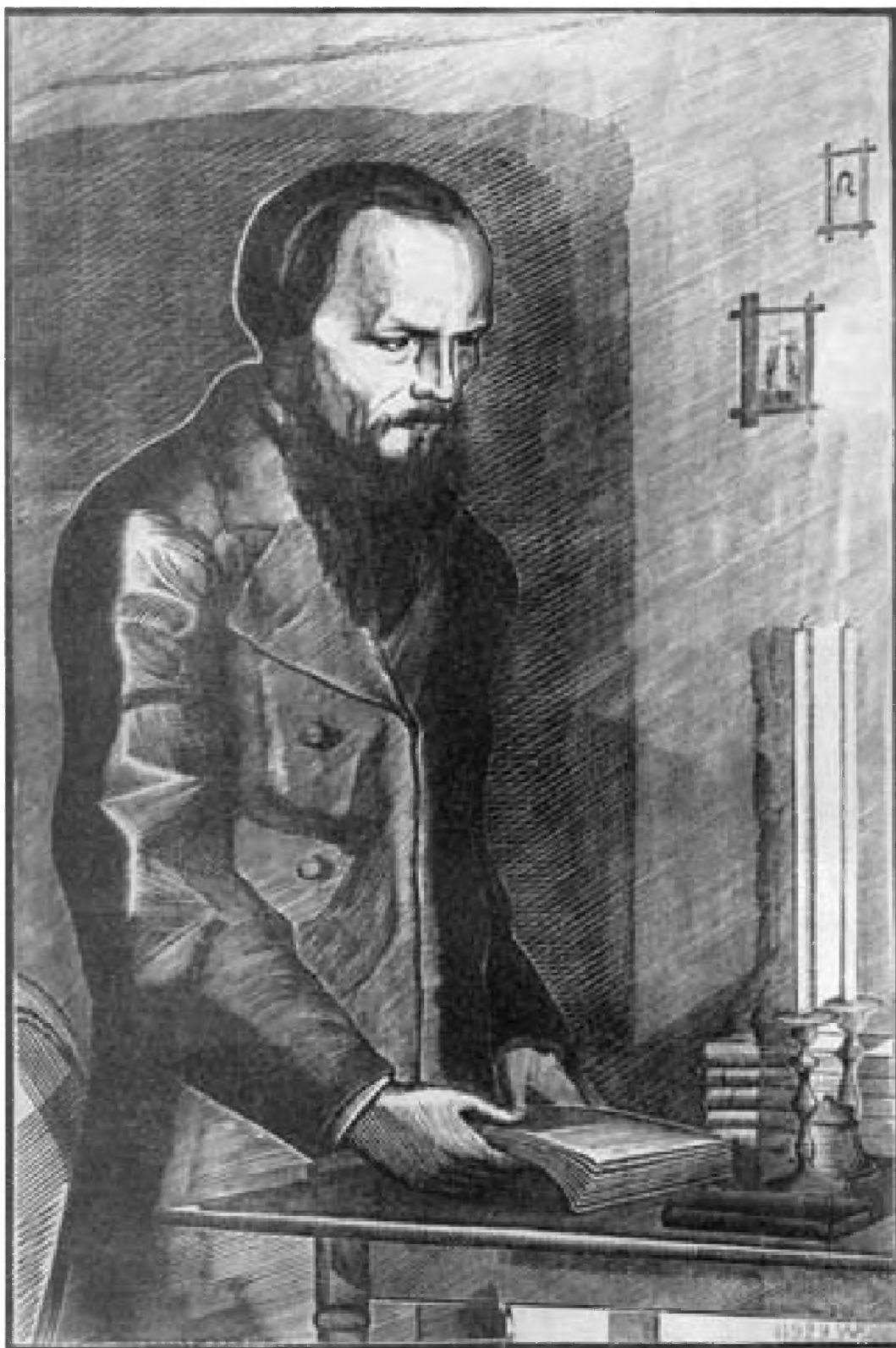


Рис. 168. В.А. Фаворский. Ф.М. Достоевский. Ксилография. 1929



Рис. 169. Б.М. Кустодиев. Автопортрет. Ксилография. 1926



Рис. 170. Е.А. Кибрик. В.И. Ленин. Уголь. 1954

и графические приемы. В 1975—1977 гг. талантливый ученик Е.А. Кибрика Ю.Ф. Рязанов создает серию графических решений образа Ленина. В 60-е годы над образом вождя в технике ксилографии много трудился А.Д. Гончаров, а позднее Д.С. Бисти (рис. 171, 172).

В 50—60-е годы возросло национальное самосознание советского народа, что привело к увеличению выпуска исторической и художественной литературы, а это позволило воплотить в графике эпические образы богатырей земли русской: Микулы Селяниновича, Добрыни Никитича, Ильи Муромца и других витязей.

Среди мастеров, работавших над образом героических былин, следует отметить произведения, уже упомянутого нами Е.А. Кибрика. Его композиции к былинам имеют практически станковый характер. Сам художник считал их прямым продолжением творческих поисков над «Тарасом Бульбой», вхождением в особый мир образов людей, рожденных поэтическим гением славян. Много интересных образов былинно-сказочных богатырей создано В.А. Милашевским, Б.А. Дехтеревым, Н.М. Кочергиным и др.

В 70—80-е годы в отечественную портретную графику вливается большая группа молодых художников, в творчестве которых можно найти почти все веяния европейской портретной графики. Многочисленные международные всесоюзные, всероссийские и региональные

художественные выставки, проходившие ежегодно, позволяли художникам видеть, как работают другие, и обмениваться творческим опытом. Огромную роль в развитии офортного и литографического портрета сыграли творческие дачи Союза художников СССР, которые в те годы стали своеобразной школой поствузовского обучения. В первую очередь это творческие дачи на Сенеже и на станции Челюскинская под Москвой. На дачах собирались коллективы художников со всех концов страны, и достижения каждого быстро становились достижением многих. На отчетные выставки на творческих дачах собирался почти весь цвет отечественного графического искусства как старшего, так и молодого поколений.

Для одних художников творческие дачи были постоянной лабораторией искусства, для других — местом для выполнения в эстампе того или иного социального заказа к юбилейной художественной выставке. Необходимо сказать, что система социального заказа на портрет лучших представителей советского народа существовала вплоть до начала 90-х годов и сыграла положительную роль в развитии портретной графики. Ослабление влияния ортодоксальных представлений о «советских канонах» в изображении «передовиков труда» способствовало появлению таких портретистов, как А.Д. Максимов, исполнявшего заказные работы в стиле русского народного лубка с оригинальными подписями.



Рис. 171. А.Д. Гончаров. В.И. Ленин. Ксилография. 1966



Рис. 172. Д.С. Бисти. Иллюстрация к поэме В.В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Ксилография. 1966—1967

Не без влияния лубка создавали свои портретные эстампы Н.Л. Воронков и Н.В. Курзенков. Их работы и работы таких сложившихся, но постоянно экспериментирующих мастеров графики, как И.В. Голицын, В.Н. Горяев, В.А. Дувидов, В.Н. Вакидин, М.И. Фейгин, О.Г. Верейский стали экспонироваться в одних залах с художниками нового поколения: А.Б. Суворовым, Е.И. Дергилевой, Е.О. Мациевским, К.С. Мамоновым, В.И. Башлыковым, Н.Н. Коротковым и другими.

Во многих выставочных залах тех лет экспонировались тысячи портретных композиций всех имеющихся поджанров портрета. Разнообразие творческих почерков создавало ощущение нарастающего движения к истинной свободе искусства, жизнеспособности большинства имеющихся направлений. На выставках молодых художников, проходивших тогда в различных регионах страны, жанр портрета был популярен и многие пробовали себя в этом искусстве, но последовательно работать в портрете, сродниться с его спецификой на всю жизнь смогли далеко не все.

В поджанре парадного и эпического портрета наиболее эффективно заявил о себе А.Б. Суворов. Его серии «Русские флотоводцы и мореплаватели», «Полководцы России», «Зодчие России», созданные в 80-е годы, поражают техническим мастерством. Классически точный мелкий штрих, акватинта, общая серебристая тональность листов создают

особую патину (тончайшую пленку) времени, через которую смотрят на нас великие предки. Символичность больших офортных композиций, исполненных с применением монтажных принципов подачи исторических фактов, позволила создать величественные образы с достаточно точной портретной характеристикой. В триптихе «Земля Крузенштерна» фигура мореплавателя сливается с силуэтом его корабля, рождая образ-видение на фоне сурового северного пейзажа. Но это не корабль-призрак с его безмолвным капитаном, а исторически точный портрет героя на фоне легендарного корабля. Красивый мундир, одежда, рука, придерживающая оружие, создают ощущение торжественности и величия.

В серии «Зодчие России» была полноценно раскрыта любовь художника к архитектуре и ее создателям. Суворову удастся соединить образы каменных творений с изображениями великих архитекторов. Прием отождествления человека с главным делом его жизни, использованный художником ранее в портретах мореплавателей, получил новое и удачное звучание. Необходимо отметить, что нарочитая монтажность композиций была характерна для значительной части различных жанров советской графики 70—80-х годов. А.Б. Якушин, О.Н. Гречина, Б.Л. Смертин, С.П. Заровный, Е.О. Мациевский, В.С. Пименов и другие активно применяли приемы монтажа в станковом офорте,

а Суворов — заметная фигура этого движения. Крупноформатные листы, очень сложные по пластике, тональным переходам и световой пульсации, обильно наполненные изображениями фрагментов разновременных событий, сыграли существенную роль в развитии советской графики и стали своеобразными символами России времени «развитого социализма». Явная и скрытая ассоциативность, подчеркнутые сопоставления создавали сложное аллегорическое пространство, в котором одновременно жили чувства, воспоминания, надежда и вера в высокие идеалы (рис. 173).

Портретные композиции Е.О. Мациевского не менее романтичны, чем работы Суворова, но это романтизм несколько иной окраски. Человек в его работах прекрасен, однако душа его глубоко спрятана от опасностей жизни. Стремление сохранить себя, свой интеллектуальный и эмоциональный потенциал в неуютной темноте московских улиц хорошо просматривается в образах серии «Литературная Москва», портретах московских ученых, художников, политических деятелей (рис. 174).

Поджанр психологического портрета наиболее объемно и разнообразно проявился в искусстве Е.И. Дергилевой. Начав углубленные поиски в жанре портрета в творческих мастерских Академии художеств СССР в Москве под руководством О.Г. Верейского, она создала более ста портретных композиций, объединенных в несколько серий.

Дергилева — портретист по природе своего дарования. Все что она не исполняет в графике, несет на себе черты портретности. Большим достоинством ее работ является жизненная объективность восприятия действительности. Лично прочувствованные и творчески выстраданные ощущения формируются в художественно полнокровные образы объективно существующей реальности. Это не «список» жизни, не вольный набросок головы человека и не фиксация сугубо личных переживаний, а четкие, законченные лики жизни, в которых на основу нанесены характерные черты времени. Эти черты могут быть очень красивыми или не очень приятными, но все они нам хорошо знакомы.

Дергилева подолгу «вынашивает» свои творения, развивая найденные идеи. Поэтому портреты ее работ, даже при внешней обыденности сюжета имеют обоснованную композиционную структуру, адекватную творческому замыслу. При первом взгляде ее портретные офорты и рисунки кажутся очень простыми: усталый пожилой человек пьет утром чай за столом («Портрет отца»); в литографской мастерской, бородатый, поглощенный в собственные мысли художник, стоя босиком, увлеченно отрисовывает композицию («Портрет А.Д. Максимова»); женщины в избе расписывают матрешки на продажу (портреты из цикла «Полхов-Майдан»). Но внимательный взор открывает зрителю напряженную



Рис. 173. А.Б. Суворов. Архитектор А.Д. Захаров. Офорт. 1980

внутреннюю жизнь портретируемого (рис. 175—178).

Дергилева — один из наиболее ярких художников, остро ощущающих «ауру» своих моделей, их нервную энергию. Портреты разнообразны по технике исполнения: травленый штрих, акватинта, мягкий лак. Но это не самоцель, а одно из мощных средств выражения содержания. В «дыхании» штриха, передающего психологическое состояние модели, проявляется натура художника, в которой мягкая деликатность соединяется со сдержанной

силой переживания. Поэтому даже самые внешние скромные произведения звучат торжественно и тревожно (рис. 179, 180).

Гармония композиций Дергилевой вбирает в себя и массу диссонансов, создающих иногда некоторое ощущение дискомфорта. В ряде композиций осознанно применяется уходящее за картинную плоскость движение — «обрез» фигур. Используется и принцип «внутреннего взора», когда изображение вроде бы и не смотрит на тебя, но как бы мысленно следит за тобой.



а)



б)

Рис. 174. Е.О. Мациевский. Портреты русских политических деятелей:
а — Ф.А. Головин (1650—1706); б — Е.И. Украинцев (1641—1708)

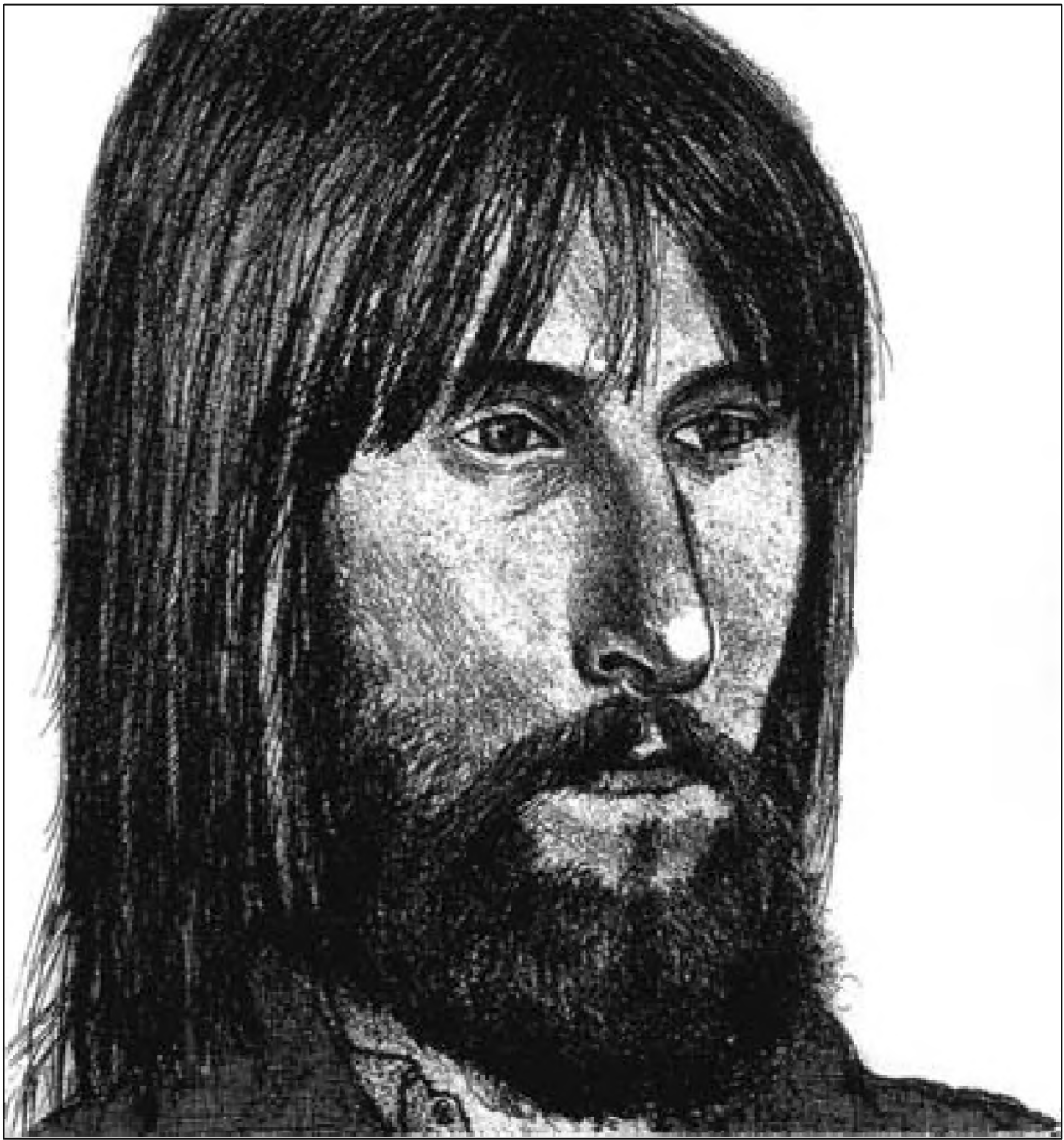


Рис. 175. Е.И. Дергилева. Портрет художника. Офорт. Мягкий лак. 1987



Рис. 176. Е.И. Дергилева. Портрет Г.Н. Соколова. Офорт. Мягкий лак. 1987



Рис. 177. Е.И. Дергилева.
Художник А.Д. Максимов режет деревянную гравюру. 1986



Рис. 178. Е.И. Дергилева.
Портрет отца (И.Я. Дергилев). Офорт. Мягкий лак. 1985

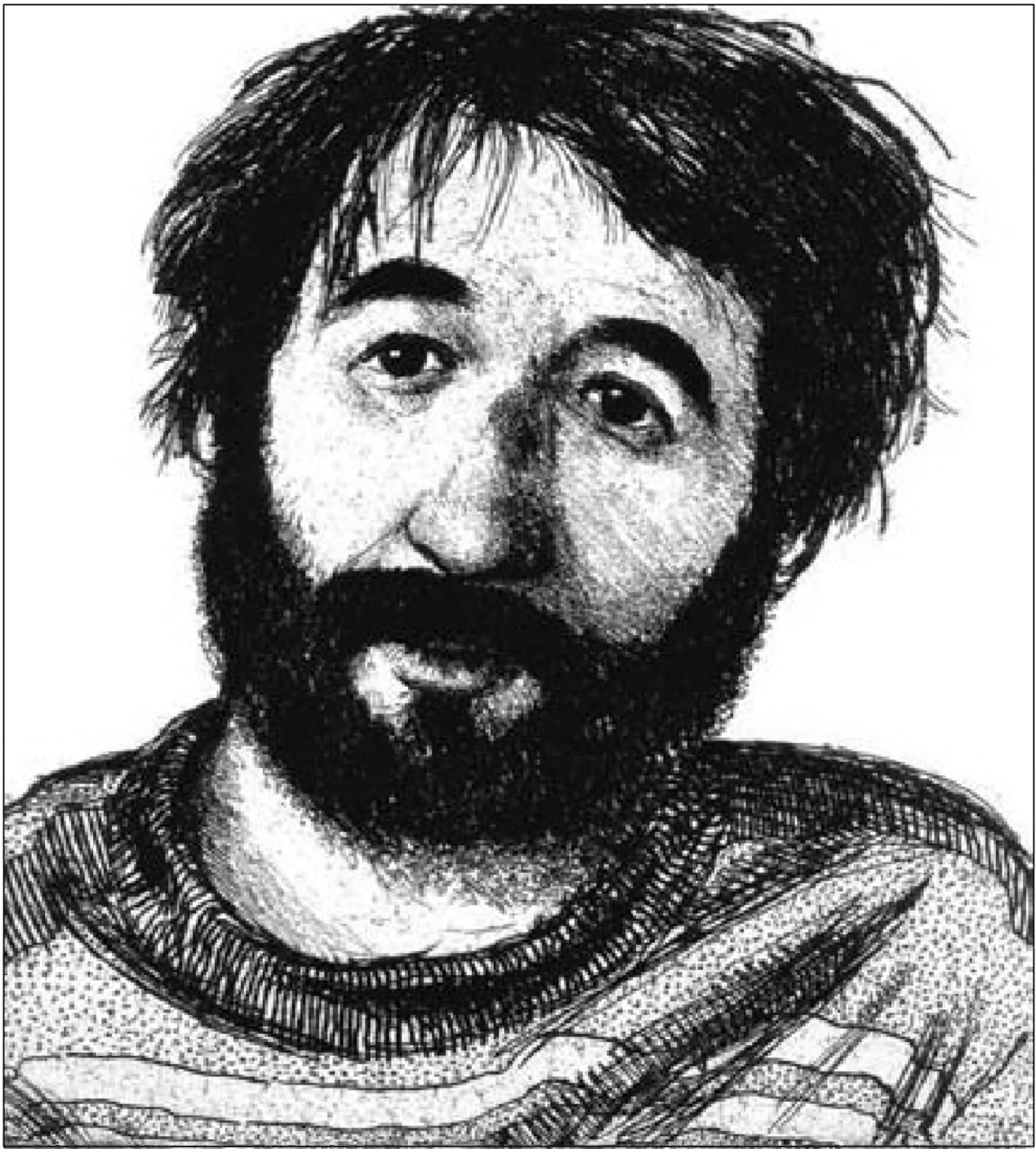


Рис. 179. Е.И. Дергилева. А. Девишев. Офорт. Мягкий лак. 1987



Рис. 180. Е.И. Дергилева. Конструктор самолетов Л. Скорospelова.
Офорт. Мягкий лак. 1985

Кроме нескольких серий портретов художников, Дергилева выполнила такие серии, как «Портреты революционеров», «Ветераны Великой Отечественной войны», «Люди труда», «Дети», «Друзья», «Говорящие». Ее офорты свидетельствуют о сплыве как русских портретных традиций, так и достижений искусства XX в. Во всех работах пульсирует живая линия, нанесенная уверенной рукой. «Размеры моих офортов целиком зависят от того, смогу ли я сделать в данном масштабе линию живой. Если она теряется, то размеры необходимо уменьшить. Теряется энергия линии, если работа делается с фотографии. Изображается форма, но не выражается жизнь»¹, — отмечает автор. Поэтому портреты Дергилевой в большинстве случаев исполняются с натуры. Они могут быть маленькими, изображающими только лицо человека, и большими ростовыми композициями. Отдельной темой в ее творчестве проходят взаимоотношения человека и животного. Один из таких портретов «Ельфи и Микки» (рис. 181). Домашние животные почти всегда изображаются Дергилевой в пейзажных композициях как следы незримого присутствия человека, но в портрете образы человека и животного соединяются в единое неразрывное целое.

Принципиальным для времени двух последних десятилетий советской власти в России можно считать обращение художников к поискам

вневременных идеалов и неизменных критериев красоты. Этот «уход в красоту» испытали на себе почти все художники России, уставшие от плакатного давления советских идеологов. Человеческая красота, а не красота «строителя новой жизни» была отражена как в живописи, так и в графике. В портретной графике это направление в искусстве было наиболее проникновенно и естественно отражено в искусстве Н.Н. Короткова.

Его герои, как правило, обычные люди, изображенные вне предметного окружения, т. е. наличие нейтрального фона является концептуальным. Это позволяет все внимание зрителя обратить исключительно на изображение человека и дать возможность неспешно рассмотреть черты лица и руки портретируемого. В графике Короткова, как бы сделана попытка возвращения в нашу действительность отношения к человеку, существовавшее в эпоху Возрождения. При всей реалистичности образов художника — наличие космичность понимания человеческой личности. Среда вокруг изображения словно насыщена скрытой энергией, перетекающей из фона в фигуру. Это средовое свечение и есть тот неизменный космический свет, который постоянен и вечен. Обыденность и некоторая статичность поз, позволяет художнику снова и снова открывать для зрителя наличие чудесного начала в душе у каждого человека.

¹ Дергилева Е.И. Портрет с натуры в технике офорта // Художественный свет. № 2. 2004.



Рис. 181. Е.И. Дергилева. Эльфи и Микки. Офорт. Мягкий лак. 1994

Примерные практические задания

Выполнить портретные композиции с изображением передовиков отечественного производства или деятелей науки и искусства на своем рабочем месте:

- в цеху;
- в кабинете;
- в мастерской;
- на корабле;
- на пашне;
- на пасеке;
- на тракторе;
- в саду;
- в учебном заведении и т. д.

Выполнить серию портретов своих друзей или близких в домашних условиях, ориентируясь на реалистическую советскую графику 50—80-х годов XX в.:

- у окна;
- на веранде дачи;

- у сельского дома;
- за чтением;
- у телевизора;
- за вязанием;
- у кухонного стола.

Посетить графические отделы художественных музеев с целью изучения портретного творчества ведущих отечественных мастеров карандаша и резца. Анализ работ одного из советских художников провести письменно в виде реферата с приложением четких копий с произведений этого художника.

Написать реферат об особенностях развития отечественной портретной графики второй половины XX в.

Глава VII

ПОРТРЕТНЫЕ КОМПОЗИЦИИ В КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. Становление и развитие портретных иллюстраций

Одной из наиболее ранних дошедших до нас форм портретных иллюстраций, по-видимому, можно назвать портреты в нарядных маленьких позднеантичных «подарочных» кодексах¹. Марк Аврелий Марциал, перечисляя достоинства таких книжек, предлагает для них ряд дарственных надписей, среди которых имеется такая: «Малый пергамент такой вмещает громаду Марона? Да и портрет его тут виден на первом листке»².

В это время появляются и книги с многочисленными портретами. Плиний Старший упоминает о сочинении Варрона, в котором в 50 книгах изображено 700 знаменитых мужей. В позднеантичной книге наличие начальной страницы с портретом автора в сложном орнаментальном обрамлении стало почти обычным делом. Монументальность и торжественность позднеримских книжных миниатюр с четкой проработкой

фона позднее перешли в раннехристианскую и, еще позднее, в средневековую книгу.

Начальные страницы с портретом автора в античной книге можно считать зачаточной формой книжного оформления, первым шагом на пути развития сложной структуры графики книги, в которой постепенно выделились иллюстрации и книжный декор. То что в основе книжного «протооформления»³ были портретные изображения — знаменательный факт, так как данные изображения будут во все времена постоянно присутствовать в книге в различных ракурсах.

Иллюстрация — наглядный рисунок, поясняющий текст книги, конкретизирующий художественный образ автора, конечно, наиболее заметная часть книжной графики. Именно иллюстрация более всего привлекает внимание читателей, чаще всего изучается исследователями.

¹ Кодексы — книги с перелистываемыми страницами существовали в Древнем Риме наравне со свитками в конце I в. н. э.

² Марциал Марк Аврелий. Эпиграммы. М., 1968. С. 186.

³ Прото... — составная часть сложных слов; *протооформление* — основа самого первого оформления.

Первые печатные книги не имели иллюстраций, хотя печатание сюжетных гравюр на бумаге уже существовало с конца XIV в. в виде ксилографии. Но во второй половине XV в. это несоответствие было устранено и ксилографированные рисунки стали украшать немецкие нравоучительные сочинения. К концу XV в. появляются уже очень сложные и мастерски исполненные издания. Как правило, иллюстрации строятся по замкнутой схеме и обведены жесткой прямоугольной рамкой. Изображения обычно условны и не несут в себе документальной точности образов. Например, в таком фундаментальном издании, как «Всемирная хроника» Г. Шеделя (издатель А. Кюбергер, Нюрнберг, 1493) «один и тот же портрет изображал одного из библейских праотцев, затем, всего несколькими страницами ниже, — гомеровского героя, потом римского поэта, немецкого рыцаря и восточного врача. Двадцать восемь изображений обслужили все папство, насчитывающее к тому времени 198 преемников апостола Петра, а для портретов 224 королей разных стран хватило всего 44 досок»¹. Но в то же время быстро сформировалась и портретная иллюстрация нового типа, подробно отражающая облик реальных людей в конкретной обстановке. На протяжении XV—XVI вв. с внедрением печатной

антиквы² и совершенствованием мастерства гравюров линии в ксилографиях становятся более мягкими и плавными, в композициях появляется большая пространственность. В это время вырабатывается классический тип книги, включающий и иллюстрации, и книжный декор.

С внедрением в XVII в. в книжную иллюстрацию металлической гравюры портретные книжные композиции в передаче деталей становятся ювелирно точными. Воздушность тончайшего гравированного штриха позволила добиться выявления нюансированных пространственных отношений. С этого времени иллюстрации печатались уже отдельно от книги на другой станке и вплетались между страницами текста. Данные технологические изменения позволили окончательно утвердиться иллюстрации, полностью занимающей целую страницу книги. Наличие нескольких подобных иллюстраций в книге создавало свой параллельный тексту образительный мир. Конечно, он только дополнял текст, но при большом количестве изображений его влияние на читателя-зрителя становилось значительным. При иллюстрировании литературных произведений это позднее приведет в ряде случаев к полному слиянию в сознании читателей образов, рожденных писателем, с образами, нарисованными художником.

¹ Люблинский В.С. На заре книгопечатания. Л., 1959. С. 86.

² Антиква — типографский латинский шрифт с округленными контурами.

Тенденция к усилению роли иллюстрации в книге приводит к созданию в XVIII в. роскошных изданий, в которых главное место отводилось гравированным на металле сюжетным изображениям.

Иллюстрируется художественная проза, поэзия и драматургия. Картинки изящного быта рисуются почти натуралистически в виде живого рассказа о реальных событиях. Некоторая театральность композиций придает изящность и красоту даже самым интимным сценам. Во Франции активно иллюстрируется Лафонтен и Мольер, в Германии В. Гете, Ф. Шиллер и Т. Виланд.

«Для любителя изящной книги иллюстрация в ней — главная ценность. Книга формируется ради нее. К иллюстрациям Буше для некой несостоявшейся книги сочиняется новый текст, чтобы был повод издать их. К циклу бытовых эстампов Моро Младшего, одного из лучших иллюстраторов эпохи, посвященному “Костюмам и нравам”, писатель Ретиф де ла Бретон пишет рассказы, превращая их в книгу. Не поспевшие к изданию рисунки Ю. Гравело к “Новой Элоизе” Руссо выпускаются вслед книге отдельным альбомом с пояснениями сюжетов, которые Руссо первоначально делал для художника», — пишет Ю.Я. Герчук¹. Гравированные альбомы с иллюстрациями к известным литературным произведениям были не менее популярны, чем сами книги

и хорошо раскупались по всей Европе. Много подобных альбомов поступило и в Россию.

Работы в качестве иллюстраций таких блестящих живописцев и рисовальщиков как Ф. Буше и О. Фрагонар вошли в книжную графику в качестве лучших достижений изобразительного искусства. Их рисунки изящных сцен и красивых женских головок были переведены в гравюры со всеми доступными в то время техническими совершенствами. Новые гравюрные техники позволяли получать не только богатство тональных переходов, но и вводить в изображения цвет. Виртуозные рисунки, конечно, были далеко не всегда портретны, так как изящный типаж был задан временем, но то, что они созданы на основе зарисовок с конкретных людей, не подлежит сомнению. Именно жизненность изображений позволила переиздавать эти сюжеты и в XIX в. Сюжетные композиции XVIII в., безусловно отработанные в иллюстрациях, позволили сделать первые шаги к созданию металлических отливок — политипажей сюжетного характера, печатавшихся в первые десятилетия XIX в. в виде заставок.

В XIX в. счет иллюстраций в одной книге идет на сотни. В двухтомном издании пьес Мольера (1835—1836, художник Т. Жоанно) их насчитывается около 800! В «Дон Кихоте» С. Сервантеса (1836—1837) с работами того же художника —

¹ Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. М., 2000. С. 199.



Рис. 182. Г. Доре. Сервантес. «Дон Кихот»

756. Над некоторыми изданиями работает несколько художников и десятки граверов. Множество иллюстраций отгравировано по рисункам самого плодovitого художника-графика — Г. Доре. Образ Дон Кихота, рожденный гением Доре, и сегодня живет в сердцах его почитателей (рис. 182). В XIX в. соучастие иллюстрации в процессе восприятия текста окончательно закрепляется в сознании общества. «Перо слабо рисует природу. По одному описанию трудно составить о чем-нибудь полную идею, описания недостаточно для удовлетворения любопытства читателя. Видеть и видеть — девиз любопытства, и вот от чего описания с изображениями одарены всеобщим успехом»¹, — пишет редактор одного из первых русских иллюстрированных журналов «Картины света» А.Ф. Вельтман. Безудержному развитию иллюстрации способствовало распространение торцовой гравюры на дереве, выдерживающей большой тираж, и изобретение литографии.

Много гравированных рисунков стало печататься в лондонских и парижских журналах и распространяться более чем 200-тысячными тиражами. Взаимное обогащение идеями книжной и журнальной продукции привело к внедрению в книжную продукцию свободных композиций. В книгу, благодаря художественным журналам, стало вноситься своеобразное игровое начало, которое

развивалось от иллюстрации к иллюстрации. Это хорошо заметно по иллюстрациям А.А. Агина к «Мертвым душам» Н.В. Гоголя. Они выходили выпусками без текста, так как писатель не дал разрешения на иллюстрированное издание книги, и любители искусства находились в ожидании длительное время. Портретные собирательные образы, созданные художником, сполна удовлетворили потребности общества в жизненной достоверности и бытовой конкретности (рис. 183).

К последней трети XIX в. иллюстрации в книгах достигают предельной иллюзорности и пространственности. Чтобы выделить их в книге, приходится вернуться к жесткой рамочной системе в виде прямоугольника, круга или овала. Это относится к композициям на современную для того времени тему и к историческому повествованию. Многие иллюстраторы как бы соревновались с искусством фотографии в точной визуальной характеристике образа. Такие графические решения были популярны в народе, но они редко приводили к стилистической цельности изданий. Повествовательно-картинные иллюстрации дорогой книги демонстрировали достижения полиграфического процесса, но не мастерство художника. Это же относится к портретной книжной графике.

Искусство модерна, природа которого была нарочито графична,

¹ Картины света, 1836, № 1. С. 2.



Рис. 183. А.А. Агин. Ноздрев

вернуло книжной иллюстрации средневековую слитность с книжной страницей. Стил, порожденный стремлением к преодолению эклектики в жизни и в искусстве, поисками цельности даже путем душевного надлома эффектно проявил себя в книге. Поиски У. Морриса, Э. Берн-Джонса, У. Крейна, О. Бердслея повлияли на всю культуру книги конца XIX — первых десятилетий XX в. Напряженная подвижность гибких линий в сочетании с мощью насыщенного пятна проявилась не только в орнаментальной графике модерна, но и в сюжетных, и портретных композициях. С наибольшей силой это проявилось в графике О. Бердслея. Работая преимущественно для книг и журналов, он один из первых отказался от гравирования своих работ, так как его перовые рисунки хорошо переводились в цинкографические клише без особых потерь для первичного изображения. Более того, отпечаток с клише, который его удовлетворял, и являлся законченной работой. Таким образом, работая в технике, похожей на гравюру, О. Бердслей избежал притяжения к своим рисункам гравера-исполнителя.

Работы рано умершего гения-рисовальщика были хорошо восприняты во многих странах мира, в том числе и в России. Его изящная эротика, капризность твердых линий остро ощущались даже в искусстве

шаржирования и сатирических портретов. Бердслей исполнял портреты героев литературных произведений по представлению, но эти представления были настолько яркими и конкретными, что он их фиксировал на бумаге с предельной графической четкостью. Саломея и Иродиада в пьесе О. Уайльда «Саломея», Изольда в книге Т. Мэлори «Смерть Артура», Али-Баба в книге «Али-Баба и сорок разбойников» по творческой «выношенности» образов и их воздействию на читателя не уступают, а превосходят многие натуралистически отрисованные свето-теневые изображения (рис. 184).

Бердслеем был даже создан уникальный в истории искусства портрет Маски — человека с лицом, закрытым маской. Лицо в маске постоянно появляется в книжной и журнальной графике, будоража воображение многих (рис. 185). «Маски! Кто испытал хоть раз манящий ужас их пустых глаз, кто чувствовал хоть мимолетно отвратительную прелесть их, кто хоть на мгновение переставал быть человеком, влюбляясь в нечеловеческую красоту маски, для того ясно, что хотел сказать Бердслей или что сказал невольно...»¹, — пишет о масках мастера С.К. Маковский.

Со времени появления предельной бердслеевской слитности образов с книжной страницей культура

¹ Маковский С.К. Страницы художественной критики... // Цит. по кн. Обри Бердслей. Шедевры графики. М., 2002. С. 75.



Рис. 184. О. Бердслей. Туалет Соломеи

«существования» изображения в книге стала одной из основных забот иллюстраторов XX в. А. Матисс, П. Пикассо и многие другие создали свое понимание жизни портретных

изображений в печатном издании, но неразрывность графики и страничного листа никогда не подвергалась сомнению (рис. 186). В портретной графике это особенно заметно.

а)



б)



Рис. 185. О. Бердслей: а — рисунок для альманаха «Йеллоу Бук». 1894;
б — рисунок для обложки альманаха «Йеллоу Бук». 1894



Рис. 186. П. Пикассо. Иллюстрация к поэме Элюара «La barre d'arroi». Офорт. 1936

2. Портретные композиции в российской книжной графике XX века

Российская книжная графика XX в. развивалась в русле общеевропейских представлений о культуре книжной иллюстрации, и художники России были частью европейского искусства. Остановившись на отечественном наследии, можно привлечь к анализу примеры, знакомые широкому читателю по огромным тиражам книг советского периода. Эти книги составляют основной библиотечный фонд страны и личных собраний. В них собрано творческое наследие наиболее выдающихся советских художников-иллюстраторов книги.

Наиболее удачными для творчества мастеров книги в России второй половины XX в. являются реалистические и психологические портреты в исполнении В.А. Фаворского, А.Н. Самохвалова, Д.А. Шмаринова, С.В. Герасимова, А.М. Лаптева, Е.А. Кибрика, Н.В. Кузьмина и ряда других русских художников. Об опыте работы в книге этих выдающихся художников написано множество исследований, поэтому обратимся к примерам портретных композиций (рис. 187).

В первую очередь необходимо отметить иллюстрации-портреты, которые не имеют жесткой привязки к конкретной строчке текста литературного произведения, а подчинены лишь общей задаче переложения литературного произведения на

язык графики. Такие иллюстрации, по аналогии со станковой живописью, называют *станковыми портретными иллюстрациями*. К ним относят в первую очередь работы Д.А. Шмаринова и Е.А. Кибрика. «Таков, например, один из листов Д. Шмаринова к роману А.М. Горького “Дело Артамоновых”. Художник не только изображает Илью Артамонова с той степенью убедительности, которая присуща лучшим



Рис. 187. А.М. Лаптев. Чичиков.
Иллюстрация к поэме Н.В. Гоголя
«Мертвые души»

произведениям портретного искусства, с той разноречивостью симпатий и антипатий, которую вызывает в нас герой книги, но и намечает... основной социальный конфликт, составляющий основу романа. Тихий городок Дремов, с его мелкими строениями и идиллическими церквями словно расстилается у покорителя, чья тяжелая фигура заслоняет собою, придавливая пейзаж¹, — пишет исследователь русского книжного искусства Э.Д. Кузнецов. Портрет Ильи Артамонова приводится на рисунке 188.

«Иначе раскрывается характер в иллюстрации Е. Кибрика к “Тарасу



Рис. 188. Д.А. Шмаринов. Иллюстрация к роману А.М. Горького «Дело Артамоновых». 1951

Бульба». Тарас Бульба — романтический, эпический образ, он подобен памятнику, и художник призывает все средства, чтобы подчеркнуть это: от общей композиционной постановки фигуры, напоминающей героический монумент, до трактовки формы — утяжеленной, плотной, даже грубоватой»², — продолжает Э.Д. Кузнецов. Черты монументальности есть и в портретах Андрия и Остапа (рис. 189). К станковым иллюстрациям можно отнести и ряд книжных портретных композиций, выполненных С.В. Герасимовым, Кукрыниксами, О.Г. Верейским. Такие иллюстрации, как правило, занимают всю книжную страницу или же печатаются отдельно от основного текста и вставляются в макет книги в виде отдельных вклеек, закрываемых от текста папиросной бумагой. Они находятся внутри книги, но максимально изолируются от прямой связи с макетом издания.

Однако большинство портретной книжной графики непосредственно связано с текстом и конкретной страницей издания. Полное ее воздействие на зрителя происходит только при рассматривании внутри книги в соединении с читаемым текстом. Художник дополняет писателя, и мы получаем в руки слитный результат их совместных усилий. Помещенное, например, на выставке вне текста такое произведение уже не будет производить того

¹ Кузнецов Э.Д. Художник и книга. Л., 1964. С. 52.

² Там же.



а)



б) Рис. 189. Е.А. Кибрик: а — Андрий. Н.В. Гоголь. «Тарас Бульба». 1944—1945;
б — Остап. Н.В. Гоголь. «Тарас Бульба». 1944—1945

впечатления, которое создает у читателя в соединении со всем иллюстративным комплексом. Это связано не только с условиями формальной организации книги, но и с тем, что, идя по пути дополнения текста, книжный график может в своих композициях опустить многие подробности, уже изложенные в тексте или насытить изображения деталями, исходя из общей литературной канвы. Одним из великолепных образцов такого подхода к работе в книжной портретной иллюстрации создал А.Н. Самохвалов в автолитографиях к «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Иллюстрации Самохвалова — это, в основном, портретные изображения глуповцев: градоначальников и обывателей. Художник создает графическую «опись градоначальникам, в разное время в город Глупов от российского правительства поставленным». Фердыщенко, Бородавкин, Негодяев, Прыщ, Боневоленский, Дю-Шарио, Грустилов, Угрюм-Бурчеев и другие получили блестящее литографическое воплощение (рис. 190). Ценны и интересны образы глуповских красавиц — Аленки и Домашки (рис. 191, 192). Отталкиваясь от текста, Самохвалов создал редкие по художественной силе образы, привлекая к работе собственное воображение. Получили индивидуальные воплощение и персонажи глуповской «толпы», живущие в книге почти во всех элементах книжной графики (рис. 193, 194).

Дополняя — усиливая воздействие текста, художник может помещать изображение не только на отдельной странице — полосе, но и заполнить только часть полосы или вообще вынести изображение на поля книги. В IX главе пособия мы разберем ситуации, когда элементы иллюстрации эффективно используются в титульной композиции, шмуц-титуле, фронтиспise и концовке!

Заслуженно вошли в историю отечественной книги портретные иллюстрации В.А. Фаворского — теоретика и практика книжной иллюстрации. Остро чувствуя архитектуру в книге, Фаворский продуманно



Рис. 190. А.Н. Самохвалов. Портрет Грустилова к произведению «История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина



Рис. 191. А.Н. Самохвалов. Портрет Алены Осиповой к произведению
М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города»

и выверенно помещал свои иллюстрации в текст. Свою теорию, что полосные иллюстрации необходимо помещать на левой странице обложки, так как только в этом случае они не будут мешать читателю «двигаться вглубь книги», он успешно подтвердил опытом. Иллюстрации, вставленные в текст, он исполнял как для левых, так и для правых страниц. Портретные книжные композиции мастера достаточно повествовательны, и их связь со страницей происходит на точно найденном размере композиции в формате конкретной страницы

или разворота. Без воздуха чистого поля страниц его гравюры многое теряют: пропадает ощущение монументальности, и начинает выходить на первый план простота штриховой моделировки формы. Удивительно, но даже подобранный мастером орнамент и шрифт усиливает воздействие иллюстрации (рис. 195).

Именно разнообразие книжной иллюстрации, многообразие форм сплетения воли писателя и таланта художника приводит к появлению шедевров книжной графики, в которой портретная графика играет



Рис. 192, 193. А.Н. Самохвалов. Иллюстрации к произведению М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города»



Рис. 194. А.Н. Самохвалов.
Иллюстрация к произведению М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города»



Рис. 195. В.А. Фаворский. Кузьма Минин и Дмитрий Пожарский. 1945—1947



Рис. 196. Н.В. Кузьмин. «О муза пламенной сатиры!». Иллюстрация к книге А.С. Пушкина «Эпиграммы». Тушь, перо, цв. кар. 1979

одну из ведущих ролей. Художник как бы выступает в роли главного читателя—толкователя мысли писателя, и часто его понимание литературного произведения оказывается наиболее верным. Так, в иллюстрациях Н.В. Кузьмина к пушкинскому «Евгению Онегину» на страницах книги то и дело возникает графический образ самого А.С. Пушкина — настоящего героя романа, незримо присутствующего в тексте и материализованного художником. Еще более интересны иллюстрации Кузьмина к книге А.С. Пушкина «Эпиграммы» (рис. 196).

Блестящим мастером-иллюстратором был В.В. Лебедев. Текст

и рисунки у него никогда не смотрятся отдельно, а являются единым художественным целым. У Лебедева в творческом багаже имеются не только великолепные, полосные портретные иллюстрации, но и целые иллюстрированные развороты. Таковым можно считать «семейный портрет» Твистеров в иллюстрациях к книге В.В. Лебедева «Мистер Твистер». Три отдельных портрета и узкая полоска стихов так расположены в книге, что мы видим всю композицию разворота! Наиболее крупно изображен сам мастер Твистер. Его взгляд устремлен вдаль за пределы разворота. За ним расположены портреты Старухи и Девыцы.



Рис. 197. В.В. Лебедев. Иллюстрационный разворот. 1936

Хотя портреты не являются ростовыми изображениями, они хорошо передают движение и ритм стиха (рис. 197). Не менее интересен для

нас и разворот с бегущей семьей Твистеров. Ростовые изображения, выполненные в такой же технике, узнаются с первого взгляда.

Примерные практические задания

Выполнить серию портретных иллюстраций, ориентируясь на то, что иллюстрация будет занимать всю страницу (полосу) книги. Портретные иллюстрации могут быть:

- оплечными;
- погрудными;
- поясными.

Наиболее логичным будет создание портретов основных героев какого-либо литературного произведения.

Сделать копии с портретных композиций из книг, иллюстрированных Н.В. Кузьминым, В.В. Лебедевым, В.А. Фаворским, А.Н. Самохваловым, С.В. Герасимовым, Д.А. Шмариновым и другими художниками, строго придерживаясь авторской техники исполнения. Копирование производить как

с черно-белых, так и с цветных иллюстраций. При подборе композиций для копирования необходимо выбрать разнообразные решения этих композиций, чтобы изучить различные творческие манеры. Желательно провести копирование иллюстраций разных художников, но к одному и тому же произведению.

Написать реферат о творчестве любимого мастера портретной графики с изложением этапов его творческого развития и анализом композиций к иллюстрированным им произведениям. В тексте реферата дать характеристику методов и приемов работы художника, раскрыть основные композиционные принципы, использованные в его творчестве.

Глава VIII

ИЗОБРАЖЕНИЯ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА В РЕКЛАМНОЙ ГРАФИКЕ

1. Портретные изображения в плакате

Изобразительные рекламные сообщения уже на начальной стадии своего становления и развития были связаны с демонстрацией облика человека. Фигуры человека с тщательно отрисованными лицами, исполненными с натуры, присутствовали на работах создателя изобразительного плаката Ж. Шере. Он увеличил размер плаката и выдвинул на первый план большие изображения фигур в живом энергичном движении. Следом за Шере к плакату обратились талантливые художники постимпрессионистического направления и в самом начале 90-х годов XIX в. произошел бурный расцвет искусства плаката.

П. Боннар, А. Тулуз-Лотрек и другие французские мастера кисти, творчески используя приемы Ж. Шере, отработали до виртуозности лаконичный, плоскостной и легкий плакатный язык. Безусловно портретны плакаты А. Тулуз-Лотрека. «Плакаты А. Тулуз-Лотрека посвящены большей частью постоянным персонажам его искусства, танцорам и певцам парижских кабаре,

завсегдаем которых был художник. Образы Ла Гулю и Валентина, Жанны Авриль, Аристиды Брюана, уже отточенные в его живописи и графике, обобщались в плакатах до степени лаконичной графической формулы. Композиция этих плакатов часто строится парадоксально — на резких стыках фрагментарно и крупно взятого переднего плана с дальним, на сочетании острых ракурсов с плоскостью цветных силуэтов»¹, — пишет о плакатах Тулуз-Лотрека Ю.Я. Герчук. Увидев связь плакатных изображений с приемами в живописи и графике, искусствовед на примере Тулуз-Лотрека точно подмечает портретные начала образности плакатно-рекламных композиций. Галереей образов Парижа XIX в. можно назвать многофигурные сюжетные плакаты Т.-А. Стейнлена.

Знаменитые цветные плакатные литографии «Аристид Брюан» и «Диван Жапоне», выполненные Тулуз-Лотреком в 1892 г. — своеобразные портреты (цв. ил. 24, 25). Плакаты «Джейн Авриль» и «Группа

¹ Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. М., 2000. С. 256.

мадмуазель Эглантин», созданы несколько позже и также портретны, несмотря на карикатурность графической подачи образов. Почти гротескны образы в плакатах у современников Тулуз-Лотрека П. Боннара и Э. Вюйяра. Чтобы это понять, достаточно увидеть плакат П. Боннара «Ревю Бланше» 1894 г. (рис. 198). Необходимо отметить, что и Тулуз-Лотрек, и Вюйяр, и Боннар, несмотря на сильное влияние японского эстампа, выраженное в асимметрии, стремлении к профильности изображений, фрагментарности, создали свои характерные художественные композиции. Их графическая изощренность привела к плакатному взрыву на рубеже XIX—XX вв. — зарождается плакат стиля модерн.

Искусство плаката в последние десятилетия XIX в. стало настолько заметным явлением, что с 1895 по 1900 г. в Париже вышло пять роскошных томов — альбом «Мастера афиши», приуроченный к Всемирной выставке 1900 г. и 100-летию Великой французской революции. В альбоме воспроизведено творчество художников более десяти стран в сфере театральной, спортивной, коммерческой, выставочной и издательской рекламы. Изучение содержания всех томов альбома позволяет понять роль изображений человека в плакатной графике того времени, проследить рождение плакатного образа. Иллюстрации, выполненные в технике литографии и хромолитографии (цветной

литографии) сохранили почти все особенности исполнения оригиналов.

На плакатах модерна образ человека, чаще всего прекрасной женщины, уже в значительной мере типизирован. Это то, что уже можно полноценно назвать модным образом.

Женщины с шикарными льющимися или развивающимися волосами с загадочной чувственной улыбкой смотрят на нас с многочисленных плакатов А. Мухи, К. Мозера, Г. Лефлера, Г. Пфаффа и других. Множество изображений женских лиц и фигур переходят с плаката на плакат, меняясь только цветом волос. Не случайно Л. Хольвайн на плакате, рекламирующем парфюмерию, изображает три совершенно одинаковых женщины, закрывающих лица одинаковыми букетами цветов (Мюнхен, 1910).

Мужские образы так же становятся собирательными, но их значительно больше. Наиболее ярко это можно проследить в творчестве Г.Р. Эрдта. «Он создал для “берлинского” плаката, адресуемого определенной группе потребителей, целый ряд образов типичных представителей “большого города”. Пользуясь приемами плоского изображения и шаржа, он рисовал своих “городских типчиков” в повседневной обстановке так предельно достоверно, что казалось, он их просто фотографировал. Особенно часто с его плакатов на зрителя смотрят, от случая к случаю надменно или доброжелательно, моложавые, подтянутые



Рис. 198. П. Боннар. Ревю Бланше

“добрые малые”, без которых нельзя себе представить “избранное общество” того времени. Элегантный мальчик-бой, служащий в гостинице, уверенный в себе личный шофер одного из знатных господ, офицер-аристократ, явно преуспевающий коммерсант, путешественник, объехавший полсвета — эти типичные персонажи Эрфта переданы очень реально, с учетом каждой мелочи, каждой детали»¹, — пишет исследователь немецкого плаката Рене Гронерт. Из огромного количества плакатов и плакатных образов Эрфта можно составить целую галерею. Но больше всего у Эрфта изображений персонажей «сделавших свою жизнь» из состоятельных слоев общества. Эти персонажи в определенном количестве будут позднее перенесены художником в киноплакаты, прославляющие войну (цв. ил. 26, 27).

С 20-х годов XX в. в искусстве плаката начинает активно использоваться фотография, и плакатные образы приобретают фотодокументальность. Г.Г. Клуцис и А.М. Родченко в Советской России, Д. Хортфильд и другие в Германии развивают фотомонтажный плакат, в котором фотографии головы человека занимают ключевые позиции. Умение выбирать модели для фотографирования, типизировать единичное становится одной из основных условий плакатного творчества. Если

для этого подходит автопортрет, то и он используется в работе. «На плакате Клуциса “На борьбу за топливо, за металл” (1933) в одежде шахтера, с отбойным молотком на плече, уверенной поступью, красивый и сильный, выступает сам Клуцис. В чем смысл такого включения автопортрета? Рядовым пятилетки чувствовал себя Клуцис — неутомимый пропагандист и участник индустриализации страны. Клуцису принадлежит заслуга создания образа советского рабочего в его монументальной одухотворенности»² (рис. 199).

Фотомонтаж выработал свои законы построения художественного произведения, обновил представления о плакате. Присущие фотомонтажному методу средства выразительности были целиком использованы в работе с портретными фотоизображениями. Сопоставление натурной съемки с условными изображениями, повторение кадров, наплыв одного изображения на другое, совмещение нескольких элементов разных фотографий другие приемы были применимы российскими художниками для усиления воздействия портретных изображений. Наиболее эффектен прием совмещения голов колхозницы и рабочего на плакате 1930 г. «Ускорим темпы индустриализации». Портреты для плакатов снимались Клуцисом непосредственно на производстве:

¹ Гронерт Р. Ганс Руди Эрфт (1883—1918) // *Neue werbung*. № 5. 1987. С. 42.

² Огинская Л.Ю. Густав Клуцис. М., 1981. С. 122.



Рис. 199. Г.Г. Клуцис. Плакат «На боръбу за топливо, за металл». 1933

в угольном забое, у мартена, в цехах текстильных фабрик, на колхозных полях.

Много монтажных плакатов с портретными фотографиями было сделано А.М. Родченко, В.Ф. Степановой, А. Лавинским. Методику создания одного из самых известных сегодня агитационных плакатов Родченко «Книги» для Ленинградского отделения Госиздата с фотографией кричащей Л. Брик — героиней любовной лирики В.В. Маяковского раскрывает А.Н. Лаврентьев в своей книге «Лаборатория конструктивизма» (2000). Лаврентьев публикует рядом варианты фотопортретов Л. Брик и законченный плакат. Сравнение фотозаготовок и плаката позволяет понять, что выбран самый динамичный лозунговый вариант с повернутой вполоборота головой и ладонью, приложенной ко рту (рис. 200).

Совершенно особая тема с невиданной силой развита в советском плакате — композиции с изображениями «вождей мирового пролетариата». Плакаты с фотографиями В.И. Ленина, И.В. Сталина, К. Маркса, Ф. Энгельса беспрецедентными тиражами выпускались в СССР более 70 лет. Хотя их художественный уровень был очень разный, однако и среди них встречаются произведения большой творческой силы. Плакат Клуциса «Выполним заветы Ленина» (1932), изображающего фигуру вождя с поднятой рукой, и плакат «Целью союза являются: свержение буржуазии...» с оплечным

портретом К. Маркса стали эталонными композициями на весь довоенный и послевоенный период существования советской власти в России.

Открытием XX в. стал киноплакат. Уже в 20-е годы он заявил о себе как полноправное направление плакатного творчества, в котором созданы выдающиеся произведения. Достаточно вспомнить рекламный плакат А. Лавинского к фильму С. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин», напечатанный в 1925 г. Фотография головы матроса между жерл корабельных орудий — чрезвычайно мощный и действенный образ, современный и сегодня. В киноплакате, впитавшем в себя опыт выставочного, театрального и торгового плакатов, изображение внешности главных героев — одна из важнейших составляющих успеха. Поэтому огромные лица ковбоев, офицеров и красавиц заполнили рекламные щиты кинотеатров большинства стран мира. Творческие находки в кинорекламе и сегодня способствуют совершенствованию всего плакатного искусства.

Множество идеализированных графических изображений головы человека в плакатных композициях было исполнено в Советской России в 60—80-е годы. Коммунист, офицер, ученый получили графическое обобщенное, воплощенное уже в стиле «развитого социализма». В отличие от плакатных образцов 20—30-х годов в них почти не отражается состояние боевитости



Рис. 200. А.М. Родченко. Плакат «Книги» для Ленинградского отделения Госиздата.
Не издан. 1924



Рис. 201. Л.И. Бельский, В.А. Потапов. Плакат. 1981

и фанатичности стремления к переустройству мира. Это изображения спокойных, сытых и довольных жизнью людей, уверенных, что жизнь завтра будет лучше, чем сегодня. Лица людей разных профессий стали похожи на плакатах друг на друга, сформировав виртуальный образ «советского человека». Масштабы наглядной пропаганды в период «развитого социализма» в России

были таковы, что графический го-мункул смотрел на живых людей почти со всех стен и витрин в городской среде. Необходимо признать, что этот плакатный образ полностью отражал идеологию руководства страны того времени. В 90-е годы в связи с переменами в государственном устройстве страны, политические плакаты перестают быть актуальными (рис. 201).

2. Изображения головы человека в журнальной рекламе

С появлением журналов появилась возможность внедрения графической рекламы на их страницах. Вплоть до начала XX в. большинство журналов было черно-белыми. Отдельные цветные литографические вставки, появившиеся в журналах на рубеже XIX и XX вв. не влияли на рекламные сообщения и были, как правило, орнаментальными заставками или воспроизведениями шедевров живописи. Реклама, располагавшаяся на страницах обложки или же на нескольких первых и последних страницах журнала, была черно-белой. Изображения мужских и женских сильно стилизованных голов позволяли обратить внимание на конкретный текст, выделить его из массы шрифтовых сообщений.

Долгие годы текст оставался основной частью журнальной рекламы, а изображение было «врезано»

в него в виде небольшой иллюстрации. Если рекламируются книги, то приводится поясное изображение человека, читающего огромную книгу, или приводится портрет автора; при рекламе духов и средств ухода за кожей лица изображается голова молодой женщины. Изображения для таких рекламных сообщений исполнялись художниками средней руки, работавших для данных журналов, и творческие идеи в такой рекламе подпитывались опытом книжного оформления. В лучшем случае рекламная композиция решалась в виде изолированной от остального текста рекламной полосы с изобразительной заставкой и концовкой. Так, в одной из лучших журнальных реклам 1910 г. американского безопасного бритвенного аппарата «ЖИЛЛЕТ» в качестве заставки фигурировало оплечное изображение бреющегося мужчины,



б)

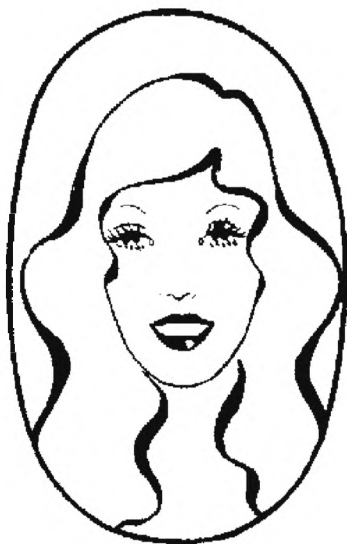


Рис. 202: а — реклама фирмы «Жиллет». Журнал «Нива». 1915, № 3; б — рекламные полиטיפажи с изображением женских голов. XX в.

а в качестве концовки — рисунок с упаковки изделия (рис. 202). Даже журналы мод, являющиеся по своей сути рекламой крупнейших домов мод и направленные на формирование внешнего облика человека, не имели на своих страницах высокохудожественной рекламы и довольно часто использовали избразительные полиטיפажи, наработанные в книжном оформлении.

Ситуация начинает медленно меняться с конца 20-х годов в связи с начавшимися экспериментальными поисками в графике печатных изданий. В середине XX в. журнальная реклама — полноправный участник рекламного графического процесса, а в последней четверти XX в. — уже один из бесспорных его лидеров, а с конца XX в. журнальная реклама задействует лучшие мировые силы фотографии и графического дизайна.

Осознание действительности журнальной рекламы, адресно проникающей через почтовый ящик в каждый дом, появление огромного количества полноцветных журналов, проспектов и торговых каталогов, бурное развитие искусства печатных изданий позволили журнальной рекламе выработать свой графический язык, в котором изображению человека уделено максимальное внимание. Теперь это не рекламный текст, подчиненный законам построения книги, а рекламный плакат, адаптированный к журнальной странице. Количество текста в таких рекламных страницах становится

минимальным, что позволяет перенести акцент на изображение, в котором главный герой — человек (рис. 203—206).

Образ человека, в основном красивой женщины, заполняет большую часть рекламы. В рекламе автомобилей, яхт, мотоциклов и даже землеройной техники женский образ присутствует на страницах журналов. Красота человека, по мысли дизайнеров, должна подчеркивать и усиливать красоту технических новинок. «Образцовая американская девушка как увековеченный фотокамерой образ и как живое лицо сплошь и рядом выступает ценным и незаменимым помощником “великого американского коммивояжера” (т. е. рекламы)»¹, — отмечает профессор Колумбийского университета Райт Миллс.

В конце XX в. красота человека, настолько обширно используется в рекламном процессе, что модный образ начинает создаваться для рекламных целей. Мастера изобразительного искусства, активно участвовавшие в создании эталонов красоты вплоть до начала XX в., постепенно уходят на второй план, уступая место мастерам модной индустрии — создателям лица и фигуры года. Ведущие модельеры, фотографы и модные журналы прилагают массу усилий в этом направлении, и рожденное их стараниями создание переносится в жизнь общества в значительной мере посредством журнальных страниц. Даже

появившееся телевидение не смогло поколебать ведущие позиции журналов. Эталонные образы стали формироваться и тут же активно использоваться для рекламных целей на страницах журналов. Девушке с обложки журнала посвящаются песни и кинофильмы, она становится героиней современного народного фольклора.

Изображения манекенщиц ведущих домов моды заполняют страницы практически всех иллюстрированных периодических изданий, включая даже детские. Являясь лицом «его величества моды», они активизируют продажу любого товара. Понимая это, мэтры рекламы сажают в своих композициях девушек на военные джипы и в кресла сверхзвуковых истребителей, снимают их на фотокамеру на палубах авианосцев или в окружении бойцов спецподразделений с оружием в руках. Продажа одежды, парфюмерии, галантерейных товаров уже невозможна без женского образа.

С журнальной рекламой связано и повышение роли группы инстинктов, связанных с продолжением рода человека, которое великий Зигмунд Фрейд назвал *либидо*. Адресность журналов, направленных на потребление их информации на определенную возрастную и социальную группу лиц, позволила в графической рекламе разнообразно и удачно использовать сексуальные влечения и их производные —

¹ Цит. по: Феофанов О.А. Реклама: новые технологии в России. СПб., 2000. С. 67.

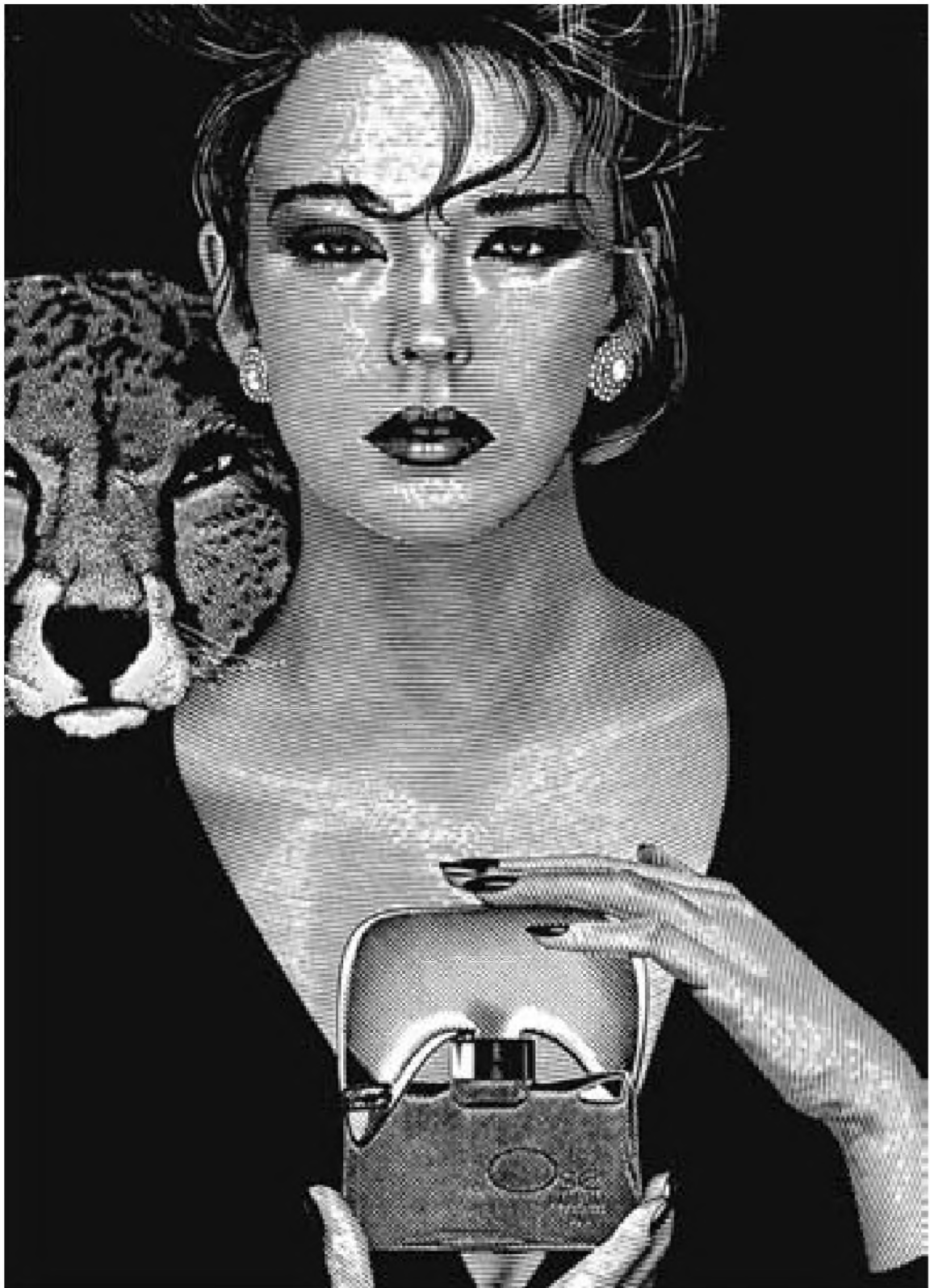


Рис. 203. Журнальная реклама. «ELLE». 1997

The Problem Solvers



As life gets faster, the ageing process too seems to respond more quickly to the ravages of today's lifestyle. Stresses at work, careless diet, unkind weather, urban pollution, but if caring for your complexion is a modern problem, Charles of the Ritz have developed a full range of modern solutions.

PROBLEM: The 'smile' lines round my eyes and mouth are becoming very noticeable. Can I do anything to reduce them?

SOLVER: Age Zone Controller is scientifically proven to reduce those problem lines and maintain new ones forming. Use it morning and night, it is light-weight and easily absorbed - it can even be worn under make-up.

PROBLEM: I seem to have lost the resilience and flexibility of my skin and my face looks dull and tired.

SOLVER: A complex of vital amino acids and lipids contained in Age Zone Protector will encourage cell renewal and bring back your skin's resilience. Not only does it moisturise but it will also protect your skin against environmental stress and the effects of dirt and harsh weather, and screens against UV-A and UV-B rays. It provides protection, under make-up or alone, will not clog pores and is

fragrance-free. It has also been thoroughly clinically and laboratory tested, like all Charles of the Ritz products.

PROBLEM: My skin is dry and under-moisturised but I don't like complicated and expensive skin-care routines.

SOLVER: Age Zone Night Balm will feed your skin while you sleep - the time when your skin is at its metabolic peak and most responsive to treatment. It is the perfect answer to revivifying stress-weary, rough-textured and dehydrated skin and contains a complex of special nourishing ingredients which encourage your skin to heal and repair itself more quickly. It should be used every evening after cleansing and toning, preferably after applying Age Zone Controller.

Talk to your Charles of the Ritz Consultant, she's your skin-care problem solver.



Charles of the Ritz

Рис. 204. Журнальная страница. VOGUE. Апрель 1988

ИТР-КОЛЛЕДЖ»
 Лицензия № 001684
ПРИЕМАЕТ НАБОР НА ФАКУЛЬТЕТЫ:
 после 9 класса
 не надо
 вступительных
 экзаменов
 родные окон. отношения
 (т.е. без)



после 11 класса

**"WE'RE GONNA SELL
 YOU THE SEAT,
 BUT YOU'RE ONLY GOING
 TO USE THE EDGE OF IT!"**
 Quentin Tarantino - Director

HAMMERSMITH APOLLO
 081 741 4868

ZUCCHERO
 AND HIS BAND

**MONDAY
 1st
 FEBRUARY**
 Tickets £10.00 and £5.00



**"You've never
 seen a film like it...
 it just roars across
 the screen"**
 BRADAN J. JENSEN - SILENT

★★★unmissable"
 JEFF GARDNER - EMPEROR

**plot of cocktail of
 originality"**
 WALLY GARDNER - THE OUT

**"Simply
 not to be missed"**
 BRAD J. JENSEN - FILM 10



"One hell of a film"
 BRADAN JENSEN - SILENT



mr. blonde mr. orange mr. white mr. pink

**reservoir
 dogs**
 LET'S GO TO WORK

18

по специальности
юриспруденция
 Выпускники получают дипломы
 и зачисляются на 2-й курс
 высших учебных заведений.
 Срок обучения 2-3 года.
 Обучение лиц, имеющих среднее образование,



Рис. 205. Журнальная газетная графика с изображениями головы человека. 1990



Рис. 206. Графика головы человека в журнальной рекламе. XX в.

любовь, рождение детей, забота о близких и т. д. То, что невозможно по целому ряду соображений в уличном плакате — вполне возможно в специализированном журнале. Таким образом, многие известные образные приемы графической рекламы были отработаны в журнальной графике и только после этого в достаточно рафинированном виде

стали использоваться в уличном плакате. По такому принципу строится, например, реклама известной американской одежды Calvin Klein, заполнившей ведущие журналы мира и улицы крупнейших городов. Так же поступают многочисленные бюро по рекламе молодежной одежды, так как эта реклама почти всегда имеет сексуальный подтекст.

3. Изображения головы человека в экслибрисах, эмблемах, товарных знаках

Изображение головы человека в графике часто встречается в тех случаях, когда надо показать принадлежность тех или иных объектов конкретному лицу, или группе лиц, или фирме-производителю. Данное направление получило название эмблематическая продукция, но это название весьма условно и объединяет в себе достаточно разные композиции с различной степенью обобщения образного решения. Остановимся на трех ярких разновидностях такой работы: экслибрисе, эмблеме различных мероприятий и товарном знаке.

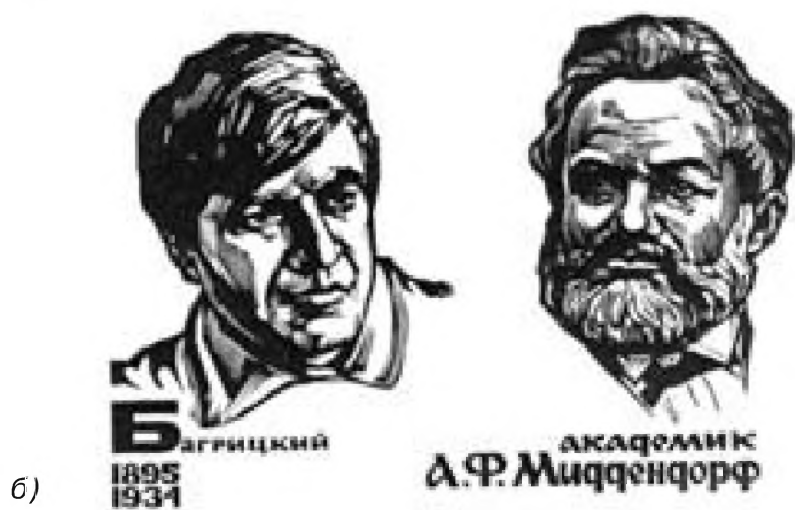
Экслибрис относится к графике малых форм и представляет собой графический знак какой-либо библиотеки. Обычно он клеивается в книгу в виде отдельного небольшого листа. Предназначенный для «жизни» в книге он по своему графическому решению тяготеет к книжному оформлению. Но по своему

смыслу это знак с возможной значительной степенью условности. Поэтому в экслибрисах можно встретить множество натуральных и условных форм графики головы человека. Из натуральных форм можно выделить графические изображения владельцев библиотек. Решенные в виде заставок экслибрисы могут иметь портретное начало. Таковы портретные экслибрисы работы А.И. Калашникова и Н.И. Калиты. Опыт работы в экслибрисе был использован А.И. Калашниковым в оформлении почтовых конвертов и открыток (рис. 207).

Необходимость раскрыть в книжном знаке характер, профессию и увлечение книголюба приводит художников к построению сложных и острых графических композиций не только в черно-белом, но и в цветном исполнении. Как правило, используются одни—два дополняющих черно-белую графику цвета, но



а)



б)

Рис. 207. Портретная графика А.И. Калашникова:
а — на эскибрисах; б — портреты для почтовых конвертов

встречаются и более многоцветные произведения. Портрет решается черным рисующим цветом.

В экслибрисах встречаются не только портреты владельцев библиотек, но и портретные изображения их кумиров. Это эпические образы из народных былин, изображения великих композиторов, философов и поэтов прошлого времени.

Разнообразие графики головы человека в экслибрисах позволяет считать экслибрисы прекрасной лабораторией по поиску лаконических образных портретных решений. Стремление к портретному сходству и одновременно знаковости заставляет художников находить особые приемы нанесения штриха и бережно относиться к выявлению силуэтности изображения.

В **эмблемах** — условных изображениях какого-нибудь понятия или события портреты встречаются только тогда, когда они несут в своей основе именное значение. Например, театральный фестиваль им. А.П. Чехова или К.С. Станиславского. В отличие от экслибриса эмблема не имеет прямых связей с книгой и достаточно автономна. Поэтому в эмблемах диапазон творческих возможностей ничем не ограничен и колеблется между плоским силуэтом и объемным живописным изображением. Однако, чем объемнее и живописнее образ, тем чаще приходится использовать такие формы, которые отделяют изображение от окружающей среды, создавая различные орнаментальные рамки.

Товарные знаки — специфическая форма прикладной графики и их композиция основывается в большинстве случаев на сочетаниях простых геометрических фигур. Однако лавина схожих друг с другом геометрических композиций, вошедших в жизнь в последние десятилетия, заставляет все чаще обращаться к изобразительным решениям. Товарные знаки увеличиваются в размерах, в них начинают применяться сюжетные композиции, схожие с товарной символикой XIX в. Но возвращение к изобразительности и декоративности происходит на основе опыта развития товарных знаков XX в.

Стремление к уникальной графике товарного знака побуждает обратиться к изображениям головы человека. На рисунке 208 приводятся товарные знаки с изображением головы человека, эти знаки используются в японской промышленной графике, имеющей много удачных решений. Не вызывает сомнений, что «портретный» поиск — общемировая тенденция в искусстве товарного знака XX и начала XXI в.

Анализ графики, приведенных знаков, показывает, что изображения, несмотря на широкую амплитуду творческих поисков, хорошо «держат плоскость» и успешно усиливают ее зрительную привлекательность. В отличие от портретов в экслибрисах, в товарных знаках почти не применяется объемный штрих, линия и пятно имеют одинаковую тональность. Образность



Рис. 208. Изображения головы человека в японской промышленной графике

знаков с графикой головы человека позволяет обходиться минимумом текста или вообще его не использовать, что позволяет сосредоточить внимание на красоте изображения.

Пользуются популярностью товарные знаки, в которых изображение головы человека сильно шаржировано или носит шуточный характер. Они хорошо запоминаются. Поэтому забавные рожицы с улыбкой до ушей, высунутым языком или

смешно нахмуренными бровями все чаще используются в графике знака. Появляются даже знаки «мультяшного» плана с изображениями одного человека с разными выражениями лица. Обычно это знаки производителей детских товаров.

Необходимо отметить, что лицо человека настолько подвижно и выражает различную гамму эмоций, что освоение данной темы в графике товарного знака — неисчерпаемая творческая проблема.

Примерные практические задания

Выполнить эскизы плакатов, журнальной рекламы и товарных знаков с изображением головы человека. В работе над эскизами плакатов особое внимание уделить:

- киноплакату;
- торговому плакату;
- политическому плакату;
- социальному плакату.

Из журнальной рекламы особо выделить рекламу:

- парфюмерии;
- одежды;
- туристических услуг;
- галантерейной продукции;
- автотехники.

В работе над выполнением товарных знаков с графическим изображением головы человека обратить внимание на образные возможности использования элементов графики как в идеализированных, так и в шаржированных изображениях. От «чистоты» использования графических элементов зависит «читаемость» товарных знаков на расстоянии. Выполнить товарные знаки с графикой головы человека для следующих учреждений:

- магазина головных уборов;
- парикмахерской;
- радиостанции;
- туристической фирмы;
- книжного магазина;
- спортивного клуба.

Глава IX

ГРАФИКА ПОРТРЕТА В КНИЖНОМ ДЕКОРЕ

1. Классификация элементов книжного декора

Наибольший объем книжной орнаментации с изображениями головы человека был исполнен в XIX — начале XX в., когда книжная продукция стала массовой. Анализ показывает, что изображения головы человека встречаются почти во всех элементах, составляющих книжный декор. К ним относятся композиции с заглавными буквами, титульный лист, фронтиспис, заставки и концовки.

Заглавным буквам придавалось большое значение уже при зарождении искусства книги. Их очертания часто связывались с обликом человека. Некоторые теоретики построения шрифта соотносили пропорции буквы с пропорциями головы человека. Оплечные, погрудные, поясные изображения святых и королевских особ в изобилии присутствуют внутри заглавных букв в рукописных средневековых книгах Европы. Эти своеобразные инициалы-миниатюры часто являются единственными украшениями книжных страниц. Иногда они поддерживаются орнаментом, начинающимся от буквиц и оплетающим основную текст страницы. С того

времени изображение человека в книге то «уходило» от инициала, то возвращалось в его начертания, пока не утвердилось в виде множества специальных книжных украшений в XIX — начале XX в. В альбомах типографских готовых «образцов» можно встретить разнообразные декоративные композиции, в которых инициал соединен с изображениями кудрявых головок и благонравных девушек, красавиц в венках и цветах, добронравных матрон в накрахмаленных головных уборах. Среди них есть как образцы высокого профессионализма, так и изделия довольно среднего качества. История искусства книги оставила нам и редкие образцы инициалов, соединенных с графикой головы человека (рис. 209).

Титульный лист подчеркивает и оформляет начало книги. Изображения человеческих голов достаточно часто вплетаются в орнамент титульных листов уже в период появления этого элемента в книге, т. е. с XVI в. «Он приобретает характер торжественного входа в нее, подобен portalу. Поэтому композиция титула получает в архитектурной



Рис. 209. Заглавные буквы с изображением женской головы. 1900—1902

системе книги особую роль, не связанную прямо с его деловым, информационным назначением. Она служит своего рода художественным камертоном для всего тома, задавая ему и воплощая в себе пропорциональный строй, пластическую и цветовую нагрузку, пространственную структуру книжной полосы, общий стилистический строй всей “типографики” издания. Роль титульного листа в его сложившейся форме подобна в этом отношении той, которую играет ордерная¹ композиция портика в классической архитектуре. И как античный ордер, вернувшийся в ренессансную архитектуру, сохраняет свое организующее значение и для ряда последующих стилей, так созданная в XVI в. стройная титульная композиция воплощает в себе классическую архитектуру европейской книги Нового времени, дожившую до XIX в. Отчасти же, с известными ограничениями и изменениями, она продолжает жить в книге новейшей вплоть до наших дней»², — отмечает искусствовед О.Я. Герчук. Вынесение на титульную страницу иллюстрации или портрета автора, так же как укрупнение строчек текста усиливает воздействие титула. Наиболее известные в России XX в. титулы с портретом автора были

в собрании сочинений А.С. Пушкина.

С XV в. широко известна форма титула, строящаяся с использованием рамки. Известны очень сложные гравированные декоративные рамочные композиции в виде триумфальной арки с изображениями фигур и голов человека. По мере проникновения в книгу барочных тенденций титульные рамки превращаются в сложнейшие фантастические сооружения с массой эмблем и аллегорических фигур. С течением времени графические композиции с титула начинают перемещать на обложку, как бы повторяется титул, закрепляя название книги в сознании читателей (рис. 210, 211).

На **фронтисписах**³ книг тоже встречаются портреты авторов. В XVII—XVIII вв. эти портреты были настолько виртуозно отгравированы, что сохраняли даже качества живописи, воспроизведенных в книге живописных оригиналов. В более позднее время портретный фронтиспис исполнялся в едином графическом ключе с иллюстрациями и являлся как бы их представительской частью. Фронтиспис можно считать и как главную **заставку**⁴ книги, заявляющую тему для всех остальных заставок печатного издания. Заставки, располагающиеся

¹ Ордер — один из видов архитектурной композиции, состоящий из вертикальных несущих частей (опор в виде колонн).

² Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. М., 2000. С. 166—167.

³ Фронтиспис — рисунок перед первой страницей книги или вверху страницы перед началом текста.

⁴ Заставка — рисунок в ширину страницы в начале книги, главы.

В. А. ЖУКОВСКИЙ
КУБОКЪ
БАЛЛАДА

РИСУНКИ Д. МИТРОХИНА



ИЗД. І. Н. КНЕБЕЛЬ. МОСКВА

Рис. 210. Д.И. Митрохин. Титульный лист

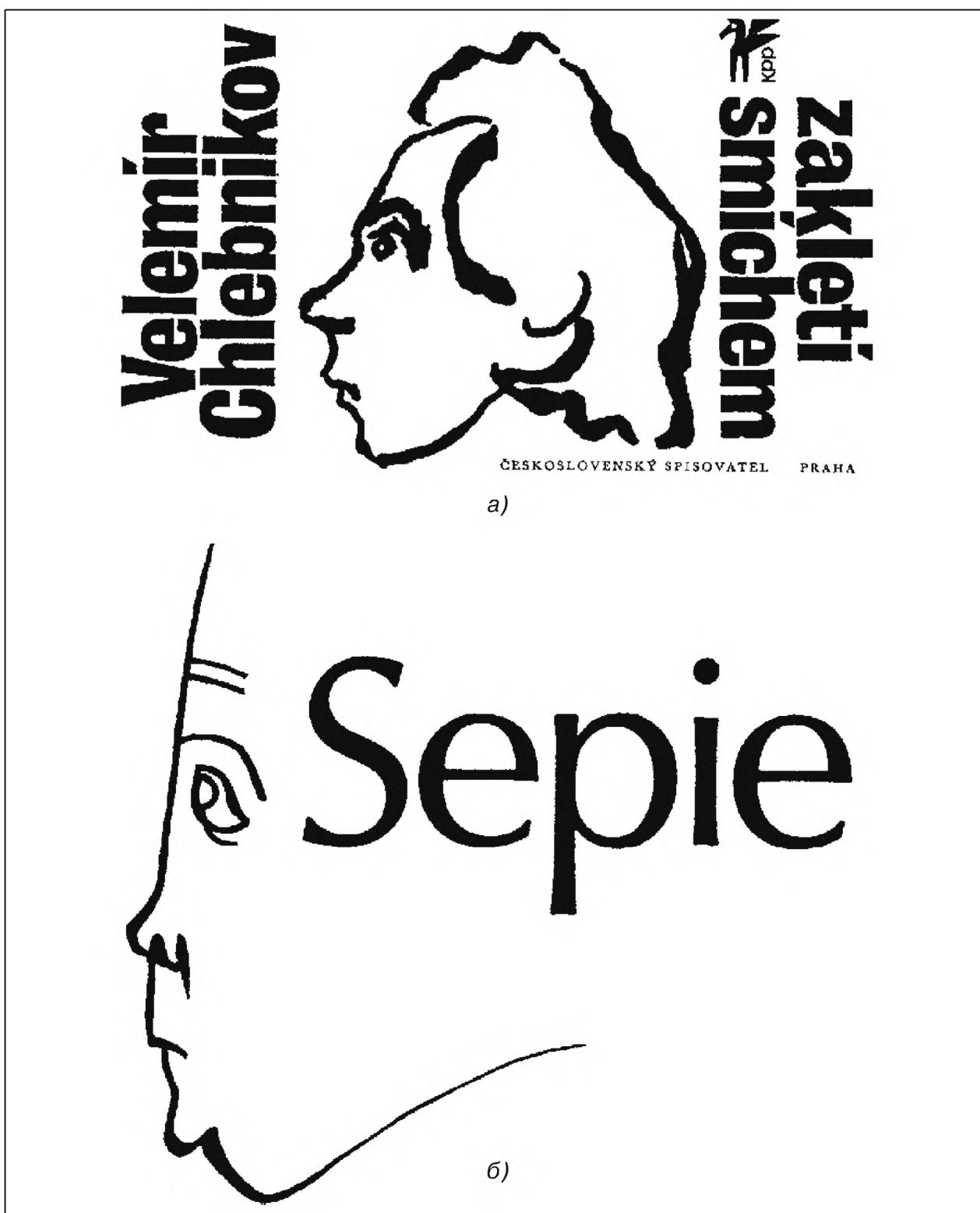


Рис. 211. Книжное оформление: а — Josef Tuřa. Оформление поэтического сборника В.В. Хлебникова. Прага. 1975 (портрет Хлебникова работы В.В. Маяковского); б — Frantiska Bidla. Оформление сборника басен «Sepie»

в начале глав, решаются более скромно чем фронтиспис, но это ничуть не умаляет их значения в графической конструкции книги (рис. 212). Минимальные включения орнаментальных мотивов в заставках с графикой головы человека в ряде случаев не упрощает, а усложняет творческую задачу (рис. 213).

Еще более скромны по решению книжные портретные **концовки**¹. Они, как правило, не занимают всю ширину книжной полосы, а являются «точечным» мотивом, завершающим текст. Но и среди них имеются подлинные книжные шедевры (рис. 214).

Одной из краеугольных проблем книжного декора с изображениями

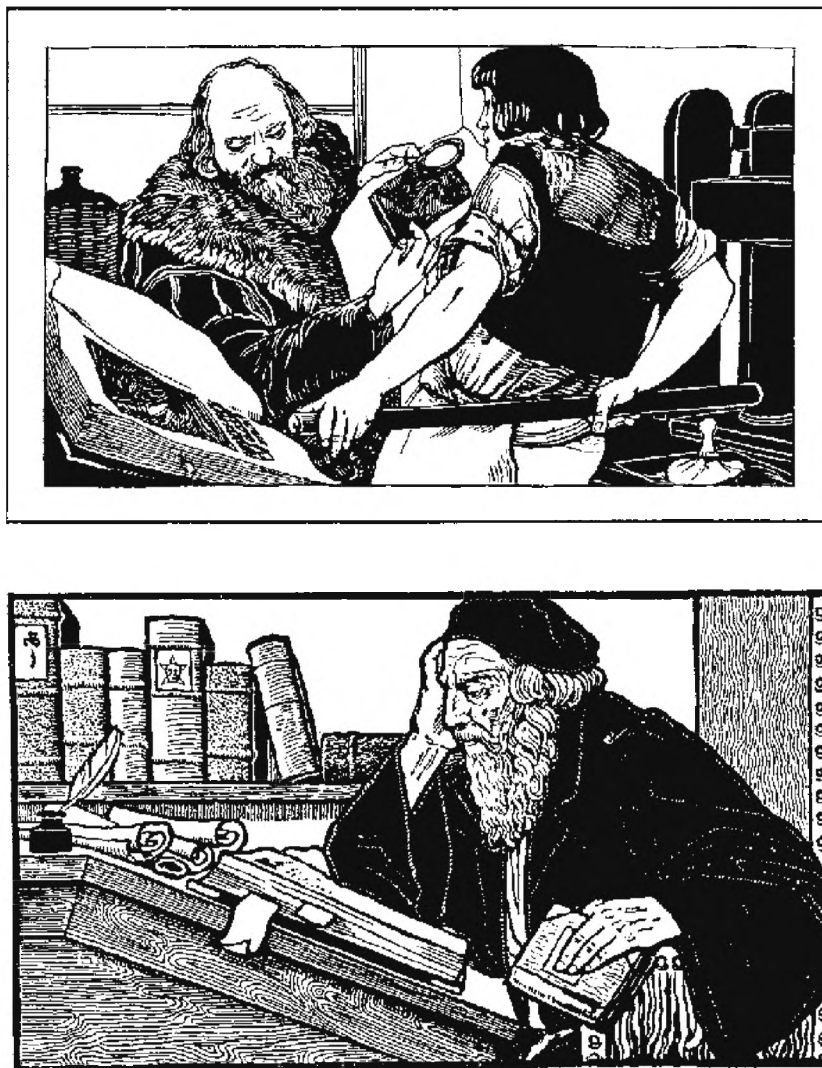


Рис. 212. Книжные заставки XIX в.

¹ *Концовка* — графическое украшение в конце книги, главы.

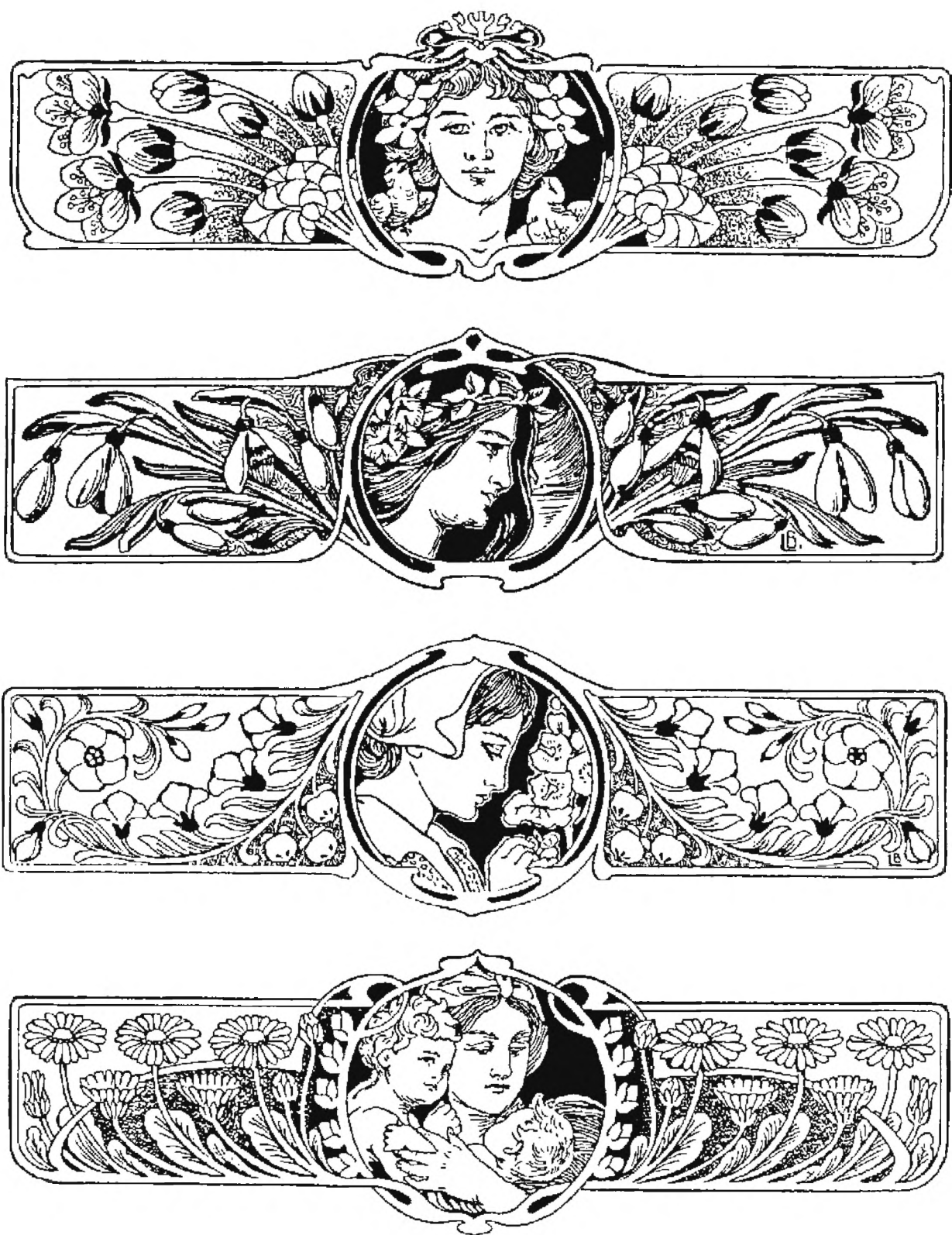


Рис. 213. Журнальные заставки. Начало XX в.

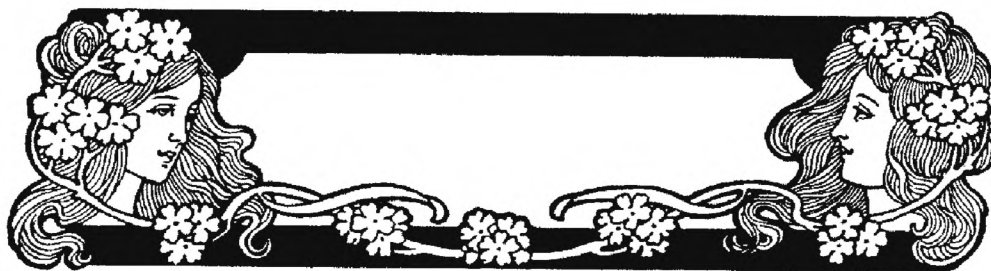


Рис. 214. Журнальные заставки и концовки. Начало XX в.

головой человека является, осуществление гармоничной взаимосвязи орнамента и изображения, так как орнамент с момента зарождения книжного декора был его основой. Графика головы человека, несомненно, придавала декору конкретную содержательность, но в то же время она не была структурообразующим компонентом книги.

Столетия развития книжного декора выработали два пути «внедрения» изобразительных элементов в орнамент: *обособление изображения рамкой* и использование его как *специфического орнаментального мотива*, иначе применение различных форм декоративизации изображения. И тот, и другой путь привел к рождению множества эффективных книжных композиций, принципы и приемы, получения которых активно используются и сегодня. Существуют и многочисленные примеры соединения двух данных

путей. Простейшим примером такого соединения можно считать силуэтные изображения голов в орнаментальном рамочном окружении. Силуэтизация — зрительное уничтожение объема считается сегодня одним из приемов декоративности, а орнаментальная рамка — устоявшаяся форма превращения фигурного изображения в орнаментальный мотив. Усложнение рамки, ее «разрастание» по книжной странице дает различные варианты заставок.

В книжном оформлении встречаются интересные композиции, когда фронтиспис, заставки и концовки не имеют орнаментального наполнения, предстают в виде многофигурных изображений. В этих случаях они берут на себя существенную иллюстративную роль. Проблема связи изображения и книжной страницы решается в таких изданиях путем зрительного графического уплощения изображений.

2. Графика портрета в российском книжном декоре

В истории русской книжной графики есть много мастеров книжного декора, которые виртуозно использовали в оформлении книги изображения человека. Но даже среди них можно выделить таких мастеров как Д.И. Митрохин, М.В. Добужинский, Г.И. Нарбут, которые в равной степени чувствовали и орнамент, и изобразительный мотив и умели сделать изображение орнаментальным.

Вся первая половина жизни Д.И. Митрохина, тесно связана с искусством книги, этому он посвящает свои лучшие творения. Он делал все, что связано с графикой книги, но особенно удачными можно считать «вторичные элементы» книги, т. е. то, что обычно называют ее украшениями. Обложки, переплеты для журналов и книг, фронтисписы, заглавные буквы и форзацы, заставки и концовки составляют

огромную массу так и не изученных до конца искусствоведами творческих работ Митрохина. Украшения и иллюстрации многих книг издательства И. Книбель целиком созданы Митрохиным и трудно сказать, что из графики этих изданий в большей степени влияет на цельность и выдержанность книжного стиля.

Работая только в черном и белом цветах, иногда добавляя к ним 2—3 хроматических цвета, Митрохин добивался поразительных по силе воздействия результатов. Его характерный волнистый штрих, соединяясь то с пятном, то с точечной фактурой, создавал особую «митрохинскую» графическую игру. Хорошо чувствуя орнамент, художник никогда не пользовался напрямую перенесением в свои книги мотивов, наработанных до него. Как истинный художник-орнаменталист он внимательно изучал объекты в природе и создавал орнаменты или орнаментизированные мотивы на основе своих наблюдений. Этими объектами могли быть растения, животные, люди, и каждое изображение он мог превратить в узор без потери узнаваемости первичных форм. Декоративность — главная особенность работ мастера, и ее он добивался по своей методике, отработанной годами. Именно наличие этой методики позволяло Митрохину успешно работать с любым мотивом.

Митрохин был умелым рисовальщиком с натуры. Его рисунки просты и обобщены, но предельно точны. Именно из них он черпает

материал для своих заставок, обложек и виньеток. Особенно это относится к изображениям такой сложной модели как человек, изображения которой встречаются у Митрохина в любом книжном декоре. Именно присутствие человека придает его декору особую выразительность и неповторимость. Оплечные изображения человека встречаются в обложках к таким произведениям, как «Кубок» В.А. Жуковского, «Жизнь Альмансора» В. Гауфа (рис. 215), «В овраге. Бабы» А.П. Чехова. Поколенные композиции фигурируют в обложках к рассказам О. Генри «Сердце запада» и к произведению Бен-Джонсона «Эписин».

В этих обложках графика головы человека еще находится под сильным воздействием культуры начала XX в., но они очень узнаваемы. В обложке к рассказам О. Генри художник настолько свободен в своих решениях, что эту графику можно считать одним из самых лучших книжных шедевров.

В 1922 г. из печати выходит поэма-сказка М. Цветаевой «Царь-девица» (рис. 216) с оригинальными заставками и концовками Митрохина, в которых в качестве основных мотивов фигурируют черно-белые портреты главных героев. Время и характер поэмы-сказки наложили свой отпечаток на графику. Она почти не имеет волнистого штриха и построена на рубленной структуре предметных форм. Исчезла и прежняя линейно-пятновая орнаментальная вязь, но появилась

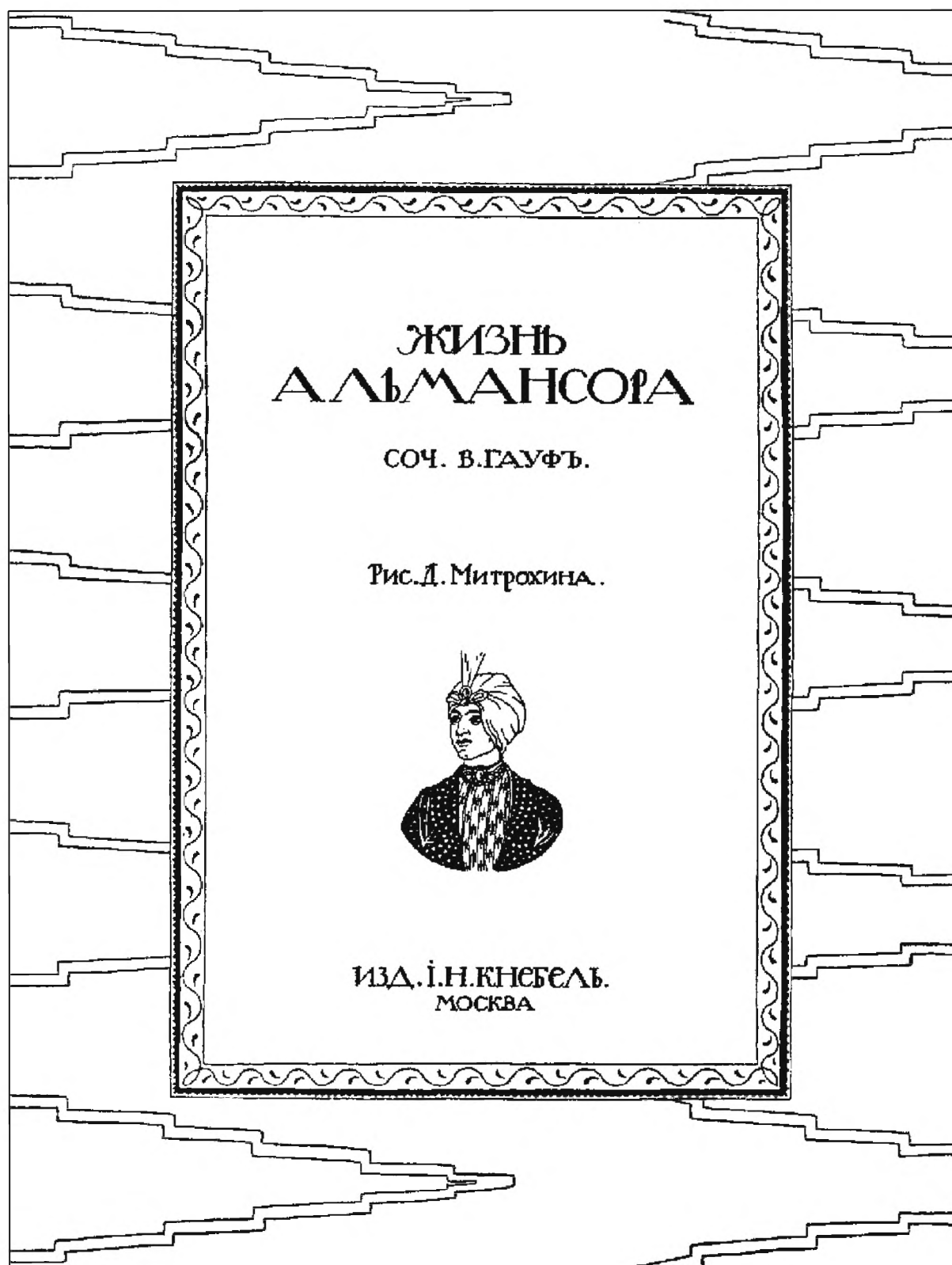


Рис. 215. Д.И. Митрохин. Титульный лист



ВСТРЕЧА ПЕРВАЯ ▼▼▼▼▼



Рис. 216. Д.И. Митрохин. Заставки и концовки к поэме-сказке М.И. Цветаевой «Царь-девица»

нервность «рваного» черного пятна. Ритмы черного и белого свободно создают ощущение общей плоскостной основы как для портретных изображений, так и для декоративного предметного окружения эмблемного характера.

Г.И. Нарбут в своей портретной графике в книжном оформлении в полную силу использовал свой

талант мастера силуэта. Являясь младшим представителем художников «Мира искусства», и воспитанный на публикациях в одноименном журнале, он страстно любил книгу. Его книжные силуэты точны и органичны. В пособии в качестве примера приводится фронтиспис и титульный лист к книге И.А. Крылова «Басни», увидевшей свет в 1912 г.



Рис. 217. Книжный декор: а — М.В. Добужинский. Концовка. 1909; б — Г.И. Нарбут. Графика титульного листа к книге И.А. Крылова «Басни». 1912

Книга, посвященная В.П. Киряковой — невесте Нарбута, оформлена с особой лиричностью. «Ода ей — титульный лист — едва ли не лучшая страница книжки. Меандровые линейки, строгий шрифт обрамляют изысканнейший по пятнам рисунок: старинный парк, лебедь на пруду, декоративная ваза на колонне, а в центре — поросшая травой обломанная колонна с овальным щитом, в котором на сером фоне белеет профильный портрет Веры Павловны. Она в шляпке, перевитой лентами, украшенной цветами и колосками, возле нее мотыльки — один порхает, другой отдыхает у нее на груди, — с нежностью и словно бы с застенчивой улыбкой рисованный портрет, воспевающий юность, грацию, женственность»¹, — с восторгом пишет исследователь творчества мастера П.А. Белецкий. Силуэты ветвей и листьев деревьев удачно пластически связаны лентами, цветами на шляпке женщины и образуют очень цельную, красивую композицию. На рисунке 217 приводится этот шедевр вместе со стилистически близкой Нарбуту графикой М.В. Добужинского. Оригинален и фронтиспис. Он не орнаментальный, а портретно-сюжетный, изображающий великого русского баснописца, гуляющего в осеннем саду. Грузная фигура И.А. Крылова хорошо просматривается на безлюдной аллее парка. Торжественность момента подчеркивает лишь белый воротничок

одежд у шеи поэта и стройный обелиск вдали. Фронтиспис в сочетании с титульным листом создают ощущение какого-то застывшего очарования. Аромат эпохи ампира как нельзя лучше помогает художнику выразить свои чувства, силуэты, широко распространенные в то героическое время, получают у Нарбута новую жизнь (рис. 218).

Портретные композиции являются основой графического цикла М.В. Добужинского к поэме А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Поняв специфику рисунков Пушкина, художник насыщает образами множество заставок и концовок, которые сопровождают мысль поэта от главы к главе.

Шедевром назвал А.Н. Бенуа этот цикл, законченный в 1935—1939 гг. в период жизни в Англии. Анализируя глубину проникновения художника в поэзию Пушкина, искусствовед А.П. Гусарова справедливо отмечает, что «Добужинский является не только ценителем лирики поэта, превосходно разбирающимся в ее стилистических и технических особенностях, но и знатоком его графики. Он изучал рисунки Пушкина, копировал их, делал о них доклады. Иллюстрации Добужинского, однако, не подражают графической манере поэта. Только иногда напоминают ее небрежные и кудрявые росчерки — шалость пера. Профиль Татьяны, парящей над погруженным в мечты Онегиным, словно

¹ Белецкий П.А. Георгий Иванович Нарбут. Л., 1985. С. 71.



Рис. 218. Г.И. Нарбут. Фронтиспис к книге И.А. Крылова «Басни». 1912

скопирован с пушкинского рисунка его невесты Натальи Гончаровой. Художник использует внутренний закон пушкинской графики. Ее основа — ассоциация — была близка творческому методу Добужинского. Рисунки поэта на полях его рукописей, по свидетельству их исследователей, либо повторяют текст, либо дополняют, либо отталкиваются от него... Помимо портретов героев и пейзажей, которые, как и у Пушкина, являются не только фоном действия, но и средством передачи поэтического переживания, художник создает рисунки на тему лирических отступлений»¹. Например, в концовке к шестой главе Добужинский изображает фигуру с лирой в руке и лавровым венком на голове, имеющей характерный профиль Пушкина (рис. 219, б). Добужинский рисует поясное изображение неизвестного невежды в завершении второй главы к строкам

Быть может (лестная надежда!)
Укажет будущий невежда
На мой прославленный портрет
И молвит: то-то был Поэт!

Графика женских портретов разбросана по всему произведению и является его подлинным украшением. Это и образы обольстительных дам в заставке к четвертой главе и милые головки главных героев романа в начале отдельных стихов (рис. 219, а; 220). Иллюстрации небольшого размера в тексте часто

продолжают или развивают мысль заставки, объединяя графику книги в единое целое. Очень часто заставки смотрятся как иллюстрации, а иллюстрации как заставки или концовки. Заставка к стиху может



а)



б)

Рис. 219. М.В. Добужинский.
Иллюстрации к роману А.С. Пушкина
«Евгений Онегин»

¹ Гусарова А.П. Мстислав Добужинский. М., 1982. С. 45.

быть почти равна заставке к главе, но именно это и отражает неразрывное движение мысли автора.

В VII главе пособия, при разборе портретных иллюстраций уже говорилось о портретных композициях

А.Н. Самохвалова. В завершении анализа портретных изображений в книжном декоре нельзя не упомянуть его великолепные концовки в виде маленьких рисунков голов жителей города Глупова.



Рис. 220. М.В. Добужинский. Заставка и концовка к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин»

Примерные практические задания

Исполнить 6—7 композиций книжного декора с изображением головы человека:

- на титульном листе;
- в заставках;
- в концовке;
- в заглавной букве.

Желательно, чтобы все композиции были сделаны для одного литературного произведения. Жанр произведения выбирается произвольно, в зависимости от пристрастий учащегося.

Взять в библиотеке или купить в магазине книги с графическим изображением головы человека и проанализировать работу художника, руководствуясь знаниями, изложенными в данной главе.

Исполнить копии с книжного декора, сделанного Д.И. Митрохиным, Г.И. Нарбутом,

М.В. Добужинским, А.Н. Самохваловым и другими известными русскими мастерами книжного рисунка. В работе над копиями важно обратить внимание на точность повторения техники и приемов получения книжных орнаментов.

В процессе исполнения силуэтных композиций необходимо как можно шире применять орнаментальные рамки и бордюры растительного характера. В работе над цветным книжным декором использовать не более двух—трех цветов.

Написать реферат об истории становления и развития книжного декора с изображениями головы человека, дать анализ всех составляющих элементов книжного декора (титульный лист, фронтиспис, заставки, концовки, заглавные буквы).

Глава X

ГРАФИКА ПОРТРЕТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОФОРМЛЕНИИ ТЕКСТИЛЬНЫХ ИЗДЕЛИЙ

1. Портретная графика головы в композициях на платках и тканях XVIII — первой половины XX века

В искусстве текстиля графика головы человека встречается в композициях платочных изделий. Особенно это относится к хлопчатобумажным юбилейным платкам, выпускавшимся крупными европейскими мануфактурами XVIII—XIX вв. Так, в России были изготовлены набивные платки с портретными медальонами в цветах, лавровыми венками и бордюрами, дубовыми ветками и доспехами в композициях с различными эпизодами суворовских сражений и войны 1812 года. Платки «эпохи Наполеона и победы над ним» с портретами прославленных генералов составляют музейные коллекции. Стиль французской империи свободно переходит к русской империи, и свет Победы раскрывается в образах прославленных полководцев — лучших представителей русского общества первой половины XIX в. Портреты военных располагаются в рамках геометрических форм, в виде кругов, овалов, квадратов, ромбов, что придает композициям ясную читаемость и прямоту. Дискретность орнаментов и замкнутость бордюрных

мотивов позволяют выражать силу и величественность.

Русские юбилейные платки с портретными композициями в определенной мере перекликаются с шальями, выполненными с печатных рисунков на сюжеты помпейских фресок и наполеоновских войн. Выпускались шали и на известной мануфактуре Ш. Оберкампфа. Основной сюжет, располагающийся в центральной части изделия, как правило, исполнялся профессиональным гравером-художником на основе известной живописной композиции, а угловые орнаментальные части делались мастерами текстильного рисунка.

Портреты исторических лиц на платках, в основном, представляют собой погрудные изображения парадного типа, но есть и композиции с изображениями в полный рост и даже на коне. Так, полководец А.В. Суворов на одном из платков изображен на коне на фоне атакующих неприятеля солдат. Много изображений полководцев исполнено на платках, посвященных балканской войне. Участие русских войск

в балканской компании зафиксировано даже по отдельным эпизодам сражений.

Недорогие платки из хлопковой пряжи, оформленные в стиле лубочных картинок, распространялись в основном для крестьянского населения России. Напечатанные устойчивыми к стирке красителями, платки в сложенном виде — доставлялись в различные климатические зоны страны и служили достаточно долго. Известны случаи, когда такие платки находили в советское время в чумах кочевых народов русского Севера. В определенной степени они выполняли роль французских хлопчатобумажных шейных платков первой половины XIX в., которые просто, заменяя газеты, печатались «на злобу дня». Русская продукция была «юбилейной», но размеры ее были гораздо большими и она, конечно, по оформлению была ближе к платку, чем к газете. Размеры платков позволяли напечатать гравированный портрет во всех деталях.

Кроме платочной продукции в XIX в. производилось и большое количество декоративных и платьевых тканей с мотивами изображений женских и детских голов, клоунов, военных и пожарных (рис. 221).

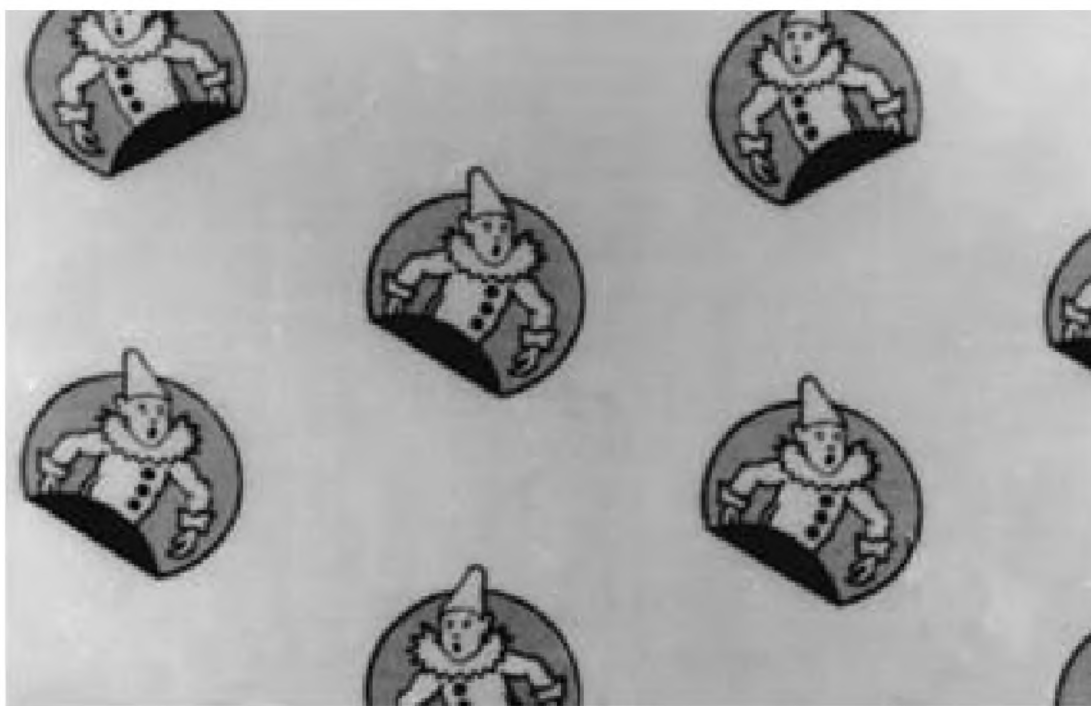
Большое количество текстильной продукции с портретами и изображениями головы человека в орнаментальных композициях было произведено на фабриках советской России в 20—30-е годы. Агитационная направленность нового

текстильного орнамента, связанной с советской символикой и сюжетами из «идеалов новой жизни», достаточно органично соединялась с изображениями вождей прогрессивного движения в Европе и руководителей революционной России. Значительная часть творческой молодежи — членов объединения Ассоциации художников революционной России, искренне считала, что только сюжетная тематика в рисунках на ткани с фигурами крестьян или портретами передовиков труда есть правильный ответ на запросы времени и активно претворяла эти идеи в жизнь.

Поскольку проблема отражения сходства с моделью — одна из основных проблем портретного искусства, и портреты вождей должны быть узнаваемы, то теоретики агиттекстиля провозгласили концепцию прямой связи прикладного и станкового искусства. Они писали «мы не боимся “рабской” зависимости от станкового искусства. Текстильный рисунок исторически проявился значительно раньше станкового искусства и всегда был орудием классовой агитации и классового господства. Текстильный рисунок по форме и содержанию во все исторические периоды был самым тесным образом связан с изоискусством, является неразрывным целым в общем комплексе “стиля”».

Мы не противопоставляем текстильный рисунок станковому искусству; все творческие достижения пролетарского изоискусства должны

а)



б)



Рис. 221. Текстильный орнамент с изображением головы человека:
а — Россия. Начало XX в.; б — Соединенные Штаты Америки. 1912

быть использованы в текстильном рисунке»¹. Такая концептуальная направленность давала, часто, причудливые результаты на грани политической безвкусицы, но любые сочетания реалистических портретных изображений с орнаментом оправдывались классовой необходимостью. Политическая поддержка «портретного» текстиля привела к созданию огромного количества вариантов платочных композиций с портретами В.И. Ленина (рис. 222).

Особенно разнообразной была портретная продукция ивановских мануфактур, на которых «насыщение текстильного рисунка пролетарской идеологией, создание классово-действенного текстильного рисунка-агитатора за генеральную линию партии, борьба с мещанской идеологией в текстильном рисунке, борьба со всеми попытками снизить идеологическое значение текстильного рисунка»² проводились во многом прямолинейно. На платочной продукции 20—30-х годов была отработана каноничная графика «ликов» коммунистических вождей, что в дальнейшем перешло на знамена и просуществовало весь советский период развития России.

Если на платочных изделиях XIX в. можно было увидеть разнообразные типы портретных

изображений, то в советское время наиболее распространенными стали два стиля: профильное изображение головы и оплечный тип с трехчетвертным поворотом головы.

В орнаментах на тканях массового назначения узнаваемые портреты почти не исполнялись. Как мотив в портретных композициях использовались обобщенные образы красноармейцев, рабочих, спортсменов, пожарных, пионеров. Графика головы в таких орнаментах решалась в соответствии с общими принципами и приемами обработки орнаментальной формы. Основной объем рисунком для тканей с агитационной тематикой был выполнен студентами ВХУТЕМАСа/ВХУТЕИНа и Московского текстильного института или выпускниками данных вузов. Новый текстильный рисунок стал широко внедряться студентами-практикантами после того, как крупнейшие фабрики страны были объявлены базами для производственного обучения. Работа велась целенаправленно. В рекомендациях или требованиях к новой ткани такими руководителями практики, как М.С. Назаревская, Н.В. Полуэктова и другими декларировалось, что «в основании работы художника-текстильщика должна быть новая тематика, порожденная современностью, острая и “актуальная”»³.

¹ Полуэктова Н.В. За правильные позиции в текстильном рисунке // За пролетарское искусство. 1932. № 7—8. С. 24—25.

² Там же. С. 25.

³ Рогинская Ф.С. Советский текстиль. М., 1930. С. 87.

Образы красноармейцев в «буденновках», пионеров в красных галстуках, работниц в красных косынках ассоциировались у студентов с современностью.

Студенческий агиттекстиль с изображениями головы человека был исполнен профессионально, так как

обучение академическому и специальному рисунку в названных вузах осуществлялось лучшими специалистами в области художественного образования того времени, и студенты умели свободно фиксировать свои идеи графически. Достаточно сказать, что рисунок у текстильщиков



Рис. 222. Центральная часть юбилейного платка. Иваново. Россия. Начало 20-х годов XX в.

вел С.В. Герасимов, а композицию — О.П. Грюн и Л.В. Маяковская. Опыт композиционного творчества, накопленный в вузовских стенах в работе с изображениями моделей, позволил в ряде случаев, встать выше узкоцеховых текстильных традиций и иначе взглянуть на роль текстильного орнамента с общехудожественных позиций. Отличительные черты студенческих работ выражались в особенности их графического языка: свободной геометризацией человеческих голов и фигур, орудий труда,

широком применении текстовых шрифтов (рис. 223, 224). Достаточно посмотреть работы М.В. Хвостенко, Д.Н. Преображенской, Л.Я. Райцер, чтобы понять уровень агитационных композиций. Уникальной для текстиля следует считать композицию Л.Я. Райцер «Смеющиеся комсомолки». Хотя эмоциональный порыв молодежи привел к перегибам в ассортиментной политике текстильного рисунка, новые агитационные рисунки сыграли свою роль в культурном строительстве.

2. Портретная графика на текстильных изделиях второй половины XX века

Проблема тематического рисунка с изображением головы человека не потеряла актуальности в XX в. Всевозможные международные фестивали, выставки, съезды из стран различных социальных и политических систем требуют постоянного поиска различных изобразительных форм для идейного воздействия на зрителя, в том числе и в создании дизайна текстильных изделий.

Майки и рубашки с портретными рисунками, рассчитанные на один сезон, когда проходит то или иное мероприятие, массово стали производиться в конце XX в. Это явление можно считать уникальным как по масштабности распространения, так и по разнообразию творческих решений. Технология

«фотофильмпечать» позволила исполнять и фотографические, и разнообразные рисованные композиции. Некоторая грубоватость переводов фотографических портретов в фотографику удачно обыгрываются дизайнерами текстиля в качестве приемов для создания художественного образа. Например, удачным переводом фотоизображения в фотографику для печати сетчатыми шаблонами на текстильном полотне можно считать изображение коммуниста Че Гевары. В данном изображении в единое целое соединяются документальность фотографии и образная сила станковой графики.

На возникновение фотопортретов на летней молодежной одежде активно повлияли так называемые



Рис. 223. Ситец. Россия. 20—30-е годы XX в.



Рис. 224. Сатин «Буденовцы». Россия.
Первая ситценабивная фабрика. Конец 1920-х годов

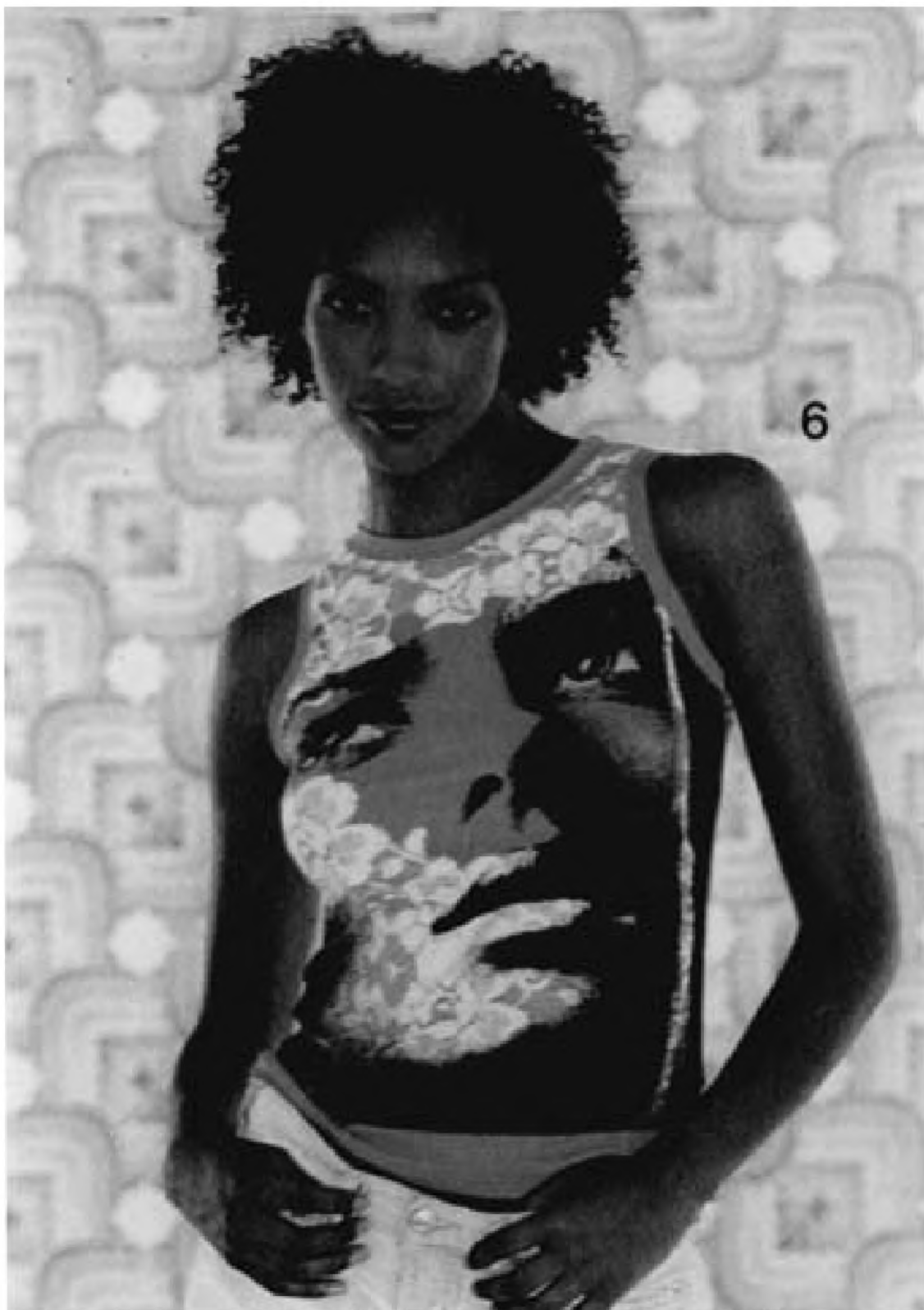


Рис. 225. Журнал «Kay's». Январь—июль 2002

молодежные «бунты» или «молодежные революции» 60—70-х годов. Портреты с образом «пламенного Че» вошли в историю молодежной моды. Причем размеры портретов-фотографики на плакатах в ряде случаев были равны портретам на майках. Политический пафос и «боевитость» сюжета в данном случае перекрывали формальную выверенность композиционной организации изображения. Анализируя художественный текстиль с гравированными портретами политических деятелей 20-х годов с фотопортретами на майках и рубашках 60—90-х годов можно сделать вывод, что в погоне за политической идеей данные композиции всегда балансировали на грани безвкусицы и только немногие изображения были действительно художественны.

При изображении на одежде и интерьерном текстиле портретов спортсменов, джазовых исполнителей, киногероев, поп- и рок-певцов творческих находок больше, а «текстильность» композиции выше. Многие портретные работы имеют ряд решений, ставших сегодня типовыми (рис. 225).

Узнаваемые фотоизображения на текстиле широко распространились по миру на волне рекламы текстильной продукции, приобщив одежду к плакатному искусству. Идея человека-плаката и интерьера-плаката осуществлялась в масштабах, сравнимых с продукцией полиграфии. Конкретность сюжета в портретных образах на текстиле

потребовала таких композиций, которые бы максимально способствовали узнаваемости изображаемого. Поэтому основной композиционной схемой в таких работах стало простое размещение сюжета в центральной части майки, рубашки или блузки как спереди, так и сзади на том же уровне. Ярко выраженная симметричность изображения позволяет хорошо концентрировать внимание зрителя даже тогда, когда человек в одежде с портретным рисунком движется по улице города, плотно заполненной внешней рекламой. Портрет может быть с ладонь человека, а может заполнять всю плоскость изделия, но при этом он всегда хорошо виден. Менее распространены портреты, располагающиеся на изделии на левой стороне груди на уровне сердца. Такие композиции, как правило, небольшие по изобразительной плоскости и более условны.

Необходимо признать, что дизайнеры текстиля оказались не готовы к такому массовому внедрению конкретных изображений на повседневной одежде, а специалисты рекламной графики как правило не знают специфики работы с текстильным рисунком. Несоответствие смысла изображения и формы изделия, на которое оно нанесено в современной «поп»-культуре, было подмечено в ряде журнальных публикаций. Но так как «кичевость» изображений — одна из неотъемлемых черт современной культуры, то «плакатные» портретные композиции

на одежде продолжают активно печататься и в XXI в. такими известными фирмами, как: Levi's, Morgan, Sonia Rykiel, Diesel, S.Oliver, Adidas, Berto Lucci и десятками других. Интересно, что портретные изображения кроме одежды и текстильных изделий с большой изобразительной плоскостью (одеяла, покрывала, полотенца, занавески) в последнее десятилетие распространились на галантерейных изделиях. Галстуки, сумки, платки, чулочные изделия, перчатки, носовые платки стали нести на себе портретные рисунки.

Такое длительное стремление определенной части населения иметь на своей одежде узнаваемые портретные

изображения невозможно объяснить обычной рекламой. Видимо портретные изображения позволяют их носителям отождествлять свои мысли и чувства с деяниями изображенных людей. Одеть на себя «личину» кумира скорее всего — неистребимое желание человека. Как правило, у молодежи это проявляется открыто и свободно.

Однако современный текстиль несет на себе не только портретные изображения молодежных идиолов. Раппортные эксклюзивные и массовые ткани, текстильные этикетки и ярлыки часто имеют мотивы с графикой головы простого «человека с улицы» или типовые обобщенные изображения (рис. 226, 227).



Рис. 226. Ткацкая нашивка-этикетка. 90-е годы XX в.

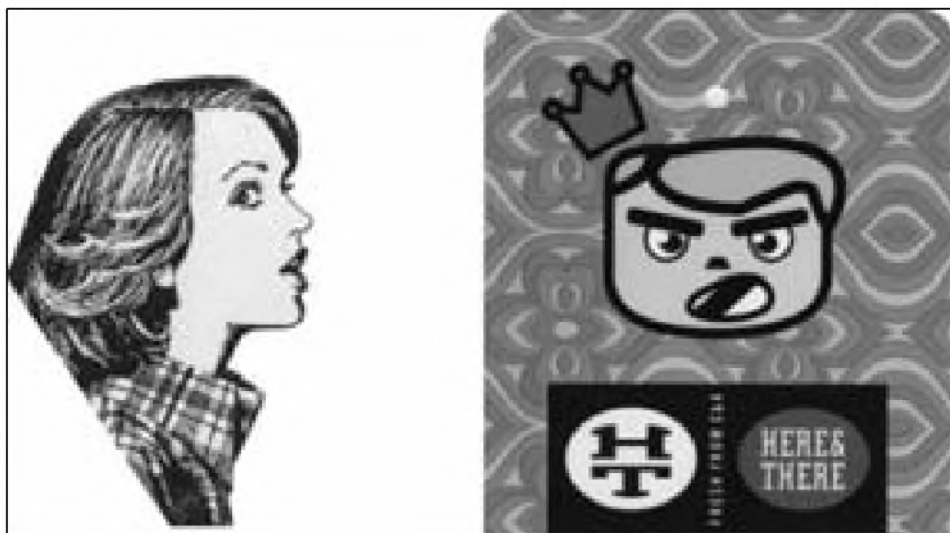


Рис. 227. Изображения головы человека на товарных ярлыках. XX в.

Примерные практические задания

Выполнить 5—6 вариантов орнаментов для ткани с мотивом в виде изображения головы человека в 2, 4, 5 см диаметром (виды раппортных построений выбираются по желанию учащихся).

Сделать портретные изображения с учетом его возможного воспроизведения на майке или футболке. Портреты подаются как в «плакатном стиле», так и с тщательной отрисовкой деталей размером от 5 до 30 см в диаметре. Задания следует выполнить

в черно-белом и цветном виде. В цветном варианте применять не менее 2—5 цветов.

Выполнить три варианта эскизов композиций для главных и шейных платков с портретной графикой. В эскизах предусмотреть возможность применения орнаментальных рамок и бордюрных орнаментов. Один вариант может быть получен на основе портретной фотографии, два других — рисованные изображения.

Глава XI

ГРАФИКА ПОРТРЕТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОФОРМЛЕНИИ ФАРФОРОВОЙ И СТЕКЛЯННОЙ ПОСУДЫ

1. Портретные изображения на западноевропейском и русском фарфоре и изделиях из стекла XVIII—XIX веков

Графика головы человека в художественном оформлении посуды имеет не меньшие, а может быть и большие традиции, чем в текстильном рисунке. Даже поверхностный анализ европейских коллекций фарфора и стекла за последние три столетия показывает, что изображения головы человека встречаются повсеместно. В России лучшие коллекции такой посуды сосредоточены в Москве и Петербурге в Государственном Историческом музее, в Государственном музее керамики и «Усадьбе Кускова XVIII в.», в Государственном Эрмитаже.

Портретная графика на фарфоре и стекле больше всего встречалась в изделиях для «обихода великого государя» и его двора. Портреты царствующих особ гравировались на стеклянных кубках с XVIII в. Так на Петербургском заводе в первой половине XVIII в. были изготовлены кубки с сериями изображений

Петра I, Анны Иоанновны, Ивана Антоновича и Елизаветы Петровны. Выполненные энергичной и уверенной рукой русского гравера портреты хорошо читаются на высоко поднятом на ножке большом кубке. В елизаветинское время портреты, украшенные лентами и рокайльным¹ узором, становятся естественной частью изысканной жизни XVIII в. со светскими балами, маскарадами и охотой.

«Большим событием, глубоко взволновавшим всех русских людей, была война 1812 года. Радость победы пронизывает всё русское послевоенное искусство. На Императорском и Бахметьевском заводах была выпущена серия хрустальных бокалов, рюмок, кружек с очень сдержанной алмазной гранью и накладными медальонами молочного стекла, в которых гризайлью² написаны портреты героев войны — Кутузова, Платова, Витгенштейна,

¹ *Рокайль* — орнамент в виде раковины, характерный для европейского искусства XVIII в.

² *Гризайль* — живопись, выполненная оттенками одного цвета, обычно серого или коричневого.

а также Александра I. Два бокала, один с портретом Витгенштейна работы знаменитого мастера Бахментьевского завода Александра Вершинина, а другой с портретом Александра I, выполненным художником Императорского завода Рокштулем, настолько близки между собой по уровню исполнения, что практически почти не возможным различить продукцию обоих заводов. Помимо портретов и надписей “Ликуй, Москва, в Париже Росс” или “Париж взят 19 марта 1814”, на изделиях из стекла этого времени много сатирических изображений Наполеона и его армии»¹, — пишет исследователь русского стекла Н.А. Ашарина.

С неменьшим размахом война 1812 года была отражена в изделиях Императорского фарфорового завода (рис. 228). Была выпущена серия чашек и тарелок с портретами боевых генералов, героев войны и военными сценами. Портреты выполнены большого размера, мундиры военных и награды выписаны довольно тщательно. Портреты на посуде исполнялись по оригиналам известных мастеров кисти и резца. Например, портрет героя Отечественной войны атамана М.И. Платова на чашке цилиндрической формы был выполнен с гравюры Ф. Вендрамини, оригинал О. Сент-Обена. Оформление чашки с портретом графа Витгенштейна взят с гравюры И. Ческого. Много предметов чайной посуды с портретами генералов—

героев войны было выпущено на частных фарфоровых заводах (рис. 228).

На фарфоре в портретных сериях изображались не только герои войны. В Государственном историческом музее сохранилось изделие, созданное на заводе Попова во второй трети XIX в. — это прелестная чашка с портретным изображением певицы Г. Зонтаг. Максимально заполненная позолотой поверхность чашки и изящный гравированный орнамент создают неповторимую теплую светящуюся среду, в которой портрет красавицы смотрится сказочным видением. Тонкая прорисовка прически и розовых лент шелкового платья придают фарфору вид ювелирного изделия.

С этого времени портретные изображения прочно утвердились в графике на предметах чайной посуды и обеденных сервизах. Разбогатевшая знать, подражая царствующим особам, стала заказывать сервизы с собственными изображениями. Кроме изображений конкретных лиц посуда часто украшалась и силуэтными головками красивых девушек, детей и юношей. Черные силуэты эффектно смотрелись на белых овалах-медальонах, вставленных в сплошную орнаментальную сетку из позолоты на насыщенном синем поле.

Стилистически портретная графика на стекле и фарфоре XVIII—XIX вв. была прямо связана

¹ Дулькина Т.И., Ашарина Н.А. Русская керамика и стекло XVIII—XIX веков. М. С. 12—13.



Рис. 228. Предметы, связанные с войной 1812 года. Начало XIX в.
Императорский фарфоровый завод — завод Гарднера

с достижениями в гравюре и акварельной миниатюре тех времен. Изображаясь в овальных или круглых рамках, отделяющих изображение от «тела» предмета, портреты оставались произведениями станкового графического искусства, перенесенными в прикладные изделия. Однако правильно найденные пропорциональные отношения между изображением и орнаментальным заполнением, четко определенная форма изобразительного поля портрета и продуманная рамка-орнамент вокруг портретной графики позволяют создать единую цельную композицию. Результатом усилий

мастеров являются торжественные и жизнеутверждающие произведения, поражающие нас своей красотой и образностью. Их энергетическая запрещенность настолько сильна, что только взяв их в руки, ты проникаешься ароматом того героического времени.

На рубеже XIX—XX вв. изображение женских голов со струящимися волосами, переходящими в орнамент, заняли ведущие место в изображениях головы человека на чайных сервизах. Они помещались даже на именных изделиях, как бы символизируя особую красоту в неостановимом потоке времени.

2. Портретные композиции в советском искусстве фарфора 20—30-х годов XX века

Революционные перемены в жизни России конца 1910 г. активизировали все формы агитационного воздействия на население. Пропаганда принципов новой жизни, захватившая культурную жизнь крупных городов России, не могла не обратить внимание на достаточно развитую структуру отечественных производств фарфора. Как и текстильная промышленность, фарфоровое производство было одним из самых мощных, оно активно продавало свой товар не только в России, но и в других странах.

В 20-е годы фарфор, как и художественный текстиль, был использован в советской России в агитационных

целях. Первые изделия агитационного фарфора были созданы в 1918—1923 гг. на Государственном фарфоровом заводе (бывшем Императорском) группой художников под руководством С.В. Чехонина. Являясь одним из выдающихся русских графиков, Чехонин блестяще чувствовал орнамент и смог с самого начала придать данному направлению в искусстве фарфора высокую художественность. Несмотря на явную плакатность композиций графика фарфора оставалась в рамках прикладного искусства.

По старому нерасписанному фарфору, приготовленному к росписи еще в дореволюционное время

и лежавшему в кладовых императорского завода, художники стали писать лозунги нового строя и портреты революционных вождей. Так была сделана в 1921 г. художником М. Адамовичем тарелка с портретом В.И. Ленина по рисунку Н. Альтмана и с лозунгом «Кто не работает, тот не ест». Соединяясь с новой советской символикой в виде пятиконечных звезд, серпа и молота, шестеренок, портретные композиции создавали совершенно иной не виданный ранее графический типаж (рис. 229 сверху).

Если в дореволюционное время графические изображения проникали в рисунок на фарфоре в виде изоциренных гравюрных композиций или альбомной миниатюры, то в 20-е годы графика «входит» в камерное искусство фарфора посредством плаката — искусства улицы. Такое контрастное сочетание неожиданно дало яркие и убедительные результаты. С фарфора, как бы из уст революционеров, зазвучали призывы: «Земля трудящимся!», «Пропади буржуазия, сгинь, капитал!», «Пусть, что добыто силой рук трудовых, не проглотит ленивое брюхо!» Стилистика праздничного плаката соединилась со стилистикой агитационного фарфора.

Характерным для агитационного советского фарфора является почти полное отсутствие любимых ранее бордюров и рамок. Изображения свободно рисуются на белом фарфоровом поле, то растворяясь, то зрительно выходя из него. Стремление

«сбросить цепи капитализма» в жизни выразилось в композиционной творческой раскованности. В ряде случаев это приводило к некоторой сумбурности графических решений, в которых портретные изображения путались с буквами лозунгов. Но тогда это не казалось недостатком, считалось, что здание светлого будущего вырастает из обломков разбитого старого и «рубленность», и «набросанность» мотивов есть часть этого процесса.

Крепость и выверенность новых композиций с плакатной основой на фарфоре появились к 30-м годам, когда в искусстве разворачивается агитация борьбы за новый быт. На первый план выдвигаются такие темы социалистического переустройства общества, как индустриализация промышленности, коллективизация сельского хозяйства, культурная революция. В графике на фарфоре все больше и больше появляется изображений человеческих голов, являющихся обобщенными образами героев новой жизни. Оплечные или поясные изображения рабочих, крестьян, девушек в красных косынках заполняют внешние плоскости чашек, кружек и кофейников. Например, кофейник и кружка Дмитровского фарфорового завода «Крепи колхоз» или, исполненные на том же заводе Т. Подрябинниковым чашка с блюдцем «Трактористка». В 1930—1931 гг. на Дулевском фарфоровом заводе выходит стилистически единая серия чашек и бокалов Е. Леновой и Н. Пащинской-



Рис. 229. Советский агитационный фарфор с портретными изображениями

Максимовой с изображениями трудящихся на темы: «Повысим темпы», «Нефть стране», «За технику масс», «Учись на радио» и др. Сравнивая изображения на чашках и бокалах данной серии с плакатом «Долой кухонное рабство», выполненным в эти же годы (художник Г. Шегаль), можно увидеть прямое использование в композициях на фарфоре художественных приемов, наработанных в 20-е годы в плакате. Силуэтность, отсутствие штриховой обработки объемов, применение простых цветовых сочетаний стало характерной чертой изображений (рис. 229 снизу).

После осуждения партией и правительством неудачных форм применения в изобразительном искусстве тематического рисунка, портретных композиций становится меньше как в текстильном рисунке, так и в рисунке на фарфоре. Однако в искусстве фарфора портретные изображения закрепляются на юбилейных подарочных вазах большого размера. На «тело» ваз возвращается орнамент, а портреты окружают

рамки из лавровых листьев и колосьев ржи и пшеницы. Таковы многочисленные вазы с портретами И.В. Сталина, М.И. Калинина и других. Количество юбилейных vaz увеличивается после победы в Великой Отечественной войне 1941—1945 гг. Вазы с портретами И.В. Сталина, исполненные в 40—50-е годы — неотъемлемая часть того специфического регионального стиля, называемого сегодня «советский ампи́р». Стиль победы, который существовал в России в первой четверти XIX в. и был связан с наполеоновскими войнами, вернулся на русские заснеженные равнины после уничтожения фашизма в Европе. Портрет Сталина стал одним из символов великого торжества победы добра над злом. Следует отметить, что при высоком качестве технологического и технического исполнения портретов на советском фарфоре 30—50-х годов их художественная сторона далеко не всегда соответствовала торжественности событий, для которых они предназначались.

Примерные практические задания

Выполнить портретную графику, предназначенную для воспроизведения на фарфоровой посуде, в виде оплечных изображений:

- в профиль;
- в три четверти поворота головы.

Задания выполняются в двух вариантах:

- с орнаментальной рамкой вокруг изображений;

- на белом фоне без орнамента;
- на цветном фоне.

Глава XII

ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОРТРЕТНОЙ ГРАФИКИ

1. Основы методики работы над графикой портрета

Методика работы в портретной графике складывалась длительное время. История художественного творчества раскрывает перед нами широкий спектр разнообразных решений портретных изображений в искусстве. Каждая крупная художественная школа в лице ее выдающихся представителей внесла в развитие методики портретных изображений свои особенности творческого поиска. Ранее уже упоминалось о французском карандашном портрете XVI в., немецкой портретной гравюре, русской книжной иллюстрации и других явлениях искусства, придавших своеобразие развитию портретной графики.

В одних случаях методы работы различаются только количеством стадий исполнения или уровней творческого обобщения, в других — путь к законченной работе принципиально разный. Однако все существовавшие и существующие в наше время художественные школы много времени уделяют портретным изображениям с натуры. Натурная работа — основа искусства портрета и питает художника всю его жизнь.

Процесс исполнения портретной графики может идти по-разному. У каждого художника со временем формируется свой индивидуальный творческий почерк, вносящий в искусство обаяние личности мастера. Однако обобщение творческого опыта позволяет вычленить **три основных стадии работы**:

- рисунки, зарисовки и наброски с натуры;
- эскизная работа;
- исполнение законченных графических листов (т. е. исполнение «в материале»).

Все эти стадии взаимосвязаны между собой и в значительной степени схожи с работой в живописном портрете. Кроме того, изображение конкретного лица человека требует и выполнения ряда рисунков и набросков по памяти.

Практические навыки овладения изобразительным мастерством усваиваются постепенно, и процесс их освоения достаточно длительный. Поэтому первые портретные графические композиции в учебном процессе создаются в черно-белом варианте с подсветкой лица модели, облегчающей студенту отбор

выразительных средств. Как правило это постановки, направленные на пятновое решение изображения, так как пятновые черно-белые композиции позволяют обучающемуся быстро войти в проблематику графических поисков, осознать условный «мир» графики. Модель сажается на фоне стены или гладкокрашенной драпировки.

Исполняя такое задание, студенты делают первый шаг в наработке специфических приемов графического исполнения образа человека. История графики открывает перед нами сотни изобразительных приемов, использовавшихся художниками. Их изучение весьма полезно. Однако применять в современном творчестве эти приемы нужно с осторожностью, так как они всегда отражают характер художника. Приемы нарабатываются каждым графиком вместе с ростом его творческого мастерства. Чем крупнее мастер, тем индивидуальнее его изобразительный почерк. Живописно-пластические наслоения тонких штрихов в офортных портретах Рембрандта или судорожные вибрации рваных линий в неровных портретах Домье без труда узнаются и искусствоведами, и любителями искусства. Они воссоздают образ, рожденный в душе художника. Поэтому часто отмечают, что образ «рождает» прием, а не прием — образ.

С приобретением опыта некоторые художники начинают объединять выделенные выше стадии в единый, часто параллельный

процесс с усилением внимания к какой-либо одной из стадий. Чаще всего это первая и последняя стадии. В результате получается или натурный графический портрет, или обобщенная композиция. В качестве примеров можно привести литографические портреты работы Г.С. Верейского или ксилографические произведения В.А. Фаворского.

Достоинства натуральных портретов заключаются в точности «живых» деталей, «схваченных» в сплетении сложных форм человеческого лица. Иногда говорят, что натурная графика дает зрителю только лицо человека в непосредственном общении с художником — «собеседником». Многостадийная проработка приводит к образам-типам — ликам эпохи. Длительный поиск на последней стадии работы над графическим произведением позволяет сблизить целевые установки графики и живописи.

В учебном процессе к полноценному осознанию задач натурной портретной графики студенты подходят лишь на старших курсах, для такой работы необходим устойчивый баланс теоретических знаний и практических навыков. «Только обладающий большим запасом форм и умением в каждом явлении почувствовать его “графические качества” сумеет внести самостоятельный вклад в искусство и справиться с ее основной трудностью — сочетанием требований композиции, т. е. с распределением пятен и штрихов на данной плоскости, с задачами

изображения, т. е. фиксирования тех образов, которые должны быть не только декоративным, но и идейным дополнением»¹, — справедливо отмечал блестящий рисовальщик и книжный график профессор Н.Э. Радлов.

Анализируя в пособии обобщенный опыт работы мастеров-художников над произведением, мы указываем только направление, которое каждый будущий художник должен выбрать сам.

2. Рисунки и наброски головы человека в работе над законченной графической композицией

Нет сомнений, что «хорошим графиком-портретистом может быть только хороший рисовальщик. Ибо всякое графическое искусство зиждется на рисунке. Умение обращаться с формой, умение отчетливо и убедительно фиксировать свои представления, другими словами, умение рисовать — необходимое условие для успешного занятия графикой. Это должен помнить каждый, кто не хочет удовлетвориться чисто “рукодельческим” внешним отношением к искусству. Поэтому график должен постоянно упражнять свой глаз и свое чувство формы рисованием с натуры как путем законченных, анализирующих форму рисунков, так в особенности путем набросков, необходимых и для пополнения запаса форм, и для развития зрительной памяти.

Попутно полезно упражнять и свою руку, избирая для рисования остро отточенные инструменты (твердый карандаш, перо), приучая

таким образом к штриховому и линейному выражению тональных и живописных отношений. Но ради развития руки не следует пренебрегать прямыми целями рисования — развитием глаза и понимания формы»¹, — рекомендовал Н.Э. Радлов. Прошедшее время полностью подтвердило справедливость слов мастера и такое понимание обучения художника-графика стало классическим. Рисование с натуры в процессе работы над черно-белым и цветным изображением с целью поддержания рисовальных навыков у студентов для последующего использования их при работе над графическими листами применяется сегодня в учебных заведениях изобразительного и прикладного искусства. Детализация тех или иных форм в рисунке, зависящая от дальнейших замыслов в графике, не должна влиять на его художественность. Особенно это относится к портретным изображениям.

¹ Радлов Н. Э. Графика. Л., 1926. С. 6.

² Там же. С.18.

Рисунки студентов демонстрируются на экзаменационном просмотре вместе с графическими композициями. Наброски дополняют основной рисунок. Они являются быстрой натурной фиксацией головы человека в различных поворотах. Наброски выполняются с женских и мужских моделей в различных головных уборах. Если длительный рисунок относится к аналитическому рисованию, то набросок — к синтетическому рисованию. Изображение выполняется сразу без предварительной подготовки и последовательного процесса, который имеется в аналитическом рисовании. Все нужно делать на «едином дыхании»: рисовать, компоновать, отбирать и применять изобразительные элементы. В набросках не допускаются доработки, и в случае неудачи делается новый набросок с той же модели.

Цель наброска — выявление основных характерных черт модели. Он необычайно активизирует

зрительную память, заставляя художника мгновенно запоминать основные сочетания форм, «работающие» на образ.

В отличие от рисунков, выполняемых обычно карандашом, сангиной или углем на листе бумаги размером $\frac{1}{2}$ — $\frac{1}{3}$ листа, наброски могут быть выполнены и фломастером, перьевой и шариковой ручками, кистью на листах в $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{8}$ листа.

В учебной работе в аудиториях наброски выполняются только с натуры. Но если в процессе сбора материала вне стен вуза нет возможности сразу зафиксировать в альбоме увиденное, то наброски можно сделать по памяти в домашних условиях. В качестве примерного образца рисунка «под графику» приводится рисунок А.И. Кравченко (рис. 230), портретные рисунки выполнены Б.Д. Григорьевым, К. Кольвиц (рис. 231, 232). И в рисунках «под графику» и в графических портретах акцент делается на изображение головы.

3. Эскизы

Поиск наилучших вариантов графических композиций называется эскизной работой. Именно в эскизной работе происходит большинство таинств творчества, максимально проявляются способности художника и его профессиональная зрелость. Условность графика как вида изобразительного искусства открывает широчайшие возможности для свободного композиционного поиска.

Эскизная работа почти всегда скрыта от зрителей. Муки творчества, выраженные на бумаге, никогда не экспонируются на выставках и большей частью уничтожаются самим художником, чтобы на шаг приблизиться к заветной цели.

Эскизная работа идет на основе рисунков, набросков и зарисовок, сделанных с натуры. Как правило их наличие позволяет выйти на



Рис. 230. А.И. Кравченко. Рисунок «под графику». Голова девочки.
Калька, уголь, тушь, перо. 1926



Рис. 231. Б.Д. Григорьев. Девочка. Из цикла «РАСЕЯ 1917». Карандаш. 1917



Рис. 232. К. Кольвиц. Автопортрет. 1938

необходимый результат. Но иногда эскизный поиск может привести к осознанию того, что натуральных рисунков оказалось недостаточно. Для трактовки образа выкристаллизовавшегося в процессе эскизов требуется иная натурная «подпитка». В этом случае проводится новая серия рисунков и набросков.

В процессе выполнения эскизов должны работать все имеющиеся знания принципов композиции (цельность, симметрия, асимметрия, ритм, пластика). Композиционный центр эскиза должен быть

четко и осознанно выявлен и помогать раскрытию основной идеи произведения. В эскизе окончательно определяется и система пространства, в которой строится изображение, которое может быть как очень иллюзорными, так и иметь достаточно плоскостное решение. Крайне важно угадать соотношение абриса головы изображаемого человека с масштабом выбранного формата листа. Размер изображения и его расположение на плоскости должны активно работать «на образ» произведения.



а)



б)

Рис. 233. В.А. Фаворский: а — Пушкин-лицеист. Подготовительный рисунок для гравюры. 1934. Карандаш; б — Пушкин-лицеист. Гравюра на дереве. 1935

В работе над эскизами к черно-белой графической портретной композиции важно определить светлотное состояние будущей работы. Ведь в зависимости от этого будут

использоваться те или иные сочетания элементов графики, техника и приемы работы. В учебной работе черно-белую графику делят на «темную» и «светлую» в зависимости от



Рис. 234. К. Кольвиц. Рисунок к плакату и плакат. 1924

соотношения количества черного и белого цветов. В «темной» графике, исполненной, как правило, пятном, черные заливки занимают большую часть композиции, оставляя белой бумаге роль рисующих акцентов. «Светлая» графика исполняется, как правило, черной линией по белому полю бумаги. Штрихование позволяет получить серый цвет и ввести в разделение работ на «темные» и «светлые» промежуточные «серые» композиции. Умелая работа штрихом может сочетаться с применением точки и фактурно обогащать природную контрастность черно-белых отношений. Все знают

о серебристом штрихе портретных гравюр В.А. Фаворского. На рисунках 233—235 мы публикуем эскизы и законченные работы мастеров графики, чтобы наглядно объяснить смысл работы. На рисунке 236 приводится эскизный поиск Е.А. Кибрика, исполненный во время работы над произведением Р. Роллана «Кола Брюньон».

В работе над цветными эскизами важно определить общее цветовое состояние композиции. «Раскрашивание» с целью получить неожиданные, но образные цветовые сочетания нельзя считать разумным. В любом случае необходимо определить для



а)



б)

Рис. 235. А.Н. Пискарева: а — рисунок «под гравюру»; б — Портрет. Линогравюра (две доски). Из книги «Школа изобразительного искусства»



Рис. 236. Е.А. Кибрик. Работа по созданию образа Ласточки к произведению Р. Роллана «Кола Брюньон». 1934—1936

себя конкретную часть «цветового круга», в котором будет идти работа. Некоторые мастера графического портрета для более точной передачи натурального колорита исполняют и живописный этюд головы человека в соответственном освещении. Студенты, чтобы не выйти за пределы выбранной цветовой гаммы, часто делают эскизы для цветных композиций по подмалевкам различных оттенков.

Исполнив 15—20 эскизов, студенты начинают понимать методику работы над эскизами в портретной

графике. Работа над эскизами развивает «режиссерское» мышление — умение акцентировать главное, самое существенное и найти место второстепенному. По сути дела, эскиз — это план законченной графической работы. Если композиция планируется к исполнению в гравюре, необходимо выполнить еще и проработанный эскиз в размер законченной графики. Проработанный эскиз исполняется с учетом специфики нанесения пятен или штрихов в конечной технике исполнения.

4. Законченные графические листы

Наилучший вариант из эскизов графических композиций, отработанной в завершающем эскизе, выполняется начисто в графический лист — «чистовую» работу. Законченным («чистовым») графическим листом в идеальном своем проявлении может быть портретное изображение, выражающее средствами графики «духовный характер» модели во всей возможной его полноте. И замысел автора должен соответствовать данной цели. Однако удач на этом пути бывает не так много. Кроме того, диапазон трактовки выражения «духовного характера» бывает весьма широким. В одном случае это могут быть почти иллюзорные рисунки итальянским карандашом и мокрым соусом И.Н. Крамского, в другом — портретные линогравюры П. Пикассо.

В учебной работе, выполненной в черно-белой графике, в связи с тем, что характер постановок предполагает освоение довольно ограниченных форм построения оплечных, погрудных и поясных композиций, то студенты, в большинстве случаев, отражают состояние портретируемого в конкретный момент его жизни. Раскрытие «духовного характера» происходит исключительно в реальных ситуациях. Более высокие степени обобщения предлагаются к решению в заданиях по цветной графике и в период сбора материала к дипломной работе. В них уже внешние черты портретируемого соотносятся с общими представлениями об идеях и ценностях определенного общества или социального слоя населения. Это важно как для станковой образной графики, так

и для прикладных ее форм. Обобщенные портретные образы являются сильной составляющей частью плакатов, иллюстрации, журнальной графики, текстильного рисунка.

Исполнение законченной работы можно точнее назвать созданием графического произведения на основе эскиза. Перевод эскиза в законченный графический лист не просто технологический процесс, а специфическая творческая работа. Бездушное увеличение эскизов до размеров окончательной композиции ведет к схематизации и выхолощенности произведения. В процессе работы открываются новые возможности, появляются новые мысли, которые заставляют уточнить задуманное в эскизе.

Все чистовые графические листы по способу завершения работы делятся на графику: ручного исполнения, печатную и компьютерную.

Графика ручного исполнения должна быть «чисто» — без поправок и исправлений выполнена на листе бумаги. Все линии, штрихи и пятна наносятся «от руки». Только в этом случае можно говорить о профессиональной безупречности исполнения. Вершиной профессионализма в портретной графике ручного исполнения можно считать портреты, нарисованные И.Н. Крамским, Г.С. Верейским, Е.А. Кибриком.

К графике ручного исполнения близки листы, полученные *печатью* с литографических камней. Некоторые художники делают портретную графику с натуры прямо на

литографических камнях или же на специальной литографической бумаге, позволяющей переводить нюансы рисованного изображения на камень — печатную форму.

Таким образом натурное изображение может проникать на печатную форму даже непосредственно в виде натурального рисунка. Подчистка ошибочных линий прямо на камне позволяет исправить ошибки художника и создать в конечном варианте на форме итоговый «чистовой» рисунок. История литографии позволяет увидеть множество примеров такой работы (рис. 237).

Законченность в печатной графике определяется авторским исполнением печатной формы и последующей авторский — печатью по бумаге. Завершение эскизного поиска в виде *печатной графики* — трудоемкий процесс, так как изготовление формы (на камне, из металла, линолеума, дерева, пластика) требует специальных навыков, а печать — хорошо оснащенной мастерской. Но красота удачных оттисков искупает все усилия.

В случае, когда завершенной работой считается оттиск с офортной пластины или гравированной доски (пластины) «доработки» печатной формы очень трудоемки. Но и в этих случаях ряд художников совмещают процесс создания эскиза и законченной работы. Наиболее известный пример — творчество Рембрандта. Он дорабатывал офортные пластины множество раз, печатая контрольные оттиски на бумаге. Эти



Рис. 237. А.Д. Максимов. Литографский карандаш. 1983

оттиски сохранились и позволили увидеть утомительный процесс «шлифовки» образов великим маэстро. Доработка Рембрандтом офортной формы, скорее всего происходила без натуры.

Нельзя не сказать о том, что существует и метод создания офортной портретной композиции прямо на металлической пластине с натуры. Так работает график Е.И. Дергилева. В этом методе существует и поисковый рисунок, и эскизная работа, но художник и на завершающей стадии создания графического произведения пытается привлечь натурные впечатления, не «засушить» образ. Известны прекрасные портреты, исполненные с натуры на металлической пластине и техникой «сухая игла». В этих случаях художник должен учитывать, что при печати с пластины изображение получится в виде зеркального отражения награвированного с натуры изображения.

В линогравюре и ксилографии есть возможность нарисовать портретную композицию на печатной форме и «обрезать» ее резцами. Но мастера линогравюры и ксилографы предпочитают исполнение всех трех стадий работы, так как вырезанные по ошибке части формы крайне трудно

восстановить. Именно в их творчестве стадийность работы представлена наиболее полно. В пособии приводится рисованный эскиз и стадии печати линогравюрного портрета в две доски работы А.Н. Пискаревой.

Появившаяся в последние десятилетия XX в. *компьютерная техника* постепенно стала использоваться в графическом искусстве и даже в портретной графике¹. Наибольшая польза от ее применения в нашем случае возможна на стадиях эскизного поиска в цветной портретной графике, так как она позволяет быстро колорировать и тиражировать варианты решений. Простота внесения поправок во введенное в память машины изображение позволяет эффективно выполнять эскизы и создавать несколько завершенных цветовых вариантов одной графической композиции. Это крайне необходимо при дальнейшем использовании портретных изображений в плакате и журнальной графике и в целом в графическом дизайне. Компьютер по своей природе предназначен для создания серий творческих работ декоративного плана, а высокая формальная чистота исполнения позволяет доводить любой графический прием до совершенства.

Примерные практические задания

Исполнить с одной модели:

- законченный графический лист, выполненный в одной из графических техник (на выбор автора);

- серию портретных рисунков и набросков с натуры;

- серию поисковых эскизов портретной композиции и один проработанный эскиз.

¹ Шнейдеров В. Фотография, реклама, дизайн на компьютере. СПб., 2002.

Глава XIII

МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКА ПОРТРЕТНОЙ ГРАФИКИ

Портрет выполняется практически во всех графических техниках разнообразными художественными материалами. Каждая техника имеет свою особую красоту использования художественных средств выражения, и художники выбирают для себя то, что больше соответствует их творческим устремлениям. Рембрандт отдавал предпочтение травленному штриху на металле, В.А. Фаворский и А.И. Кравченко были преданы гравюре на дереве, И.Н. Павлов самозабвенно гравировал на дереве и 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 технически исполнены эти произведения.

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 пособии необходимо.

Остановимся на рисовании карандашом, пером и кистью, гравюре на дереве, металле и линолеуме, литографии и компьютерной графике.

1. Материалы рисунка и приемы его исполнения

Графика, выполненная непосредственно от руки в одном экземпляре является самой древней графической техникой. Мы знаем, что книги с иллюстрациями первоначально изготовлялись в одном экземпляре писцами и миниатюристами-рисовальщиками; ткани, керамика и изделия из дерева разрисовались

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 и энергия художника-творца. Огромное количество портретных рисунков и набросков выполняется



Рис. 238. Н.Н. Коротков. Марина. Бум. кар. 1997

студентами художественных вузов на летних творческих практиках, станковые рисованные портретные композиции постоянно экспонируются на выставках.

Портретные рисунки выполняются всей гаммой выпускаемых промышленностью карандашей, фломастеров, кистей и «вечных» ручек. Много художников рисует такими инструментами, как гусиные, стальные и камышовые перья.

Наиболее удобен и прост в работе графитный карандаш, т. е. изделие, в котором стержень графита вставлен в деревянную оправу, изобретенную в конце XVIII в., что позволило внедрить карандаш в жизнь всех слоев общества.

Домашние альбомы, любимые в XIX в., плотно заполнены рисунками, выполненными графитным карандашом. Графит позволил создать в изображениях бесконечное количество прекрасных портретов. Знаменитое серебристое свечение завораживало наших предков. Графитом исполнялось множество портретных рисунков и зарисовок как в Западной Европе, так и в России на протяжении всего XX в.

Графитным карандашом создавались и произведения станковой графики. Так, в 70—80-е годы XX в. в России сформировалась целая группа художников, исполнявшая графитными карандашами большеформатные и миниатюрные портретные композиции. Среди них можно выделить Н.Н. Короткова, В.И. Губарева, С.Д. Кудрявцеву,

Р.Э. Эйхорна, Г.Ф. Ефимочкина, А.И. Теслика, Е.И. Дергилеву и других. Безусловным виртуозом карандашного портрета конца XX в. можно считать Н.Н. Короткова (рис. 238—243).

Карандаши бывают твердые и мягкие. Твердые карандаши отечественных фабрик имеют обозначения: Т, 2Т, 3Т и т. д.; мягкие: М, 2М, 3М и т. д.; есть и средние карандаши, которые маркируются МТ. Международные обозначения: Н — твердый, В — мягкий.

Кроме графитных карандашей, рисунки выполняются целой гаммой специальных угольных карандашей.



Рис. 239. Н.Н. Коротков. Егор Дмитриев.
Бум. кар. 1996



Рис. 240. Н.Н. Коротков. Максим.
Бум. кар. 1996



Рис. 241. Н.Н. Коротков. Лена.
Бум. кар. 1997

Такие карандаши оставляют на бумаге бархатистую линию, позволяя добиваться тончайших переходов. Рисуют и пережженными до угольного состояния деревянными палочками, называемыми «уголь для рисования». Близок по насыщенности тона к углю так называемый «соус» и «итальянский карандаш» (рис. 244). При изготовлении «соуса» используется сажа, а основу «итальянского карандаша» составляет глинистый сланец (черный мел) или порошок жженой кости с клеем.

Некоторые художники создали неплохие портретные композиции углем и черным соусом. Так, широко известны угольные рисунки Ван Гога. В портретных набросках часто используется и такой материал как «сангина» — красный мел.

Сегодня она производится из каолина и окислов железа.

В XX в. в творческий обиход художников многих стран массово вошли *цветные карандаши*. Постоянно повышающееся качество цветных карандашей позволило им окончательно утвердиться в сфере художественных материалов. Прекрасный рисунок цветными карандашами «Молодая купчиха», исполненный Б.М. Кустодиевым, приводится в пособии (см. цв. ил. 28). Сочетание угля с цветными карандашами применено В.А. Серовым в «Портрете кн. О.К. Орловой» (цв. ил. 29).

Портреты исполняются *тушью*, *чернилами*, наносимыми пером, *акварелью* и *гуашью*, наносимыми кистью (рис. 245, 246). В последнее 30-летие прошлого века художниками были



Рис. 242. Е.И. Дергилева. Портрет А.Л. Костина.
Карандаш. 1985



Рис. 243. Е.И. Дергилева. Портрет старухи. 1969

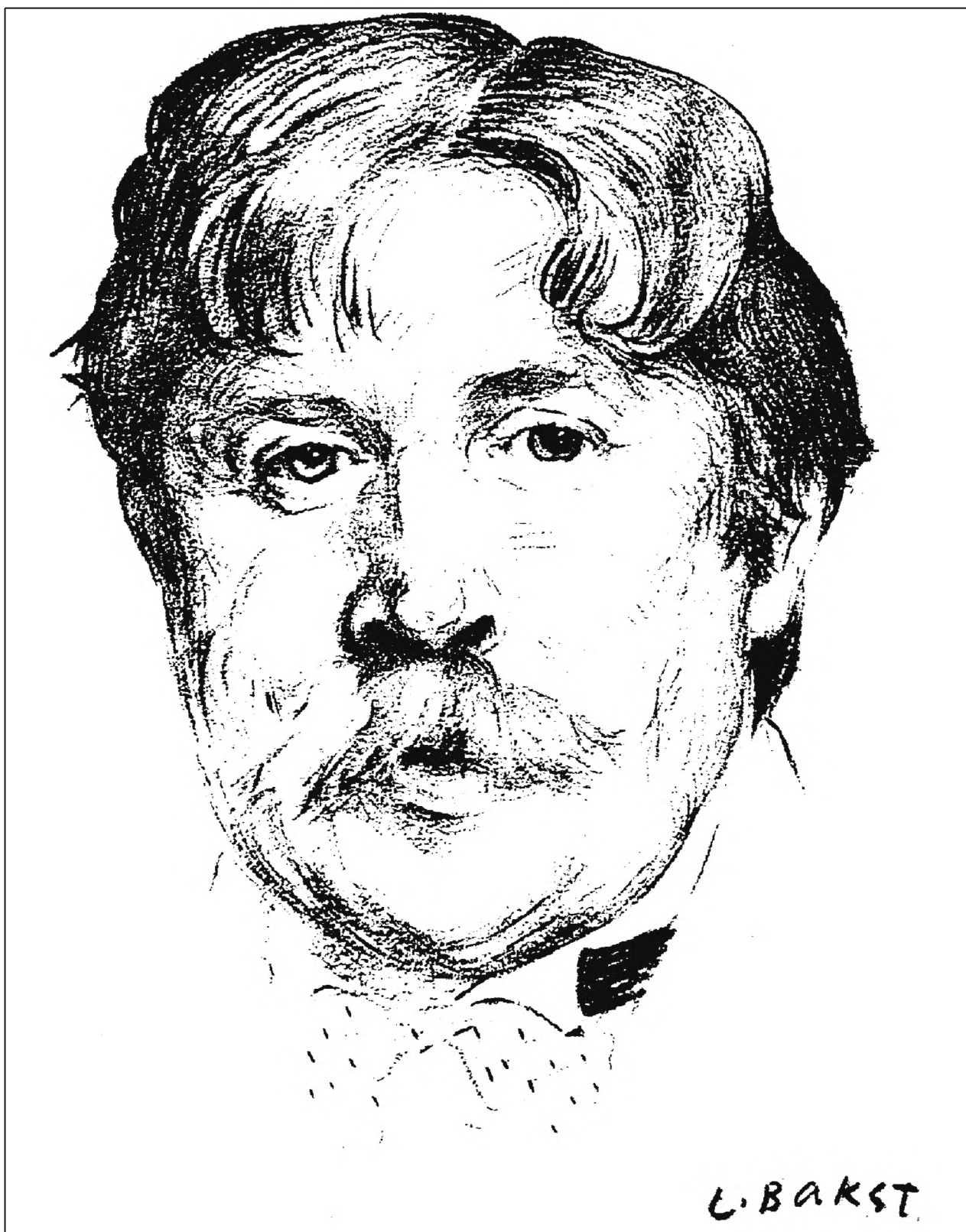


Рис. 244. Л.С. Бакст. Портрет А.Я. Головина. Ит. карандаш

успешно освоены *черные и цветные фломастеры*, удобные для путевых зарисовок. А.В. Кокориным создано фломастером множество запоминающихся типов жителей Дании и Голландии, о которых мы упоминали ранее.

В студенческой среде популярно в графической работе сочетание несмываемых водой фломастеров и акварели. Кисти в такой работе применяются колонковые или синтетические.

2. Гравюра и литография

Гравюра и литография были изобретены первоначально для тиражирования произведений, исполненных вручную. Но художники, стремясь донести до зрителя трепет

своих рук, освоили эти техники и сделали их творческими. В творческо-авторской гравюре и литографии художник сам делает форму для печати и печатает с нее на



Рис. 245. А. Рекхам. Автопортрет



б)



в)

Рис. 246. Краткосрочные рисунки: а — К. Писсаро. Автопортрет; б — М. Сарьян. Автопортрет; в — М. Аникушин. Портрет А.И. Чехова

бумаге, лично подписывая каждый изготовленный экземпляр.

Гравюра (от французского слова *graver* — вырезать) — вид графического искусства, когда изображение, отгравированное специальными инструментами или обработанное химическими средствами металлических, деревянных или линолеумных формах получается с помощью оттиска на бумаге или ткани. 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 доске (форме) срезаются те места, которые должны остаться белыми. Линии и плоскости, несущие на себе рисунок, остаются нетронутыми. Они образуют выпуклости, покрываемые 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. Самая ранняя из китайских сюжетных гравюр с деревянной доски датирована 868 г. 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 ткани, так как историческое совершенствование продольной гравюры 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., по манере гравирования они мало чем отличались от итальянских или французских набоек XIV в.

Художественные качества составляют своеобразие деревянной печатной формы. В основном, оно связано с особенностями ручной 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 со всех сторон острым инструментом вручную. Поэтому продольную гравюру иногда называют «обрезной». Борьба руки резчика и материала порождает едва заметные отклонения от первоначального рисунка, что делает линии и штрихи живыми. Важнейшая черта старой продольной европейской гравюры для печати композиций на бумаге и узоров на ткани — господство черной 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. Так, гравюры, нарезанные как печать, исполнял швейцарский гравёр XVI в. Урс Граф. В основном же считалось, что культура продольной гравюры связана с черной линией и черным штрихом. В двухтомном труде французского гравёра XVIII в. Жана-Мишеля Папильона «Исторический и практический трактат о гравюре на дереве», посвященном продольной гравюре на дереве, нет описаний техники белого штриха.

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. 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 элитарно. 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 литературе. 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, можно сказать, что начать 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. Также работали многие венгерские и литовские художники-граверы конца XX в. Почувствовав особенности обрезной гравюры, можно 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 же гладкой ручкой от зубной щетки. Притирать можно и обычной ложкой. Сняв притертую бумагу с доски, мы получаем оттиск с того, что награвировано.

В технике обрезной гравюры на дереве исполнено много разнообразных тематических композиций по рисункам Альбрехта Дюрера, Альбрехта Альтдорфера, Ганса Гольбейна Младшего, Луки Лейденского. Известны гравюры, нарезанные Доминико Компаньолой по рисункам Тициана. Награвированные работавшим на рубеже XVI и XVII вв. в Нидерландах Генрихом Гольциусом композиции вошли во множество исследований европейской графики.

В период возрождения интереса к продольной гравюре несколько оригинальных портретных композиций награвировали О. Панкок, Э. Зольде, Э. Мунк (рис. 247). Старые традиции продольной гравюры и сегодня преподаются в ряде

общеобразовательных заведений Японии. За пределами Японии известны художники из «Общества японской гравюры». В 20-е годы XX в. продольной гравюрой выполнил серию станковых портретных листов А.И. Кравченко. В 60-е годы в технике обрезной гравюры исполнил



Рис. 247. Э. Мунк «Brigitte III». Гравюра на дереве (продольная). 1931

серию портретов на небольших досках Ф.В. Домогацкий.

Торцовая гравюра, изобретенная гравером из Ньюкасла Т. Бьюиком во второй половине XVIII в., технически более совершенная, чем продольная и позволяет получать тончайший граверный штрих. В XIX в. в технике торцовой гравюры выполнено 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 мелкослоистой 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 журнальной и газетной продукции. Известно,

что иллюстрированный торцовыми гравюрами английский журнал, который начал 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 разнообразные росчерки. Гравер старался повторить линии художника-рисовальщика. В дальнейшем большее 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 воспроизведено и множество портретных композиций, исполненных ранее в технике масляной живописи, в рисунке и даже в офорте.

В России одним из первых мастеров тоновой торцовой гравюры был К.К. Клодт. 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. Ученик Клодта Е.Е. Бернадский прославился гравюрами к «Мертвым душам» Н.В. Гоголя по рисункам А.А. Агина.

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.

Реформатором художественного языка торцовой ксилографии следует считать В.А. Фаворского, награвировавшего на дереве ряд экспрессивных и динамичных портретов. Восторгаясь «чувством материала», которое было у Бьюка, он развивает направление с гармоничным звучанием черных и белых штрихов (рис. 248). Кроме работ Фаворского можно выделить



Рис. 248. В.А. Фаворский. Ангел из «Троицы» А. Рублева. Гравюра на дереве. 1950

ксилографированные портреты, исполненные А.Д. Гончаровым и Ф.Д. Константиновым. Из гравюров, не призывавших к школе В.А. Фаворского, работавших в торцовой гравюре, следует назвать А.И. Кравченко. Свои лица имеют тонально-живописные ксилографии В.В. Домогацкого.

Гравирование торцовой доски технически довольно сложный процесс и требует специального обучения. Принципы, инструменты, материалы и особенности работы «на торце» изложены в ряде изданий. Обычно к торцовой гравюре переходят после получения навыков гравирования на продольной доске.

Чтобы начать гравировать «на торце» следует приобрести профессионально подготовленную торцовую доску и один грабштихель, которым гравируют рисунок. В сечении у этого инструмента ромб. При удачной гравировке первой доски можно приобрести и другие инструменты. Корректурка и печать торцовой гравюры 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—XX вв. для хозяйственных нужд, производился из молотой пробки, окисленного льняного масла и смол, наносился на джутовую ткань. После термической обработки получался твердый,

хорошо режущийся острым инструментом материал коричневого цвета. В дальнейшем молотая пробка была заменена древесной мукой.

В граверном деле линолеум был впервые применен в Западной Европе. В России пейзажные гравюры на линолеуме исполняли: И.Н. Павлов, В.Д. Фалилеев, Б.М. Кустодиев, И.А. Соколов, М.В. Маторин и другие.

Во второй половине XX в. много эффектных портретных линогравюр

исполнено Ю.В. Могилевским, И.В. Голицыным, А.В. Ганиным, В.И. Касияном, Э. Юренасом и другими (рис. 249, 250). Две острых портретных композиции в цветной линогравюре было выполнено П. Пикассо (цв. ил. 30, 31).

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.

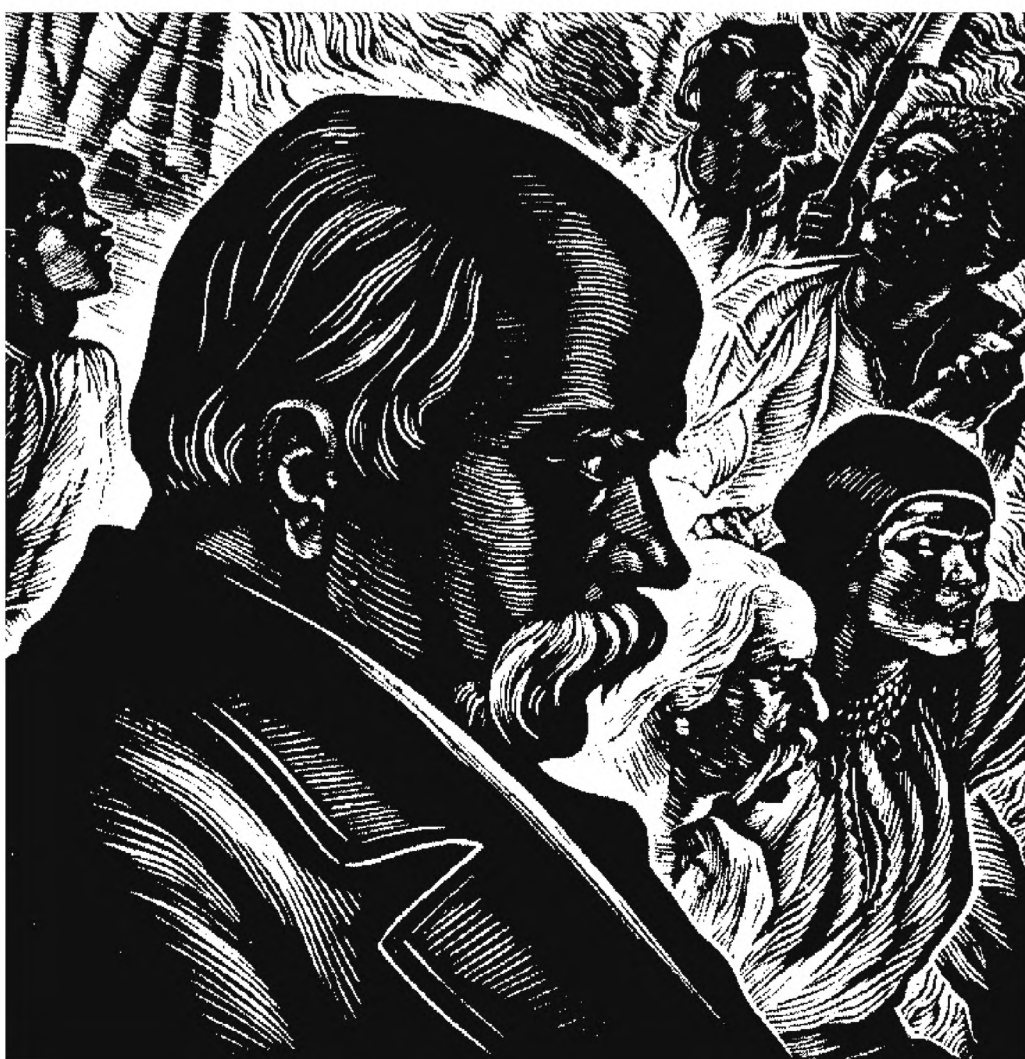


Рис. 249. В.И. Касиян. Тарас Шевченко. Линогравюра. 1960

Черная краска может быть типографской. В известной мере в линогравюре применяются как масляные, так и акварельные краски (цв. ил. 30).

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 Европе можно считать XVI—



Рис. 250. Э. Юренас. Мать. Линогравюра. 1968

XVIII вв. Возможности резца в гравюре можно понять при изучении Европейской портретной гравюры, исполненной 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 возникло 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 старейший в то время художник Москвы 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 вырабатывалась годами в гравёрных 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 гравюры резцом, которые накопило искусство, ушли в прошлое

почти безвозвратно и учиться сегодня классической резцовой гравюре почти не у кого.

В офорте линии на металлической пластине (доске) протравливаются кислотой. В предыдущих главах мы уже говорили о портретных офортах Рембрандта, А. Цорна, Т.Г. Шевченко, Г.С. Верейского, П. Пикассо, А.Б. Суворова, Е.О. Матвеевского, Е.И. Дергилевой и ряда других художников. Каждый из упомянутых мастеров искусства имеет свой творческий почерк и индивидуальные приемы работы. Но, конечно, имеется и общая технологическая основа получения травленного штриха и линии.

Возникновение **офорта**, как и резцовой гравюры на металле, связано с изготовлением ювелирных украшений, где узоры не только вырезались, но и вытравливались на металле. Особенно это относится к украшению рыцарских доспехов. Сгравированных частей изделий делались оттиски, чтобы иметь у себя в коллекции образцы узоров. Офорт, как самостоятельная техника графического искусства возник позднее резцовой гравюры на металле.

Вначале офорт исполнялся на железе. Изобретение составов травления меди позволило этому металлу стать основным офортным материалом. Если А. Дюрер пробовал себя в офорте на железе, то Рембрандт травил свои портреты 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 другому. Известно, что Рембрандт часть своих офортов исполнил на пластинах, купленных после смерти у родственников 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 проходит в одно травление одной иглой. Разнообразие штриха достигается за счет изменения силы нажима и наклона иглы. Но, как правило, гравировать приходится несколькими травлениями, закрывая лаком достаточно протравленные штрихи. Можно применять несколько различных игл при одном или нескольких травлениях. В XVII в. часто исполняли офорты по повторным грунтам, каждый раз печатая получившуюся стадию работы. Офорты Рембрандта исполнены именно так.

Печатают офорт так же, как и резцовую гравюру на металле, втерев краску в протравленные

углубленные штрихи и линии в металлической пластине и накрыв форму увлажненной бумагой. Процесс печати проходит в офортном станке, в котором печатная форма с бумагой прокатывается под сильным давлением между двумя вращающимися валами. Увлажненная бумага вдавливается в углубленные штрихи и «выбирает» из них краску.

За рубежом и в России много замечательных мастеров офорта, которые смогут профессионально обучить премудростям офортной техники. На русском языке издано немало пособий по технике офорта¹. В этих пособиях кроме упомянутого «травленного штриха», подробно изложены такие основные приемы офорта, как *акватинта*, *резерваж*, *лавис*, *мягкий лак*, *карандашная манера*, *пунктирная манера*, *цветной офорт*.

Отметим, что существует и часто применяется в портретных изображениях такая своеобразная и очень простой прием работы на металле, которая называется **сухая игла**. Суть этого приема в том, что борозды, которые могут «держат» краску, получают на металле острым твердым и тяжелым стержнем на стали. Заусенцы — «барбы», возникающие в процессе царапания, позволяют получить при оттиске в офортном станке сочные и бархатистые штрихи. Эти заусенцы

¹ См.: Звонцов В.М., Шистко В.И. Офорт. М., 1971; Айзеншер И.Я. Техника офорта. Гравюра на металле. М., 1939; Фалилеев В.Д. Офорт и гравюра резцом. М.; Л., 1925; Сомов А.И. Краткое руководство к гравированию на меди крепкой водкою. СПб., 1885.

быстро заминаются, что ограничивает тираж. Однако прием «сухая игла» на меди при аккуратной печати позволяет получить до 40 качественных оттисков. До начала XX в. «сухая игла» имела вспомогательную роль в гравюре резцом, а позже красота густого штриха покорила многих графиков. «Сухая игла» хорошо работает в сочетании с другими приемами. Из русских художников XX в. приемом «сухая игла» прекрасные портреты исполнил М.И. Фейгин и Г.Н. Соколов (рис. 251, 252). Хорошим примером работы акватинтой является портрет писателя Э.Т.А. Гофмана работы А.Л. Костина (рис. 253).

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 наносятся жирная литографическая тушь. Остальные места химическим путем (специальной вытравкой) доводят до состояния отталкивающего краску. После промывки камня от травления, литографическая тушь сходит, освобождая места, где будет держаться краска при накате ее валиком.

Рисунок может быть нанесен сразу на камень и на специальную бумагу, позволяющую перевести рисунок на камень. Для печати с литографического камня существуют специальные ручные станки. В XX в. принцип литографической печати был использован в печати с цинка

и алюминия, но в автолитографии в России такая печать не получила распространения в силу ряда ограничений в художественных возможностях.

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 техникой среди художников. 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 1810 г. художник А.О. Орловский начинает увлеченно заниматься литографией и издает альбомы типов и жанровых сцен. Известен отпечатанный с камня автопортрет художника, сделанный в 1820 г. Кроме Орловского портреты в литографии исполняли А.Г. Венецианов, О.А. Кипренский, П.П. Соколов и другие. В 1869—1870 гг. в Петербурге выходит «Художественный автограф» с участием И.Е. Репина, И.Н. Крамского, В.И. Сурикова, П.П. Чистякова, К.А. Савицкого. В 1900 г. был выпущен альбом «15 литографий русских художников», изданный журналом «Мир искусства». В альбом были включены два прекрасных портрета, работы В.А. Серова.

В первые послереволюционные годы (1917) ряд прекрасных

литографических портретов исполнили Г.С. Верейский, В.Д. Фалилеев, Д.Н. Кардовский. Литографический портретный эстамп 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

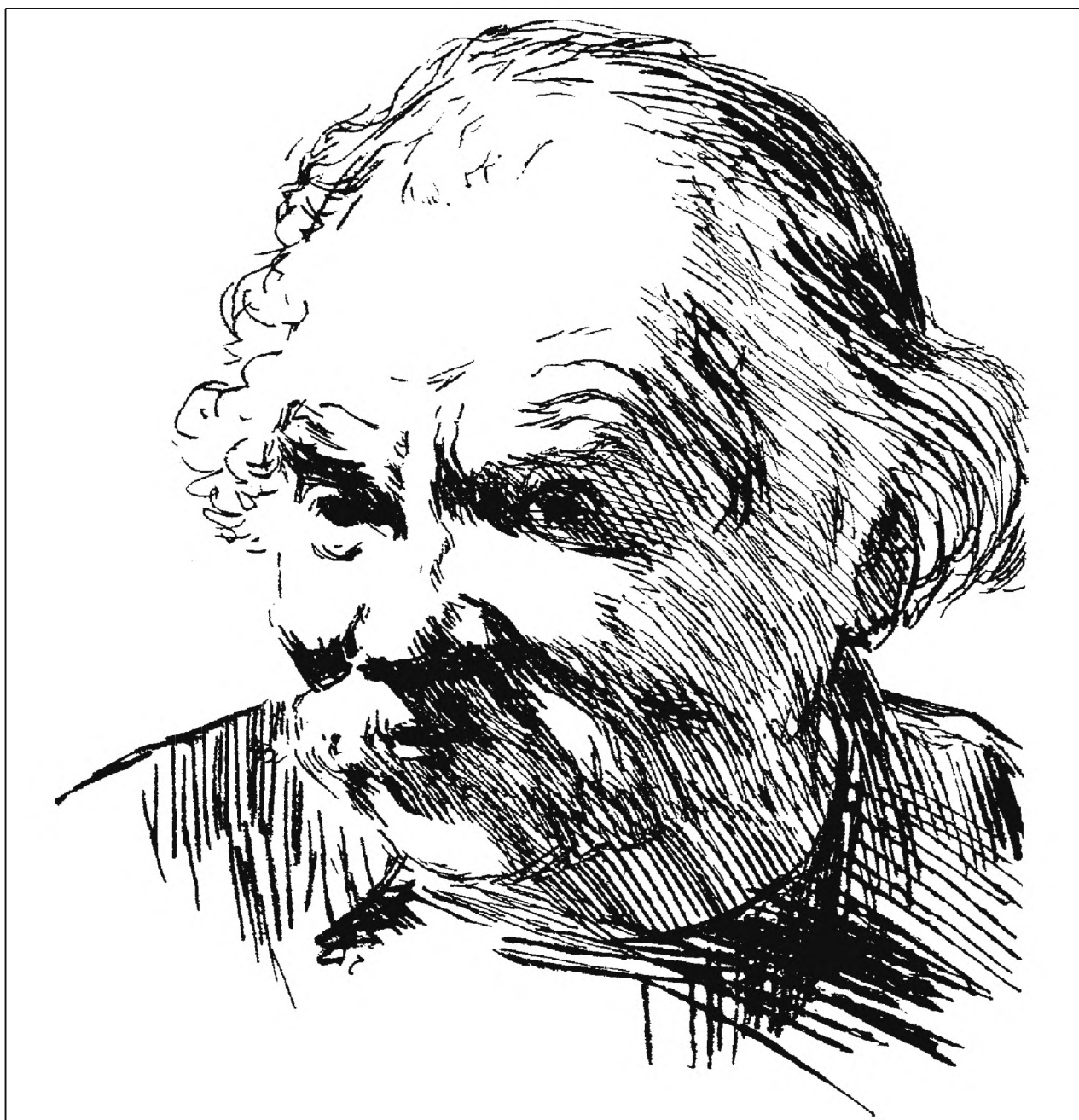


Рис. 251. М.И. Фейгин. Портрет П. Радимова. Сухая игла

вместе с художником доводить задуманную композицию до совершенства. Особенно это относится и к цветной литографии, или, как раньше ее называли «хромолитографии». Применение нескольких

камней (для каждого цвета — свой камень) позволяло получать композиции, приближенные по характеру к акварельной живописи! Но такие результаты были по силам только мастерам экстра-класса, так как



Рис. 252. Г.Н. Соколов. Портрет Л.З. Сухая игла. 1988



Рис. 253. А.Л. Костин. Портрет Э.Т.А. Гофмана. Офорт, акватинта. 1982

с каждым камнем возрастают трудности печати.

Однако все трудности отступают перед красотой литографического оттиска, позволяющего точно передавать культуру рисунка. Е.А. Кибрик, исполнивший в литографии множество своих замыслов, отмечал, что в литографии он ценит свободный, непринужденный, динамичный рисунок, где темперамент исполнения откровенно проявляется, ведет карандаш художника. «Этот характер рисования, — пишет художник, — я считал для себя достижением и всячески старался его не утратить. Я влюбился в смелый и точный рисунок. Делая литографии (а литографию нельзя стереть резинкой и исправить, лучше всего дважды не прикасаться к одному месту), я старался не терять энергию исполнения и в то же время быть точным и экономичным, не допускать “графической болтовни”.

Передо мной чистый лист “корн-папира”, литографической бумаги, и на нем я уверенно рисую мягким (обязательно мягким — им все можно сделать — и острую линию и сочное пятно) литографским карандашом. Каждое прикосновение карандаша должно что-то выразить — глаз, нос, складку, палец, прядь волос. Каждый поворот линии должен быть обязательным и сообщать нечто необходимое об устройстве формы»¹. Результат вдохновенного творчества Кибрика в литографии — превосходные портретные композиции к произведению Шарля Де Костера «Тиль Уленшпигель», исполненные в 1937—1938 гг. (рис. 254). Разнообразные приемы литографии, примененные мастерами искусства в портретных композициях, можно проанализировать в работах, приведенных в предыдущих главах пособия (цв. ил. 32).

3. Фотография и фотомонтаж

К сфере графики принадлежит и такая специфическая деятельность, как художественная фотография. С момента ее изобретения в первой трети XIX в. накоплен большой опыт получения портретных изображений, сложилась группа имен, которые определили принципы и методы получения фотографий-портретов.

Уже дагерротипные снимки (снимки, полученные по способу, изображенному Л.-Ж.М. Дагером) включали в себя множество портретов и «семейных» сюжетов. Облик многих писателей середины XIX в. мы хорошо знаем благодаря дагерротипам.

С изобретением негативных изображений на стеклянной пластине

¹ Кибрик Е.А. Работа и мысли художника. М., 1984. С. 96.



Рис. 254. Е.А. Кибрик. «Пепел Клааса стучит в мое сердце».
К произведению Шарля Де Костера. «Тиль Уленшпигель». 1937—1938

и открытия возможности печати с них позитивных изображений началась эра той фотографии, которую мы все знаем и любим. Основным достижением фотографов, работавших в 1840—1880-е гг. была отработка методов получения портретных фотоснимков. Фотохудожник А.О. Карелин, окончивший Петербургскую Академию Художеств в 1864 г. с двумя медалями, строит для себя в Нижнем Новгороде огромный павильон-ателье с меняющейся системой освещения и экспериментирует с объективами. Сконструированные им насадочные линзы стали позволять съемку портретов в полный рост в предметном окружении. Портреты, сделанные мастером, являются сегодня классикой мирового фотоискусства. Схожие с Карелиным пути в фотографию имели такие художники, как О.-Г. Рейландер, Д.-М. Камерон, Г.-П. Робинсон и другие. Они шли по пути освоения опыта мирового наследия живописи и во многом преуспели. Фотографический портрет А.О. Карелина с кистью в руке часто приводится в книгах по истории фотографии.

Для искусства фотопортрета большое значение имело быстрое совершенствование специфической системы регулировки освещения, где кроме бокового и верхнего света стала применяться сложная система занавесей на застекленной стене, ширмы из белой ткани — экраны для подсветки с теневой стороны. В середине и второй половине XIX в. знаменитый экспериментатор художественной фотографии

Надар (Г.-Ф. Турнашон), искусно применяя освещение модели, создает знаменитую портретную галерею своих современников. Надару принадлежат фотографические портреты художников Э.-Ф.-В. Делакруа и Ж.-Ф. Милле; писателей О. Бальзака, Жорж Санд, Ш. Бодлера, композиторов Д. Россини и Э. Берлиоза.

На рубеже XIX—XX вв. фотопортрет настолько утвердился в жизни общества, что фотоателье крупнейших фотохудожников-портретистов стали пользоваться не меньшей славой, чем ателье модных мастеров портретной живописи. Приехать в Лондон, Париж, Петербург, Вену или Москву и сфотографироваться у знаменитого фотографа стало мечтой многих жителей провинции.

Следующим шагом в развитии фотопортрета стала деятельность фотохудожников 1920—1930 гг., когда эксперименты в живописи и графике захватили и фотографию. Попытки осознать специфику фотографии в семье искусств, определить ее характерные выразительные средства и место в графической культуре привели к созданию портретных фотошедевров равных лучшим произведениям мировой графики. Таковы фотопортреты В.В. Маяковского работы А.М. Родченко (рис. 255—256). Сегодня облик великого поэта ассоциируется у нас исключительно с этими фотопортретами. Более того лучшее отражение облика Маяковского в станковой графике было сделано



Рис. 255. А.М. Родченко. Портрет В.В. Маяковского. Фото. 1924



Рис. 256. А.М. Родченко. Портрет В.В. Маяковского. Фото

Ю.В. Могилевским на основе фотоснимка Родченко!

Документальность — фактографичность фотоснимка безусловно является ее характерной особенностью. Но на протяжении всей истории фотографии предпринимались попытки «доделать» фотоотпечаток, придать фотоснимку большую художественность за счет специальной обработки негатива или позитива. Элементарные приемы размыва, затемнения, высветления, схожие с акварельной техникой, были в совершенстве отработаны еще в XIX в. Однако и сегодня о границах «доделок» в фотографии не утихают споры. Ряд теоретиков признают за фотографию только то, что получено через объектив и данное на негативе изображение отпечатано без всяких «ухищрений». Другие — не признают никаких границ.

В сфере прикладной фотографии, особенно в области рекламы и дизайна, таких споров практически нет, так как фотоизображение является частью общего творческого замысла и должно отвечать поставленным задачам. Портретные изображения, существующие в рекламных композициях, включают в себя все, что накоплено в истории фотографии. Таких трансформаций изображения накоплено настолько много, что в отличие от «обычного» фотоснимка все чаще начинает использоваться такой термин, как «фотографика».

Среди способов и приемов портретной фотографии наиболее часто применяют: *изогелию, контрастную*

печать, соляризацию, барельеф, фактуризацию, цветовое насыщение, диффузию, мультипризмирование и фотомонтаж. Эти способы и приемы позволяют: довести фотоотпечаток до схожести с гравюрой или двухтоновой пятновой графикой, соединить некоторые качества печати с негатива и позитива, придать изображению вид неглубокого барельефа, обогатить изображение различными фактурами или создать «плоскостность» композиции, выполнить в портрете вокруг головы различные ореолы или блики, повторить изображение человека на одном отпечатке несколько раз с частичным наложением изображений друг над другом, получить несколько разных фотоизображений на одном фотоотпечатке путем различного совмещения негативов и т. д. Технические возможности данных способов и приемов хорошо изложены в книге Ф. Готлопа «Практика профессиональной фотографии», вышедшей в России на русском языке (М., 1981).

В пособии рассмотрим только один технически простой, но художественно сложный вид фотомонтажа — монтаж фотографических отпечатков — позитивов на примере портретных иллюстраций к книге В.В. Маяковского «Про это», исполненных А.М. Родченко. «Каждый фотомонтаж Родченко — это не просто иллюстрация или композиция на какую-то тему, взятую из текста. Это сложный композиционный портрет либо самого автора, либо его возлюбленной. Из

каждого фотоизображения Маяковского или Лили Брик Родченко максимально извлек таившиеся в них возможности игры, стыковки с другими изображениями. Сиюминутность и конкретность ситуации удалена, чтобы осталась лишь нагота и незащищенность вырезанной по контуру фотографии. И тогда все фотографии — не только портреты, но и вещи — работают как своего рода элементы и буквы визуального языка. Монтажи не дословно, буквально иллюстрируют текст, но равны ему по напряженности и драматизму»¹, — пишет исследователь искусства 20-х годов XX в. А.Н. Лаврентьев. Композиция обложки, задуманная как соединение фотографии Лили Брик с названием книги и фамилии автора, точно отразила суть произведения и принципы иллюстрирования. Обложка стала первой и главной портретной композицией из всех имеющих в книге. Оплечное фотоизображение женщины было вырезано из фона и наклеено на разделенном на черную и белую части прямоугольнике. Это придало композиции жесткую

конструкцию и образный подтекст (рис. 257).

Смысловым и композиционным центром изображения становятся глаза женщины, о которых поэт серебряного века Михаил Кузмин писал²:

Глаза — два солнца коричневые,
а коса — рыженькая медь.
Ей бы сесть под деревья вишневые
и тихонечко что-нибудь петь.

Но фотомонтаж — не единственная форма создания различных фотоизображений человека, которые можно композиционно сочетать с бумагами различных фактур, рисованными от руки фигурами, печатной графикой, полимерными и др. материалами. При удачно найденных соотношениях элементов эти работы чрезвычайно эффектны. Более сложные сочетания материалов и графических техник получаются довольно редко, но никогда не следует останавливаться, если вами овладела жажда поиска самых неожиданных сочетаний.

4. Компьютерная графика.

Художественные и технические возможности

Обзор материалов и техник портретной графики сегодня невозможен без анализа компьютерной графики.

Натурный рисунок, набросок или фотография сканируются и вводятся в память машины. К его обработке

¹ Лаврентьев А.Н. Маяковский — Родченко. Классика конструктивизма. М., 2004.

² Цит. по книге Безелянского Ю.Н. Любовь и судьба. М., 1996. С. 459.



Рис. 257. А.М. Родченко. Фотопортретный коллаж

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 изобразительного и орнаментального характера.

Орнаментальная портретная 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 интересны «многослойные» композиции, процесс совмещения непрост, но результаты оправдывают приложенные усилия.

Подробное натурное портретное изображение можно обрабатывать с использованием фильтров, созданных для компьютерной трансформации фотографий. Эффекты контрастной печати, пастеризации, соляризации, барельефа, фактуризации, мягкого фокуса, коллаж «переводят» натурную графику в орнаментальную компьютерную графику, применимую в различных сферах графического дизайна. Кроме того, в современных компьютерных программах есть масса специальных

компьютерных фильтров, применение которых в создании портретных изображений дает неожиданные результаты. Так, можно получить шаржированную портретную графику с помощью фильтров Distort: Swirl (излом), Ripple (волны), Mesh Warp (искажение с помощью сетки) и др. Для изменения только отдельных частей лица их необходимо маскировать, оформить как объект и вносить выбранные изменения. Уже к этим изображениям можно в дальнейшем применить фильтр Threshold и получить двухтоновую графику.

Однако все, что мы рассмотрели выше, является специфической формой искусства, занимающей положение между фотографией и станковой графикой. Она имеет право на существование и успешно развивается. Но есть в компьютерной технологии проекты обработки фотографии, которые балансируют на грани безыскусного ремесла. Это проекты быстрой имитации ручных творческих действий: создание рисунков углем или мелом, живописи пастелью, акварелью и масляными красками, оттисков резцовой гравюры. Для имитации рисунка в PHOTO-PAINT служат фильтры Sketch Pad, Find Edges, а в Photoshop имеется фильтр Pencil. Для создания произведений, похожих на пастельные изображения, разработан фильтр Pastel, для гравюрных композиций — Cut Line (резать линии), для имитации живописи — фильтры семейства Artistic. Однако даже

последовательное применение нескольких хитроумных фильтров и множества операционных действий крайне ограничено. Выход из этой ситуации — это использование в работе программ, позволяющих сидящему за компьютером, порисовать, или создать изображение виртуальным карандашом или кистью.

Появляется возможность для творческого решения задачи, которую можно рассматривать как «полуфабрикат», подготовленный для будущего мастера подмастерьем-машиной. Photoshop и PHOTO-PAINT, особенно их последние модификации, открывают нам широкое поле для работы компьютерной кистью.

Примерные практические задания

Выполнить 15—20 портретных рисунков на бумаге:

- карандашом;
- пером;
- кистью;
- фломастером.

Сделать 8—10 портретных композиций в разных техниках:

- линогравюра;
- литография;

- гравюра на дереве;
- офорт;
- фотография.

При обработке цифрового изображения с помощью компьютера возможно использование программ с наличием фильтров, созданных для получения эффектов фотографии, и программ, позволяющих дорисовывать изображение виртуальным карандашом или кистью.

Заключение

В учебном пособии проблемы портретной графики освещены в самом общем виде. Поэтому, чтобы получить собственный опыт, студенты должны много рисовать. Предложенные задания могут принести пользу только в сочетании с большой практикой, способствующей выработке своего творческого почерка, который всегда отличал выдающихся мастеров искусства.

Самостоятельный опыт художника — это та животворная сила, наполняющая содержанием общее представление студента о предмете. Художественные средства графики являются только средством для исполнения идеи, а законы композиции — общими правилами. Если же творческой идеи нет или она не ясна, то создается опасность прямого использования чужих наработок, знания позволят освоить ремесло, но не искусство.

Надеемся, что студент, ознакомившись с пособием, творчески

подойдет к изложенному материалу, поймет красоту и пользу натурной работы, осознает силу творческих обобщений при завершении графического листа в условиях мастерской.

Практическая работа над черно-белыми и цветными изображениями в период обучения позволит почувствовать возможности и особенности применения черного цвета как отдельно от хроматических цветов, так и вкупе с ними. Использование всей цветовой гаммы открывает путь к определению тех оттенков цвета, которые созвучны ищущей душе.

Изображая человека, художник изучает самого себя. Рисуя портреты, график пытается понять трепетную душу высшего из божьих созданий. Отражая внешние формы, необходимо «проникнуть» через внешнюю оболочку и увидеть то, что таится под ней.

Литература

- Алпатов М.В.* Всеобщая история искусств. В 3 т. М.; Л., 1949.
- Алпатов М.В.* Композиция в живописи. М., 1940.
- Алпатов М.В.* Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963.
- Арихейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
- Барц А.О.* Наброски и зарисовки. М., 1970.
- Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. М., 1973.
- Бесчастнов Н.П.* Черно-белая графика: учеб. пособие для вузов. М., 2002.
- Варбанец Н.В.* Иоганн Гутенберг и начало книгопечатания в Европе. М., 1980.
- Волков Н.Н.* Восприятие картины. М., 1976.
- Волков Н.Н.* Композиция в живописи. М., 1977.
- Графика Пикассо.* М., 1968.
- Гривина А.С.* Об истоках французской иллюстрации XIX века: Проблема развития зарубежной графики. Л., 1986.
- Дейнека А.А.* Учитесь рисовать. М., 1961.
- Делакруа Э.* Мысли об искусстве, о знаменитых художниках. М., 1960.
- Дьяков Л.А.* Густав Доре. М., 1983.
- Дюрер А.* Дневники, письма, трактаты. М.; Л., 1957.
- Ельшевская Г.* Новый альбом графики. М., 1995.
- Золотов Ю.К.* Французский портрет XVIII века. М., 1968.
- Иончев В.* Книга през Вековете. София, 1976.
- Калитина М.М.* Об искусстве. М., 1960.
- Крамской И.Д.* Об искусстве. М., 1960.
- Кристеллер П.* История европейской гравюры XV—XVIII вв. М.; Л., 1939.
- Кузин В.С.* Наброски и зарисовки. М., 1970.
- Левитин Е.С.* Проблема графического языка в европейской гравюре второй половины XIX в.: Западноевропейское искусство второй половины XIX века. М., 1975.
- Люблинский В.С.* На заре книгопечатания. Л., 1959.
- Мане Эдуар.* Жизнь, письма, воспоминания. М., 1965.

- Михайлова О.В. Заметки о рисовании человека. М., 1960.
- Молева Н.М., Белютин Э.М. Русская художественная школа первой половины XIX века. М., 1963.
- Молева Н.М., Белютин Э.М. Школа Антона Ашбе. М., 1958.
- Обри Бердслей. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. М., 1992.
- Пикассо П. Каталог выставки / Научный ред. А.Г. Костеневич. Л., 1982.
- Радлов Н.Э. Рисование с натуры. Л., 1978.
- Речи и письма живописца Луи Давида. М., 1933.
- Рисунок в высшей художественной школе. М., 1958.
- Ростовцев Н.Н. Академический рисунок. М., 1973.
- Рубенс П. Письма. М., 1933.
- Серова Г.Г. В.Е. Савинский — художник и педагог. М., 1983.
- Смирнов Г.Б. Рисунок головы. М., 1976.
- Советы мастеров: Живопись и графика. Л., 1973.
- Соловьев А.М., Смирнов Г.Б., Алексеева Е.С. Учебный рисунок. М., 1953.
- Унковский А.А. Рисунки-наброски. Л., 1963.
- Фаворский В.А. О графике как основе книжного искусства // В кн. Искусство книги. М., 1961.
- Флекель М.Ч. Великие мастера рисунка: Рембрандт, Гойя, Домье. М., 1974.
- Форлани Темнесте А. Шедевры Возрождения: Чинквеченто в Тоскане // Серия «Рисунки старых мастеров». М., 1982.
- Хогарт У. Анализ кривоты. Л., 1987.
- Художественная жизнь Франции. XIX век. М., 1938.
- Шорохов Е.В. Основы композиции. М., 1979.
- Энгр Ж.О.Д. Об искусстве. М., 1962.

Оглавление

К студентам	3
Введение	5
Глава I. Научные положения графики портрета	12
1. Геометрия пространственных построений графики портрета	12
2. Светотень	23
3. Цвет и колорит	28
Глава II. Портретная графика в истории искусства	33
1. Западноевропейское искусство портрета	33
2. Русская портретная графика	66
3. Портретная графика в искусстве стран дальневосточного региона	87
Глава III. Образность в портретной графике	98
1. Проблема образа в портретных изображениях. Поджанры портрета	98
2. Парадные и эпические портреты	108
3. Психологические и интимные портреты	116
4. Сатирические и политические портреты	125
Глава IV. Выразительные средства графики в портретных изображениях	133
1. Виды выразительных средств. Элементы графики	133
2. Линейная графика	134
3. Штриховая графика	143
4. Пятновая графика	152
5. Точечные изображения	160
6. Изображения, полученные с использованием различных композиций элементов графики	163
7. Композиция портретных изображений	183
Глава V. Портретные рисунки и наброски	189
1. Портретные рисунки	189
2. Портретные наброски	196
Глава VI. Портретная графика советского и постсоветского времени	204
1. Советская портретная графика первой половины XX века	204
2. Российская портретная графика второй половины XX века	217

Глава VII. Портретные композиции в книжной иллюстрации	239
1. Становление и развитие портретных иллюстраций	239
2. Портретные композиции в российской книжной графике XX века	249
Глава VIII. Изображения головы человека в рекламной графике	260
1. Портретные изображения в плакате	260
2. Изображения головы человека в журнальной рекламе	267
3. Изображения головы человека в экслибрисах, эмблемах, товарных знаках	274
Глава IX. Графика портрета в книжном декоре	279
1. Классификация элементов книжного декора	279
2. Графика портрета в российском книжном декоре	287
Глава X. Графика портрета в художественном оформлении текстильных изделий	297
1. Портретная графика в композициях на платках и тканях XVIII — первой половины XX века	297
2. Портретная графика на текстильных изделиях второй половины XX века	302
Глава XI. Графика портрета в художественном оформлении фарфоровой и стеклянной посуды	309
1. Портретные изображения на западноевропейском и русском фарфоре и изделиях из стекла XVIII—XIX веков	309
2. Портретные композиции в советском искусстве фарфора 20—30-х годов XX века	312
Глава XII. Практические основы портретной графики	316
1. Основы методики работы над графикой портрета	316
2. Рисунки и наброски головы человека в работе над законченной графической композицией	318
3. Эскизы	319
4. Законченные графические листы	327
Глава XIII. Материалы и техника портретной графики	331
1. Материалы рисунка и приемы его исполнения	331
2. Гравюра и литография	338
3. Фотография и фотомонтаж	353
4. Компьютерная графика. Художественные и технические возможности	359
Заключение	363
Литература	364

Учебное издание

Бесчастнов Николай Петрович

ПОРТРЕТНАЯ ГРАФИКА

*Учебное пособие для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по специальности «Художественное
проектирование изделий текстильной и легкой промышленности»*

Зав. редакцией *В.А. Салахетдинова*

Редактор *Е.А. Королева*

Зав. художественной редакцией *И.А. Пшеничников*

Художник *С.Н. Якубовский*

Компьютерная верстка *А.И. Попов*

Корректор *Т.Я. Кокорева*

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных
ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

Лицензия ИД № 03115 от 10.11.2000.

Санитарно-эпидемиологическое заключение

№ 77.99.03.953.Д.004993.08.05 от 16.08.2005.

Сдано в набор 11.08.05. Подписано в печать 14.12.05.

Формат 70×90/16. Печать офсетная. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 26,91.+2,34 вкл.

Тираж 10 000 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.

E-mail: vlados@dol.ru

<http://www.vlados.ru>

ООО «Полиграфист».

160001, Россия, г. Вологда, ул. Челюскинцев, 3.