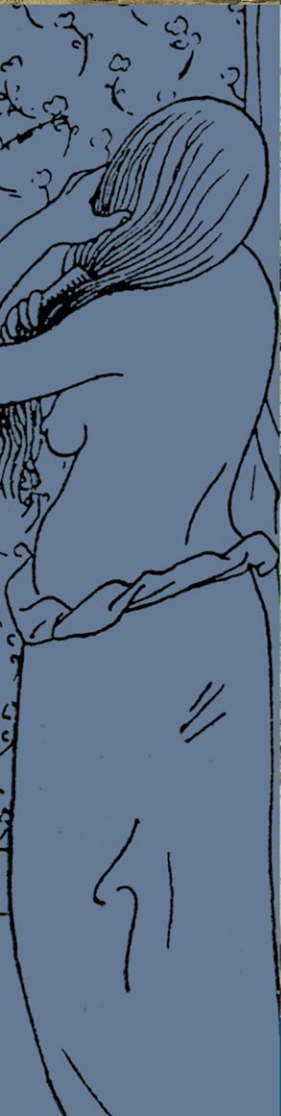


ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Н.П. Бесчастнов

# СЮЖЕТНАЯ ГРАФИКА



УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

ВЛАДОС

Н.П. Бесчастнов

# СЮЖЕТНАЯ ГРАФИКА

*Рекомендовано учебно-методическим объединением  
высших учебных заведений Российской Федерации  
по образованию в области изобразительного искусства  
в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений,  
обучающихся по специальности 07 1002.65 «Графика»*

Москва



2012



УДК 75.049.6(075.8)  
ББК 85.15я73-1  
Б53

Рецензенты:

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

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

**Бесчастнов Н.П.**

Б53 Сюжетная графика : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Графика» / Н.П. Бесчастнов. — М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2012. — 399 с.; ил.; 32 с. цв. ил. : ил. — (Изобразительное искусство).

ISBN 978-5-691-01873-2.

Агентство СІР РГБ.

В учебном пособии рассмотрены история, теория и практика сюжетной графики. Особое внимание уделено описанию эволюции основных групп сюжетных композиций, встречающихся в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве. Дан обзор графических материалов и техник их использования.

Пособие адресовано студентам высших учебных заведений изобразительного искусства. Оно может быть полезно студентам вузов декоративно-прикладного искусства и дизайна, а также всем, кто интересуется художественным творчеством.

**УДК 75.049.6(075.8)**  
**ББК 85.15я73-1**

ISBN 978-5-691-01873-2

© Бесчастнов Н.П., 2012  
© ООО «Гуманитарный издательский центр  
ВЛАДОС», 2012

## К студентам!

Исполнение сюжетных композиций — одно из самых сложных заданий в программах обучения художников. Это вершина творческого процесса у студентов, обучающихся как изобразительному искусству, так и декоративно-прикладному творчеству. Очень ярко сюжетность проявляется в современном графическом дизайне.

В наиболее развернутом виде сюжетные композиции исполняются на старших курсах в качестве цикла специальных заданий. Являясь неотъемлемой частью курсового и дипломного проектирования, сюжетные изображения отрабатываются в процессе сбора и обработки материала к итоговым произведениям искусства. При создании сюжетных композиций используются все навыки академического обучения и знания художественной организации изобразительной плоскости.

Учитывая это, в пособии рассматриваются как принципы проявления сюжетности в искусстве, так и методика получения конкретных графических композиций. Учебной литературы, посвященной созданию сю-

жетных изображений, мало, и почти вся она раскрывает картинную живопись. Между тем сюжетная графика на протяжении столетий занимает одно из видных мест в истории искусства. Сюжетные композиции активно используются в станковой, книжной и рекламной графике, текстильном орнаменте, изображаются на изделиях из керамики, стекла, дерева и металла. Графическую основу имеют сюжетные композиции гобеленов, ковров, расписных ширм и панно, платков ручного и машинного изготовления.

Все это позволяет нам говорить о том, что специалисты декоративного искусства и дизайна так же, как и мастера изобразительного искусства, должны иметь полноценные знания в данной области творчества.

В тексте приводится множество примеров удачных творческих решений из опыта зарубежных и отечественных мастеров искусства. Отдельные главы раскрывают начало становления и развития основных разновидностей сюжетной графики. При подготовке пособия обобщен опыт работы над сюжетными изо-

бражениями как в зарубежных, так и в отечественных вузах искусства. Материалы и техники графики изложены с учетом достижений прошлых времен и реалий современности.

Данное пособие завершает работу из цикла пособий по искусству графики<sup>1</sup>. Учитывая это, из текста исключен анализ изобразительных средств графики, подробно проведенный в работах 2002—2008 годов, избирательно даны научные положения искусства. В главу о материалах и техниках графики введены примеры виртуозного использования как традиционных, так и достаточно редких, но эффектных приемов и техник. Студенты должны понимать возможности творческих поисков в изображении формы и пространства.

В пособии в качестве иллюстраций используются произведения станковой, книжной и прикладной сюжетной графики, что отражает универсальность жизни сюжетной идеи в искусстве. Специфика пособия позволяет включить в иллюстратив-

ный ряд и произведения декоративно-прикладного искусства, имеющие сюжетную основу.

Иллюстративный материал выбирает в себя как произведения признанных мировых величин, так и композиции, исполненные вузовской молодежью. Цель такого иллюстративного ряда — визуализация единой методической основы творений любого профессионального художника.

В главах, посвященных описанию жанров сюжетной графики, особое внимание уделено европейским и японским произведениям XVII—XIX веков, так как именно это время дало миру целое созвездие мастеров графического искусства первой величины. Расширенный анализ творчества русских художников обусловлен не только качеством их произведений, но и привычной россиянам тематикой. Родные сюжеты острее воспринимаются зрителем и позволяют глубже прочувствовать и понять художнические нюансы творческого самовыражения.

---

<sup>1</sup> См.: *Бесчастнов Н.П.* Черно-белая графика: Учеб. пособие для вузов. — М., 2002; *Бесчастнов Н.П.* Графика пейзажа: учеб. пособие для вузов. — М., 2005; *Бесчастнов Н.П.* Портретная графика: Учеб. пособие для вузов. — М., 2007; *Бесчастнов Н.П.* Графика натюрморта: Учеб. пособие. — М., 2008.



## Введение

Со времени возникновения искусства главной и постоянной темой изобразительного творчества было отражение жизни и деяний человека. Материальная и духовная история человечества зафиксированы в сюжетных композициях, которые создавались на протяжении многих тысячелетий. Сюжетные произведения — основа коллекций крупнейших музеев мира Старого и Нового Света.

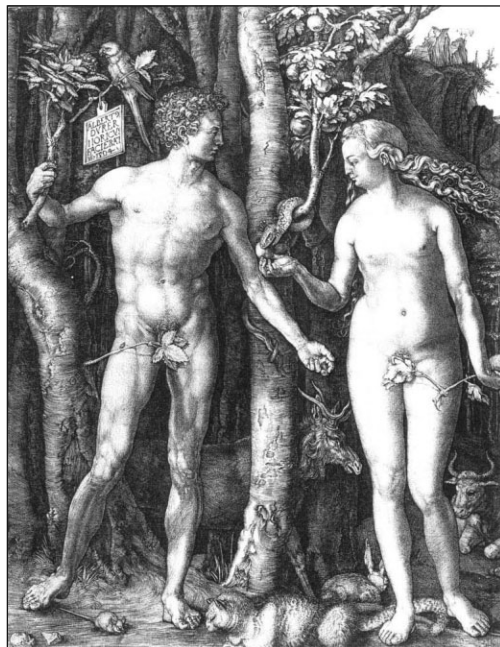
Ценители искусства едут за тысячами километров, чтобы полюбоваться красотой трех граций С. Боттичелли на картине «Весна», проникнуться пафосом борьбы при созерцании картины Э. Делакруа «Свобода на баррикадах», ужаснуться трагической судьбе мореплавателей, изображенных на картине Т. Жерико «Плот Медузы», почувствовать силу воздействия гравюр А. Дюрера, офортов Рембрандта, рисунков О. Домье и В. Ван-Гога. Сюжет притягивает зрителей, давая им возможность «прочитать» картину как литературное произведение, но в красках, штрихах и линиях.

Общеизвестно, что многие сюжетные картины и графические листы помогают найти ответы на волнующие людей вопросы о смысле жизни,

правде, красоте, раскрывают исторические примеры жизни по заветам, которые нам оставили лучшие представители человечества. Не случайно, что значительная часть сюжетных произведений — религиозное искусство. Формы ответов в изображениях весьма различны и варьируются от бесхитростного запечатления настоящих событий, участником которых был сам художник, до композиций, где в изображениях сплетаются фантастика, символика и гротеск. Особенно органично фантастическое и символическое смотрится в черно-белой гравюре, где нереальность образов «приземляется» условной убедительностью предельно четкого штриха. Так, гравюра А. Дюрера (рис. 1, 2) «Рыцарь, Смерть и Дьявол» при всей многослойности сюжета воспринимается очень убедительно и почти реально! Фантастическая «концентрированная» правда в искусстве графики часто не менее реальна, чем правда будней бытия. Не случайно многие выдающиеся политические деятели, писатели, поэты, люди науки имели объемные папки сюжетных рисунков и гравюр и открывали их в самые трудные минуты жизни. Коллекций



**Рис. 1.** А. Дюрер.  
Рыцарь, Смерть и Дьявол. 1514



**Рис. 2.** А. Дюрер.  
Грехопадение (Адам и Ева). 1514

такой графики в частных руках не стало меньше и в XXI веке.

Под сюжетом в изобразительном искусстве понимается событие, ситуация, отраженные в произведении. Сюжетность — сюжетная завязка может проявляться различных жанрах, но наиболее полно она раскрывается в тематических композициях с изображениями человеческих фигур. Сюжетное действие, как правило, не мыслится без действующих лиц — персонажей. «Сюжет представляет конкретизацию темы, ее композиционную проработку, определение коллизии, характера персонажей и их взаимоотношений; при этом идея

и тема произведения находят образное повествовательное раскрытие»<sup>1</sup>.

В живописи сюжет играет одну из основных ролей в сюжетно-тематической картине (с-т. к.), эстетика которой подробно отработана в отечественном искусствознании. «Она была как бы супержанром, хотя могла быть и произведением исторического жанра, и картиной на современную тему. В художественной лексике понятию с-т. к. соответствовало понятие «фигуративная композиция», поскольку без

<sup>1</sup> Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / Под общ. ред. А.М. Кантора. — М., 1997. — С. 591—592.

действующих лиц (персонажей, фигур) она не мыслилась. Не зависимо от того, на прошлом или на современном материале строилась композиция, главную роль в ней играл действующий человек (герой или антигерой) ...»<sup>1</sup>.

В графике и особенно в декоративно-прикладном искусстве сюжетные композиции менее исследованы, хотя и широко распространены. Сюжетную станковую графику в ряде случаев по художественным задачам трудно отделить от сюжетной живописи. Они находятся в единых границах и по принципам и методам построения композиций часто очень схожи. Кроме того, значительной частью сюжетной станковой графики является репродукционная гравюра, предназначенная для популяризации живописных полотен великих мастеров. Известно, что великий П.П. Рубенс часто набрасывал в своей граверной мастерской офортной иглой композиции, которые дорабатывали гравёры-репродукционисты. Непревзойденный мастер картины — Рембрандт тщательно прорабатывал все стадии своих многофигурных большеформатных офортов. Поэтому несомненна связь сюжетной живописи и сюжетной графики.

Однако условность языка графики и особенности графических материалов позволяют сюжетной графике иметь и свой выразительный язык, и свою художественную атмосферу. Не случайно Рубенс вручал гравиро-



**Рис. 3.** Рембрандт.  
Христос в Еммаусе. 1654

ванные репродукции своих картин царственным особам в качестве ценного подарка.

Гравированные черно-белые оттиски, конечно, теряют колористическую красоту живописного оригинала, но приобретают возможность цветового домысливания сюжета зрителем, усиления внимания к сюжетной завязке произведения. Завораживающе действует на зрителя вязь резцового или офортного штриха, выражающая малейшие изменения тона и мельчайшие детали (рис. 3).

Кроме репродукционной сюжетной гравюры есть мир станковой сюжетной графики, творения которой изна-

<sup>1</sup> Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь. — С. 592.

чально задуманы и созданы графическими средствами. «Дюрер, Гойя, Ропс говорили на том языке, в котором их произведения были задуманы и который был единственным законным выразителем их мысли. Аллегоричность “Меланхолии” Дюрера, зловещая фантастика Гойи и эротическая символика Ропса утеряли бы в иной трактовке значительную часть своей художественной ценности»<sup>1</sup>, — отмечал художник и теоретик искусства Н. Радлов. Отвлеченность графического языка в их работах адресна и убедительна. Она дает право на существование даже такой страшной графической серии Гойи как «Бедствия войны». Изначальная условность языка графики, которая подробно описана в учебном пособии «Черно-белая графика»<sup>2</sup>, в сюжетной графике играет объединяющую роль. «В графике условность изображения (с точки зрения первичной условности) не растворяется в безусловности впечатления. При восприятии рисунка или гравюры зритель чаще всего видит перед собой небольшой по размеру лист бумаги, на который нанесено монохромное изображение. Линии, штрихи и пятна с той или иной мерой отчетливости видны на поверхности бумаги, которая в большинстве случаев не бывает закрыта изображением полностью. Графическое произведение можно взять в руки, а если оно висит на стене, близко подойти к нему, не теряя возможности видеть

его целиком. Поэтому рисунок и гравюра воспринимаются одновременно и как условное отображение мира, и как материальный предмет — лист бумаги с нанесенным на нем изображением; само же изображение воспринимается и как конкретный объект, и как сочетание линий и пятен на поверхности листа бумаги»<sup>3</sup>, — пишет исследователь искусства рисунок Б.А. Соловьева (рис. 4, 5).

Ряд искусствоведов подчеркивает в искусстве графики особое положение рисунка, отмечая свободу процесса его исполнения, уникальность и широту, и разнообразие использования<sup>4</sup>. В рисунке всегда имеется возможность быстрого соединения нескольких материалов и применения различных инструментов, что провоцирует бесконечное разнообразие линий, штрихов и пятен. В рисунке отшлифовывается стратегия и тактика изготовления всех тиражных графических композиций. Как правило, рисунок имеет вспомогательный характер, но если произведение остается в границах рисунка до завершающего этапа, то его можно считать элитной работой. Таких произведений, в целом, не так много, но они есть, и их уникальность и экспериментальность привлекает к себе все большее внимание. Ведь любой рисунок — автограф, а тиражная графика — факсимильное клише автографа. Конечно, и у авторского клише имеется рукотворность, но она обладает уже иной красотой (рис. 6, 7).

<sup>1</sup> Радлов Н. Современная русская графика и рисунок // Аполлон. — 1913. — № 7. — С. 6.

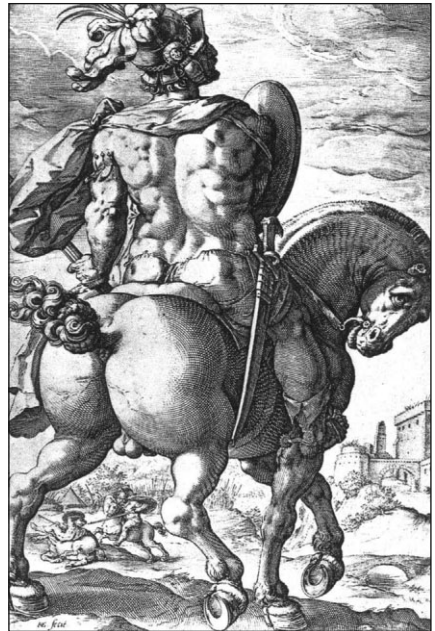
<sup>2</sup> Бесчастнов Н.П. Указ. изд.

<sup>3</sup> Соловьева Б.С. Искусство рисунка. — М. 1989. — С. 49—50.

<sup>4</sup> См.: там же.



**Рис. 4.** Л. Камбиазо.  
Мадонна с младенцем. XVI в.



**Рис. 5.** Г. Гольциус.  
Тит Манлий на коне. Резец



**Рис. 6.** П. Пикассо. Рисунок из цикла вариаций  
на тему картины Э. Мане «Завтрак на траве». 1961



**Рис. 7.** Ф. Мазерель.  
Ночь. 1950. Гравюра на дереве

В графике конца XIX—XX веков, особенно в книжной, журнальной или рекламной, получил распространение так называемый «графический рисунок». Он исполняется рисовальными инструментами, но в нем использована эстетика тиражной графики. Наиболее известный представитель такого направления — О. Бердслей (рис. 8). Графический рисунок постепенно, но неуклонно завоевывает прочные позиции и в обучении художников декоративного искусства и дизайнеров. Из школ, в которых графический рисунок превращен в одну из эффективных форм обучения графизму в искусстве, следует выделить факультет прикладного искусства МГТУ им. А.Н. Косыгина. Графический рисунок на старших курсах вот уже несколько десятилетий стараниями плеяды педагогов кафедры рисунка и живописи позволяет будущим художникам тканей, графической рекламы, костюма, ювелирных изделий и других специальностей и специализаций иметь крепкую творческую базу для изображений на бумаге и ткани, грамотно использовать законы графики в трехмерных промышленных изделиях. Появление компьютерных технологий еще больше расширило формы и методы использования возможностей графического рисунка в практической работе, так как соединило в один творческий процесс рисование «от руки» и воссоздание изображенного во множестве экземпляров.

Использование цвета в сюжетной графике — важная, но достаточно специфическая часть раскрытия образа.



**Рис. 8.** О. Бердслей. Фронтиспис для книги Э. Доусона «Пьеро минуты». 1897

Эффект «цветового домысливания» который начинает работать у зрителя при взгляде на черно-белую графику, «включается» и при рассматривании цветного листа, так как цвет в графике изначально условен. Эта условность позволяет свободно представить любые цветовые отношения в любой части произведения. Причем цвета могут находиться не только в границах формы, но и с легкостью, присущей, например, линии, «бежать» по изображительной плоскости. Огромной притягательной силой обладают большие заливки цвета, объединяющие несколько форм в единую цветовую среду.

Все упомянутые разновидности графики позволяют начинающему художнику найти необходимую ему форму запечатления творческих помыслов. Глубина разработки композиционной формы отражает «глубину души» художника.



# Глава I

## КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ СЮЖЕТНОЙ ГРАФИКИ

### 1. Становление и начало развития сюжетных графических изображений

Зачатки сюжетных композиций в искусстве появились задолго до нашей эры. На стенах пещер рукой человека каменного века были начертаны сцены охоты и ритуально-обрядовые действия, которые можно частично понять и в наше время. Множество сюжетно-символических композиций выполнено в Древнем Египте, Вавилонии, Ассирии, но то, что мы сегодня считаем полноценным сюжетом, начинает формироваться только в древнегреческом искусстве.

Изучая росписи древнегреческой керамики и стенопись Древней Гре-

ции и Римской империи, мы видим массу разнообразных сюжетных композиций с конкретными действующими лицами. В V веке до н.э. в Древней Греции зарождается реалистическое понимание сюжетной ситуации, позволяющее раскрыть тему произведения словесно. «Борьба Геракла с Антеем», «Музыканты», «Ахилл, перевязывающий рану Патроклу», «Афина, наливающая вино отдыхающему Гераклу», изображение пиров и другие композиции заполняли поверхности множества ваз (рис. 9; цв. ил. 1).



Рис. 9. Пир в доме богатого эллина. Изображение с аттической вазы

По количеству и характеру использования цвета вазопись Древней Греции можно свободно отнести к графической. В краснофигурной технике, белофонной вазописи использовалось ограниченное количество цветов. Обычно в одном изображении сочеталось лишь два или три цвета. В V веке до н.э. более распространенной была краснофигурная вазопись. По дошедшим до нас произведениям можно представить себе широту тематического охвата художников.

Из многих мастеров вазописи Древней Греции можно выделить таких, как Отлос, Евфроний, Сосий. «Так, уже Отлос стремится внести в стилистическую систему архаической вазописи наблюденное в жизни богатство движений человеческого тела, его не условно-декоративную, а непосредственную, хотя и стилизованно-обобщенную красоту. На амфоре из Лувра он изображает сцену преследования менад сатирами, расположив две парные композиции на обеих сторонах тулова; эти пары представляют различные композиционные решения одного сюжетного мотива. Отлос уже использует возможности краснофигурной техники для пластической моделировки. Это особенно чувствуется в изображениях на шейке амфоры грациозных фигурок обнаженных купальщиц. Одним из крупнейших мастеров переходного времени был Евфоний. Его “Борьба Геракла с Антеем” на кратере из Лувра относится к концу VI века до н.э. Энергия этой компо-

зиции близка поискам угловатой, но жизненной конкретности движения, которые начинают проявляться несколько позже в скульптуре. Евфроний очень широк по диапазону своих творческих исканий. Так, иной характер носит его композиция на эрмитажной “Пелике с ласточкой”. Образы зрелого мужа, юноши и мальчика сопоставлены в лирической сюжетной ситуации: над ними пролетает ласточка — вестница весны, и к ней обращены их взоры»<sup>1</sup>, — пишет исследователь искусства Древней Греции Ю.Д. Колпинский. Одной из наиболее распространенных тем в вазописи были «Музыканты» (рис. 10).

Прекрасные работы оставили вазописец, расписывавший сосуды гончара Клеофада, вазописец гончара Брига и др. Из белофонных росписей можно выделить известную композицию из Музея изящных искусств в Бостоне, изображающую Аполлона и задумчиво сидящую музу, и композицию из фигуры Афродиты и летящего к ней Эроса из Археологического музея во Флоренции. В целом белофонная роспись более свободна по исполнению, чем краснофигурная, и колористически сложнее.

В раннеэллинистический период<sup>2</sup> греками созданы очень сложные сюжетные живописные композиции

<sup>1</sup> Искусство Эгейского мира и Древней Греции. Сер.: Памятники мирового искусства. Вып. III. — М., 1970. — С. 71.

<sup>2</sup> Эллинистический период Древней Греции (IV—I в. до н.э.) — время, когда развитие Греции проходило под сильным влиянием держав эллинистического мира.



**Рис. 10.** Музыканты. Изображения на аттических вазах

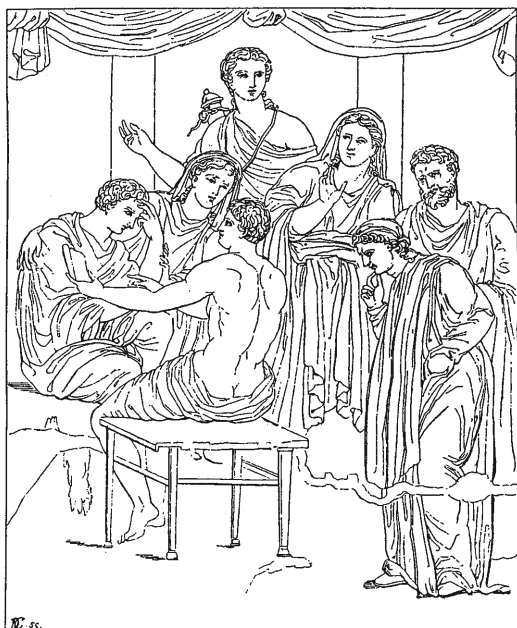
почти станкового плана с драматической трактовкой образов. Об уровне сюжетных композиций можно судить по мозаичной копии из дома Фавна в Помпеях с картины живописца Филоксена из Эритрен. Картина эта изображала битву Александра Македонского с Дарием.

Древнеримская сюжетная стенопись, о которой мы имеем более полное представление по росписям Помпеи и Геракуланума, по сложности цветового отражения приближается к древнегреческой росписи, однако она более адресна и часто отражает быт земных людей, а не богов. Древнеримскую стенопись можно считать развитием традиций Древней Греции,

в этом виде искусства в целом эта роспись более натуралистична и объемна. В ряде случаев имеются и мягко выраженные тени (рис. 11). В сюжетных изображениях Рима в более развитой форме решались проблемы выражения пространства, бытовые и религиозные сцены. Именно в искусстве Древнего Рима началось проявление жанров изобразительного искусства, которое позволило сюжетному жанру определиться в своем развитии.

Искусство Рима неразрывно связано с древнехристианским искусством, так как христианство стало формироваться именно на его развалинах.

Раннехристианские сюжетные композиции, которые можно наблю-



**Рис. 11.** Ифигения и Орест.  
По античному изображению в Помпеях

дать по графически ясным фрескам в катакомбах Рима, стилистически схожи с римскими. Первые христиане Рима изображали Иисуса в виде молодого римского пастуха. Наивысшего расцвета древнехристианское искусство достигло в Византии.

«Иллюстрации самых ранних средневековых кодексов во многом продолжают античные традиции. В особенности это относится к греческим, ранневизантийским рукописям. Некоторые светские книги прямо выходят к древним прототипам... Но и в миниатюрах к христианским текстам на протяжении нескольких веков сохраняется живописно-пластиче-

ский характер изображения, живая подвижность персонажей и развитая повествовательность, преимущественный интерес к действию, к сюжету. Таковы, в частности, замечательные миниатюры в хранящемся в Вене фрагменте библейской книги Бытия, переписанной по-гречески в VI веке серебряными буквами на пурпурном пергаменте... Стремление рассказать сюжет заставляет миниатюриста вводить в одну композицию несколько последовательных эпизодов, расположенных большей частью в два яруса — друг под другом. Среди них драматическая картина потопа с гибнущими людьми, история Иосифа, наконец, встреча Ревекки с Елеазаром у колодца, который символизирует обнаженная нимфа, льющая воду из кувшина»<sup>1</sup>, — пишет Ю.Я. Герчук.

В Италии и близких к ней странах античные традиции в книжной миниатюре последовательно передаются несколько столетий. В районах, более отдаленных от центров культуры, пластика фигур искажается, изображения приобретают жесткий контур и плоскостность.

В период Средневековья графически выверенные сюжетные композиции с фигурами людей можно увидеть в мозаичных панно, на фресках, гобеленах, в миниатюре.

Своеобразной графикой на стекле можно считать витражное искусство, сюжетные композиции в котором стали появляться с XI века. В XIII веке

<sup>1</sup> Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. — М., 2000. — С. 70.

наибольшее распространение получают храмовые витражи, представляющие собой ряды повторяющихся во всю высоту окна медальонов с фигуративными изображениями. Роль рисующего контура в них играла свинцовая арматура, в которой крепилось стекло. Промежутки между медальонами заполнялись стеклянной мозаикой в виде квадратов и розеток с цветами.

В XV столетии начинают применяться расписные стекла больших размеров, которые крепятся не свинцовой арматурой, а непосредственно в оконных переплетах, и живопись на стекле начинает соперничать со стенной живописью. «Техника в это время делает стекло таким же удобным материалом, как и полотно, так как свинцовая сетка употребляется реже, а размеры стекол становятся больше»<sup>1</sup>. Постепенно на оконных стеклах появляются копии с произведений великих мастеров живописи.

«В архитектурных формах были распространены готические порталы, крыши, балдахины, под которыми изображались отдельные фигуры, а позднее — целые группы.

В эпоху готики витражи создавались целыми циклами, как, например, циклы витражей в готических соборах в Шартре и Бурже во Франции, в Кельне, Ульме и Нюрнберге в Германии и т.д.

На исходе Средневековья фигуры в живописи на стекле перестают быть условными, абстрактное пре-



**Рис. 12.** Г. Гольбейн Младший. Два ландскнехта с пустым гербовым щитом. Эскиз витража. 1524—1526

вращается в конкретное, реальное. Движения фигур менее скованны, более динамичны, драпировка одежд становится богаче. С большой силой выражены душевные переживания изображаемых персонажей, с непостижимой виртуозностью передавались трогательные моменты повествования. Живопись по стеклу никогда в дальнейшем не достигала такого высокого художественного уровня»<sup>2</sup>. Кроме церквей витражами украшались дворцы и замки, общественные здания и жилые дома. Поми-

<sup>1</sup> Минухин Е.А. Витражи. — Рига, 1959. — С. 35—36.

<sup>2</sup> Там же. — С. 36.

мо религиозных сюжетов исполнялось и много светских изображений в виде исторических, любовных, героических и даже производственных сцен. В готическом искусстве излюбленными цветами часто были красный и синий, вокруг которых группировались остальные цвета. В романском искусстве наиболее заметной

считается французская живопись по стеклу. Следом за ней упоминаются итальянская и немецкая школы. На грани XV и XVI столетий заказы на витражные композиции выполняли Альбрехт Дюрер, Маттиас Грюневальд, Маркантонио Раймонди, Лукас ван Лейден, Ганс Гольбейн Младший и другие (рис. 12).

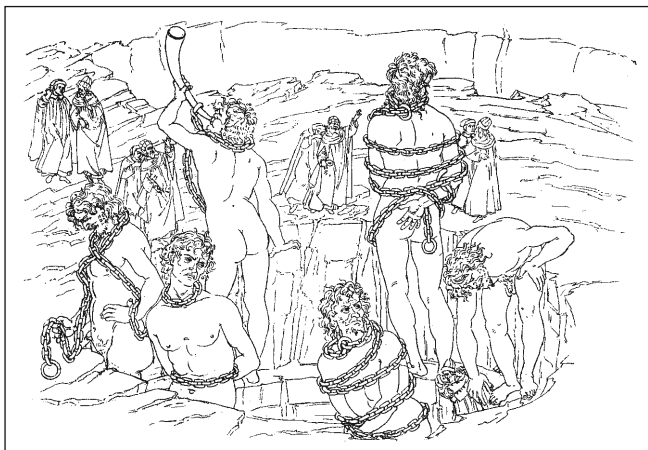
## 2. Сюжетная графика XV—XVIII веков

Подлинная революция в сюжетном жанре связывается с эпохой Возрождения, которая преобразила искусство. Подражание природе и свобода сочинения художественного произведения позволили увидеть в человеке самодостаточную личность со своим оригинальным физическим обликом и духовным складом. Изображения людей наполняются жизненностью и точностью увиденных качеств. «Реализм становится основой движущих сил искусства, которое, освободившись от пут религиозного мировоззрения, стремится восславить жизнь и утвердить мощь и достоинство человека, впервые осознавшего силу своего разума и творческих желаний»<sup>1</sup>.

С. Боттичелли, Дж. Беллини, Леонардо да Винчи, Тициан, А. Дюрер, Тинторетто, Ганс Гольбейн Старший, Л. Кранах, Рафаэль и другие создали множество сюжетных рисунков и гравюр, зачастую не уступающих по силе

воздействия на зрителя их живописи. Никогда до этого времени линия, нанесенная рукой художника, не приобретала такой энергичности и пластической силы, способности с такой мощью передавать объем и выражать пространство (рис. 13—16). Эффект объемности изображений усиливала пружинистая штриховка и свободная светотеневая моделировка. Место жесткой линии Средневековья постепенно занимает линия, как бы возникающая «изнутри» бумажной плоскости, набирающая максимальную жесткость на основных изломах форм и уходящая вглубь пространства. Таковы, например, линии, исполненные Рафаэлем сангиной по наброску стилем в известном этюде группы сражающихся фигур. Эти линии зрительно сцепляют фигуры в одно пульсирующее пластически убедительное целое (рис. 17). В рисунках Тициана, Тинторетто и Ганса Гольбейна Младшего широкие мягкие линии «выходят» из пятновых тональных растушевок, но и они позволяют создавать пластическую динамику

<sup>1</sup> Кузнецова И.А. Красота человека в искусстве. — М., 1969. — С. 18.



**Рис. 13.** С. Боттичелли.  
Иллюстрация к «Божественной комедии»  
Данте Алигьери. Гравюра на дереве



**Рис. 14.** А. Дюрер.  
Три крестьянина.  
Гравюра на меди



**Рис. 15.** А. Дюрер.  
Ландскнехт со знаменем императора  
Максимилиана. Гравюра на меди



**Рис. 16.** Л. Крандах.  
Гравюра





**Рис. 17.** Рафаэль.  
Эскиз группы сражающихся фигур. 1511

объемов (рис. 18, 19). Пластическая культура форм, наработанная в рисунке, перешла и в гравюру.

За счет характера линий и штрихов, световой моделировки в рисунке и гравюре возникает устойчивая иллюзия барельефности, которая позволяет почти физически ощущать сюжетную композицию в трех измерениях. В изображениях становится главным не отдельная форма, а их взаимодействие. Это хорошо видно на эскизе группы апостолов к картине Тициана «Вознесение Мадонны» (1516—1518) и эскизе для неосуществленной фрески Микеланджело

«Воскресение Христа» (1525—1530). Сюжетность проявляется через объемно-пространственную взаимосвязь, и фигуры людей невозможно рассматривать вне ее.

С эпохи Возрождения наступает многовековая эра господства объемно-пространственных характеристик в образном строе сюжетных композиций, которая продлилась вплоть до начала XX века. Без достижений Возрождения не было бы жизнеутверждающей силы барокко и глубоких перспектив классицизма.

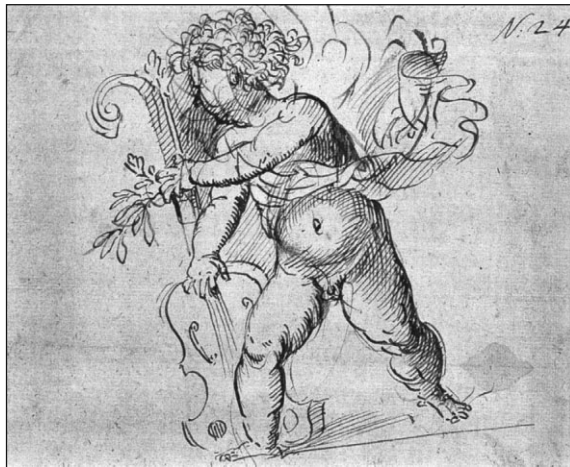
В сюжетной гравюре выдающихся результатов добился А. Дюрер, который, по свидетельству Эразма Роттердамского, мог изобразить «огонь, лучи, зарницу, молнии, пелену тумана, все ощущения, чувства, наконец, всю душу человека, проявляющуюся в телодвижениях, едва ли не самый голос. Все это он с таким искусством передает штрихами, и притом только черными, что ты оскорбил бы произведение, если пожелал внести в него краски»<sup>1</sup>.

Если Дюрер был выдающимся мастером штриха, то итальянский живописец и резчик по дереву Уго да Капри взял за основу своих поисков в объеме и светотени итальянскую размытку тушью. Это привело к тому, что главным выразительным средством у него стала не линия, а плоскость. Применяя несколько тоновых досок, он стал передавать формы широкими плоскими цветными пятнами, схожими с мазками крупной кистью

<sup>1</sup> Дюрер А. Дневники, письма, трактаты. Т. I. — М.; Л., 1957. — С. 205.



**Рис. 18.** Ганс Гольбейн Младший.  
Христос на кресте. Рисунок. 1519

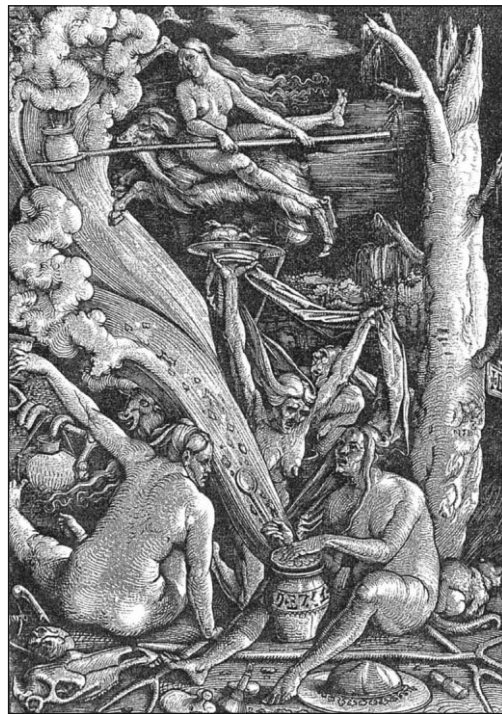


**Рис. 19.** Тициан. Амур

в живописи (цв. ил. 2). «Самый светлый тон давали участки незапечатанной бумаги, а наиболее темную, обычно черную доску он применял не для сплошного контура, а для ударов, подчеркивающих самые глубокие тени. Если пользоваться современной полиграфической терминологией, то, ликвидировав “рисующий контур”, Уго да Капри оставлял только один, не ограничивающий форму фигур, рваный «ударный» контур.

Неожиданно обрывающиеся «недоведенные» пятна, а также толстые линии и штрихи составляют характерную особенность гравюрного почерка Уго да Капри. Открытый, незамкнутый контур позволяет силуэтам фигур и предметов “списываться” со средой, растворяться в ней и создает впечатление живописной формы, а также необычной воздушности и насыщенности светом»<sup>1</sup>, — писал о творческих находках мастера М.И. Флекель.

Кьяроскуро<sup>2</sup> существовало рядом с традиционной линейной манерой многокрасочной ксилографии с жестким контуром немецкой и итальянской работы. Целый ряд художников творили и в переходной от традиционной ксилографии к кьяроскуро манере (рис. 20; цв. ил. 3). Влияние мастеров кьяроскуро на европейскую графику



**Рис. 20.** Г. Бальдунг, прозванный Грин. Ведьмы. 1510

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

Начало разработки новых возможностей в моделировке человеческих тел в гравюре связывают с творчеством бывшего золотых дел мастера голландца Корнелиуса Корта, работавшего в Венеции для Тициана. Под влиянием живописи и рисунков великого венецианца в гравюрах Корта начинают убедительно передаваться

<sup>1</sup> Флекель М.И. От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. — М., 1987. — С. 54.

<sup>2</sup> Кьяроскуро — итальянская цветная гравюра XVI—XVII вв. на дереве, в которой изображаемые формы передаются широкими плоскими пятнами.

объемные округлости форм и светотень. «Гибкий гравировальный стиль Корта, с длинными плавно пробегающими, то набухающими, то утончающимися линиями, которые охватывают формы и передают светотень и живописное мерцание поверхности, соответствовал новым эстетическим идеалам итальянского искусства конца 60—70-х годов XVI века. Стремление к напряженному внутреннему движению текучей композиции, более мягкой пластической моделировке тел с наибольшей силой проявилось в позднем творчестве Тициана.

Для гравюр Корта Тициан обычно собственноручно исполнял подготовительные рисунки, в той или иной манере варьирующие композиции уже ранее написанных им картин»<sup>1</sup>.

Выразительность передачи объемности мощных тел была развита в гравюре живописцем, рисовальщиком и гравером Агостино Карраччи, который гравировал с картин таких великих живописцев-колористов, как Рафаэль, Тициан, Корреджо, Веронезе и Тинторетто, сохраняя сложность светотеневых переходов оригиналов. Всего Карраччи приписывается около двухсот семидесяти листов, частично выполненных и по собственным рисункам.

Пластика сюжетных композиций была доведена до своих пределов в работах мастерской Рубенса как в живописи, так и в графике. Поняв значение гравюры для популяризации собственной живописи через зна-

комство с работами Корта и Карраччи, он в 1620 году открывает в своем доме в Антверпене собственную гравёрную школу-мастерскую, которая дополняла живописную мастерскую мастера, копируя готовые работы или гравюры по рисункам Рубенса. «Рубенс внимательнейшим образом следил за подготовительными рисунками, требуя от них не только правдивой и энергичной передачи пластики, но и стилистического соответствия оригиналам. Он собственноручно их корректировал, основательно при этом переделывая. Иногда он проходил по всему изображению упругой неровной штриховкой, которая шла “по форме” и определяла движение резца гравёра»<sup>2</sup>. В музеях мира имеются и пробные оттиски с гравюр, подправленные кистью Рубенсом. Так, в Государственном Эрмитаже имеется оттиск незаконченной резцовой гравюры Яна Ватдука, дорисованный мастером. Одним из лучших гравёров мастерской Рубенса был голландец Лука Востерман, добившийся беспрецедентной вибрации тона и бархатистости теней (рис. 21, 22). Гравюры Востермана — высшее достижение резцовой гравюры в крупномасштабных листах, способных, подобно живописи, «держат стену». Востерманом была нарезана композиция «Битва амазонок» размером около одного квадратного метра! Из мастеров, работавших на Рубенса в технике обрезной гравюры на дереве, можно назвать Кристофе-

<sup>1</sup> Флекель М.И. Указ. изд. — С. 89.

<sup>2</sup> Флекель М.И. Указ. изд. — С. 97.



**Рис. 21.** Л. Востерман (по П. Рубенсу).  
Снятие с креста. Резцовая гравюра  
на меди. 1620



**Рис. 22.** Л. Востерман (по П. Рубенсу).  
Сусанна и старцы. Резцовая  
гравюра на меди. Ок. 1620

ла Йегера, нарезавшего знаменитый «Сад любви».

Но если у Рубенса в искусстве проявилось торжество формы человеческой плоти в движении и противопоставлении мощных световых контрастов, то в творчестве Рембрандта главным выразителем образной идеи становится пронизанная светом среда. Идея божественного света, так знакомая нам по иконописи, материализуется у Рембрандта через естественное освещение сюжетных построений. Но этот естественный свет передается с таким волшебст-

вом, что безликое пространство превращается в эмоционально насыщенную одухотворенную живую среду. Световые лучи, касаясь групп людей, обволакивают их фигуры, как бы заставляя их соизмерять свое дыхание с чудным проявлением высших сил. Тончайшие, едва уловимые переходы от света к тени в проработке деталей одежды, которые мастер находил в процессе множества офортных травлений, отражают не только общее световое состояние композиции, но и выявляют настроение персонажей. Причем для Рембрандта,

похоже, не так важно, падает ли этот свет на простолюдина или на святого — Бог милостив для всех.

Крайне интересными с художественной точки зрения являются изображения религиозного характера с яркими лучами и вспышками света.

Рембрандт необычайно точно подмечает сюжетную ситуацию, показывая графическими средствами каждое действие или эпизод с мягкой подробностью в одежде, движениях,

позах и жестах персонажей. Точное определение физического и психологического состояния людей позволяет великому мастеру с виртуозной легкостью отражать конкретные образы женщин с детьми, состоятельных горожан и нищих прохожих. Живые линия и штрих свободно отражают светотеневые градации, «сшивая» светоносную среду в единое сюжетное целое (рис. 23).

Одной из самых значительных и самых загадочных тематических



**Рис. 23.** Рембрандт. Проповедь Христа. 1656

работ Рембрандта является «Три креста» (рис. 24). «Этот монументальный офорт как бы соединяет в себе две главные проблемы рембрандтовской гравюры: свет и движение. В полупрозрачном хаосе, окружающем распятие, поток призрачного света, текущего с неба, случайными бликами падает на множество людей у подножия креста, мечущихся в беспорядке, создавая причудливую игру пятен и линий. В офорте, за исключением распятого Христа, нет ни одной до конца определенной фигуры: черный туман мрака окутывает пространство, закрывает детали. И как бы для того, чтобы усилить это ощущение хаоса, Рембрандт, перерабатывая и делая более темной доску, вводит в композицию странные, огромные сосредоточенные фигуры воинов...

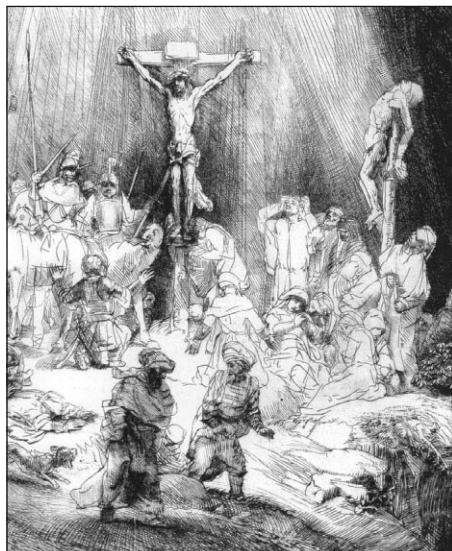
В «Трех крестах» свет и движение сливаются в нечто единое: в других офортах можно мысленно убрать световую разработку, и останется чистая динамика линии и композиции, здесь это невозможно»<sup>1</sup>, — пишет Е.С. Левитин. Сгустками света наполнены гравюры Рембрандта «Принесение в храм» и «Снятие с креста».

Среди современников Рембрандта, исполнявших сюжетные графические композиции, можно отметить бытовые жанровые сцены Адриана ван Остаде. Он работал мелким штрихом, как бы вылепляя изображение (рис. 25).

<sup>1</sup> Левитин Е.С. Голландский офорт XVII века. — В кн.: Очерки по истории и технике гравюры. — М., 1987. — С. 271.

Историю сюжетной графики невозможно представить без достижений французского искусства XVIII века. Это относится как к рисунку в «три карандаша», так и к гравюре. Сочетание сангины, итальянского карандаша и мела в рисовании по тонированной бумаге позволяло достигать необыкновенных цветовых эффектов, оставаясь в границах рисунка. Рисунки А. Ватто и Ф. Буше, воспроизведение Ф. Буше в гравюре рисунков Ватто, офорты Буше говорят о легкости и виртуозности изображений французских мастеров. Французский путь развития гравюры поддержали Бонне и Демарто (цв. илл. 4). Бесконечные красивые сцены галантного века, во множестве вариаций отработанные во Франции, навечно вошли в историю не только изобразительного, но и прикладного искусства. В них нет упругости форм Микеланджело и Рубенса, чарующего волшебства светотени Рембрандта. Все это скрыто в сюжете, чувственном легко читаемом, земном по сути, но почти неземном по красоте исполнения. Не форма строит сюжет, а сюжет организует форму! (Рис. 26; цв. илл. 5.)

Из иллюстраторов второй половины XVIII века нельзя не отметить таких художников, как Ш.-Н. Кошен Младший, Ж.-Б. Пьер, К.П. Марилье, К.Л. Дерре, Г. Гравело, Ш. Моне, Ж.-М. Моро Младший (рис. 27) и другие. Так, Ш.-Н. Кошен Младший воспринимается сегодня, как символ иллюстрации XVIII века, а К.П. Марилье считается самым изысканным мастером сюжетного книжного оформления.



**Рис. 24.** Рембрандт. Три креста.  
Фрагмент работы «Христос, распятый  
между двумя разбойниками». 1653



**Рис. 25.** А. ванн Остаде.  
Семья. Офорт



**Рис. 26.** Жиль Демарто (по Ф. Буше).  
Пастораль. Гравюра в карандашной  
манере



**Рис. 27.** Ж.-М. Моро Младший.  
Иллюстрация к произведению Гомера  
«Иллиада». Гравюра



### 3. Сюжетная графика XIX века

Безоговорочное первенство сюжета переходит и в искусство XIX в. — время поклонения истории и исторических романов и повестей. Более того, сюжет приобретает еще большее значение, так как классицирующая и романтизирующая история постепенно приобретает зримые черты реализма.

Кроме известных сюжетных композиций таких крупнейших живописцев и рисовальщиков времени, как Ж.-О.-Д. Энгр, Т. Жерико, Э. Делакруа, Т. Шассерио, Ж.-Ф. Милле, Г. Курбе, Э. Мане, Э. Дега, О. Ренуар, в XIX веке было создано множество сюжетных произведений в быстроразвивающейся области книжной и журнальной графики. Эта графика развивалась не изолированно от станкового искусства, но имела свои специфические черты. Рисунки таких блестящих рисовальщиков, как Т. Жоанно, А. Монье, Ж. Жигу, Ш.-Ж. Травьес, А. Берталь, Г. Доре и других ксилографически воплощали блестящие мастера-граверы (рис. 28). Без деятельности ксилографов-репродукционистов невозможно представить лицо книжной графики XIX века, и не случайно под многими иллюстрациями фамилии рисовальщика и гравера стоят рядом. Из длинного ряда граверов мы выделим Ч. Томпсона, Л.-А. Бревьера, А.-Д. Порре, И. Лавуанье.

«Содружество Жоанно и Порре сыграло важную роль при возникновении во Франции нового искусства книжной иллюстрации.

Искусство это было новым не только по его графическому стилю, но и с точки зрения характера иллюстрирования книги. Если в изданиях XVII—XVIII веков гравюры по меди в основном помещались на вклейках, то ксилографии оказалось возможным легко заверстывать в любое место текстовой полосы (для этого доски делались такой же толщины, как высота наборных литер). Это существенно расширяло возможности оформления книг и позволило, не отказываясь от отдельных полосных рисунков, иллюстрировать книгу множеством свободно разбросанных по тексту виньеток, или, как мы их теперь называем, «оборочных рисунков»<sup>1</sup>, — отмечал М.И. Флекель.

Руке Жоанно принадлежит более трех тысяч рисунков в более чем ста пятидесяти книгах. Жоанно в содружестве с Порре иллюстрировал в 1830 году «Историю короля Богемии и семи его замков». В 1836—1837 годах выходит из печати «Дон Кихот» Сервантеса с иллюстрациями Жоанно, а в 1838 — «Басни Лафонтена» с иллюстрациями Гранвиля. «Плутовской роман» Лесажа «Жиль Блаз» иллюстрируется в 1835 году художником Жигу 600 рисунками! М.И. Флекель отмечает из этого периода две «Истории Наполеона», и с этим стоит согласиться. Одна — Лорана де Лардеша с рисунками Ораса Верне, другая — Жака де Норвена с рисунками Огюста Раффе.

<sup>1</sup> Флекель М.И. Указ. изд. — С. 219.



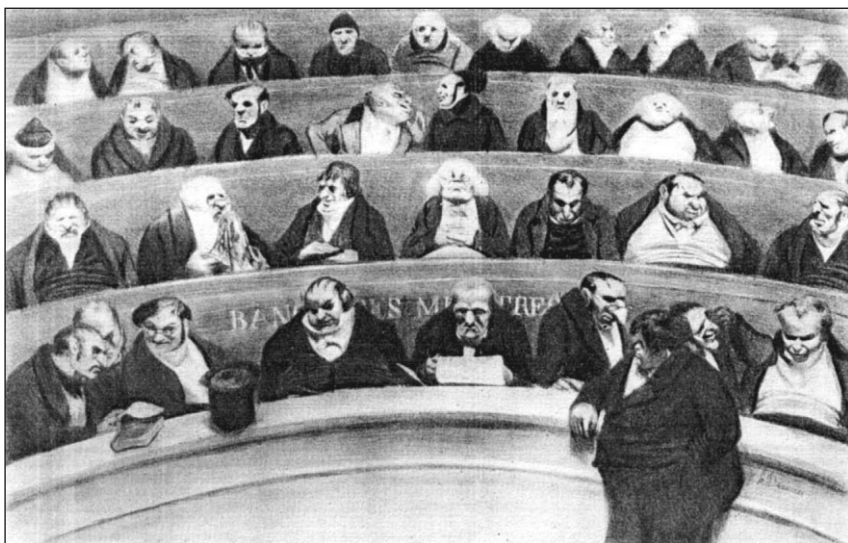
**Рис. 28.** Г. Доре. Крысы. Из серии «Парижский зверинец». Литография

Блестящим рисовальщиком сцен парижской жизни был Поль Гаварни, он был чрезвычайно популярен при жизни.

Сатирическая направленность изображений О. Домье нравилась далеко не всем, но по прошествии времени его композиции привлекают все больше и больше почитателей. Со второй четверти XIX века в творческий обиход уверенно входит литография, и Домье, наряду с рисунками для гравюры на дереве, начинает осваивать эту технику. В России наиболее известны сюжетные композиции О. Домье, исполненные прямо на камне. Они выделяются острыми, почти сатирическими характеристиками изображенных личностей и виртуозным владением литографской техникой. В данном пособии приводятся как ри-

сунки Домье, нарезанные на дереве, так и в технике литографии. Литография позволяла получить в тираже множество авторских тональных градаций. Она нравилась Домье из-за свободного и быстрого движения литографического карандаша по камню. А Домье работал быстро.

Особенно удачными у Домье следует признать композиции к «Физиологиям» (1840—1842) — очеркам французских нравов и «Французам в их собственном изображении» (1841). «Нельзя не удивиться легкости, игривости и остроумию, с какими французы воспроизводят свою национальную жизнь в юмористических и нравоописательных очерках ... — отмечал В.Г. Белинский — В Париже ... текст и картинки составляют союз двух дарований, взаимно



**Рис. 29.** О. Домье. Законодательное чрево. Карандаш, тушь

друг другу помогающих ... текст объясняет картинки, а картинки объясняют текст; и то и другое верно отражает в себе действительность»<sup>1</sup>.

Образы графических произведений надолго остаются в сознании зрителя, и множество мыслей возникает о двойственной природе человека. Нервность, напряженность и при этом внутренняя зажатость действующих лиц отражена как в литографиях, так и в рисунках. Однако в рисунках сюжетные образы решены более многопланово с массой психологических оттенков. В рисунках Домье люди не так прямолинейно мерзки и лицемерны, как в его печатной графике. В ряде случаев они

просто актеры в человеческой комитрагедии (рис. 29), а иногда и простые люди, попавшие в ситуацию, вынуждающую их лицедействовать.

Неординарный композиционный талант Домье, проявившийся в графике, размноженный большими тиражами, повлиял на развитие композиционного мышления рисовальщиков во многих странах Западной и Восточной Европы.

Но кроме Домье в технике литографии прекрасно исполняли сюжетные композиции такие французские художники первой половины XIX века, как Э. Делакруа, П. Гаварни и немец А. Менцель (рис. 30).

Множество сюжетных иллюстраций было отгравировано по рисункам одного из самых плодовитых художников-графиков и блестящих

<sup>1</sup> *Белинский В.Г. Физиология вивёра (любителя наслаждения). — Полн. собр. соч. Т. 7. — М., 1955. — С. 80.*

рисовальщиков мира — Г. Доре. Создав десятки тысяч книжных и журнальных изображений, Доре стал непревзойденным жанристом. В России Доре известен по гравированным композициям к роману Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (рис. 31) и к произведению С. Сервантеса «Дон Кихот». Литературная канва была так точно дополнена рисованными образцами, что для многих поколений читателей долговязая фигура старика в латах, рожденная творчеством художника, стала единственным зримым воплощением книжного героя.

Оригинальным творческим дарованием XIX века является Адольф

Менцель, получивший первое признание как график и постепенно развившийся как живописец. Обладая творческой фантазией в сочетании с природной тягой к точности факта, он создал 400 великолепных рисунков пером для деревянной гравюры — иллюстраций к «Истории Фридриха Великого» Ф. Куглера (1840). В поисках композиционных решений он проделал титаническую работу по изучению эпохи, одежд и быта военных. Множество точных зарисовок, исполненных художником, могли бы составить отдельный том. После «Истории ...» Менцель создает огромный цикл иллюстраций к «Литератур-



**Рис. 30.** П. Гаварни.  
Из серии «Маски и лица».  
Литография. 1852



**Рис. 31.** Г. Доре.  
Иллюстрация к произведению Ф. Рабле  
«Гаргантюа и Пантагрюэль». 1854



**Рис. 32.** А. Менцель.  
Иллюстрация к «Истории Фридриха  
Великого». Гравюра на дереве.

ным трудам Фридриха Великого» (рис. 32). В области литографии Менцель исполнил тетрадь литографических рисунков пером к стихам Гете «Жизненный путь художника». Это первое самостоятельное графическое произведение художника наполнено подлинным чувством при чистом и ясном рисунке.

После революции 1848 года во Франции изобразительное искусство стало еще более демократичным. На первый план в живописи и графике стал выступать образ человека труда. Станковые изображения такого рода характерны для творчества



**Рис. 33.** Жан Франсуа Милле.  
Пастушка

Ж.-Ф. Милле и Г. Курбе. Крестьяне на их полотнах или бумажных листах спокойны и величественны, так как они — проявление вечных основ круговорота бытия. Самые простые действия, как, например, в рисунке Милле «Крестьянка, кормящая ребенка», подаются со своеобразным достоинством. Кошка, сидящая у ног крестьянки и смотрящая на огонь очага, напоминает нам о неизбежности течения жизни в любых проявлениях. Можно сказать, что жанровая графика французских художников, вставших на путь поиска жизненной правды в простой сельской жизни,

выразила философию труда, приносящего в мир равновесие и добро. Композиции графических творений просты и целостны как идеи, заложенные в их творческом кредо (рис. 33).

Сюжетные достижения в графике художников-импрессионистов интересны в первую очередь в цветном или подцвеченном рисунке. Сангина с мелом, сангина с мелом в сочетании с итальянским карандашом по тонированной бумаге создают своеобразную цветовую гамму за счет получения оттенков одного и того же материала в линиях и в растушевке. Прибавление к ним еще одного пастельного цвета и вовсе позволяет получать сложную цветовую вибрацию.

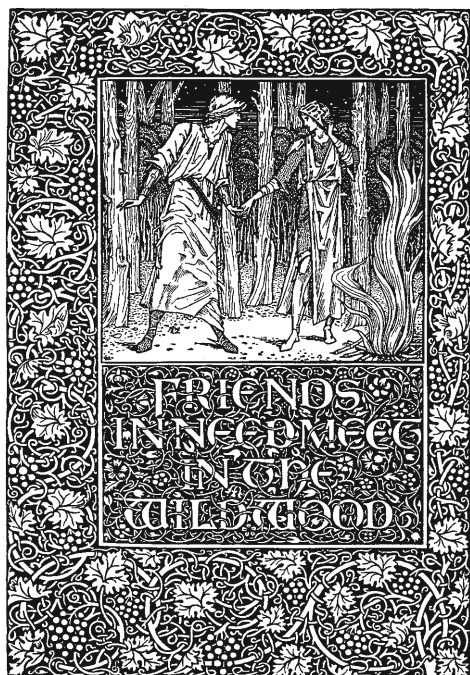
Этим успешно пользовались Э. Дега, О. Ренуар, А. Тулуз-Лотрек. Простые сюжеты насыщались такой цветовой вибрацией, что казались дышащими в свето-воздушной пейзажной среде. В ряде случаев это почти живопись, не жестко-графичная, а тонально нюансированная (цв. ил. 6).

Специфика сюжетной графики Ван Гога заключается в воздействии мощных прямых и изогнутых нервных штрихов, раскрывающих внутреннее напряжение модели. Для художника, скорее, важна не сама изображаемая сцена, так как она всегда проста, а энергия связей всех элементов композиции в сюжете и в выражении космичности изображений. Рыбаки и крестьяне для Ван Гога — центры мироздания. «Сеятель», исполненный мастером китайской тушью (перо с растушев-



**Рис. 34.** В. Ван Гог.  
Крестьянин за работой. Карандаш. 1885

кой), не менее крепок в изображении, чем знаменитый «Сеятель» Милле в живописи. Духовность в сочетании с грубостью приемов придают изображениям трудящихся крестьян какую-то странную трогательность («Жнец», «Дровосек», «Крестьянин за работой» и др.). Когда смотришь на изображения этих корявых «людей земли», то не нужно особого окружающего антуража, чтобы понять их жизнь (рис. 34). Угловатость фигур не выдумана художником, а идет от художественного акцентирования реальной действительности. Изучая творчество Милле, Ван Гог сделал



**Рис. 35.** В. Моррис.  
Оформление книги. 1896



**Рис. 36.** У. Крэн.  
Черное и белое

следующий шаг в раскрытии образа в однофигурной композиции. Этот шаг явился в виде не до конца осознанного, но мощного интереса к простой форме. Следующий шаг будет сделан на этом пути П. Пикассо.

Яркий след в искусстве графики, и в первую очередь книжной сюжетной графики оставили английские художники модерна. Возвращение У. Морриса, У. Крэна, О. Бердслея к средневековому единству плоскости и изображения, построенного без применения центральной линейной перспективы, позволило по-новому взглянуть на пластические и ритмические связи внутри композиций с че-

ловеческими фигурами. Поиски выявления содержательности посредством перетекающей из формы в форму линии, «удерживающего» плоскость пятна и чувственного орнамента были настолько эффектны и заразительны, что вызвали резонанс не только в Англии, но и в континентальной Европе (рис. 35, 36; цв. ил. 7).

Линии, подчеркивающие изгибы тел, вливаются в черные пятна волос и деталей костюма, соединяясь с ними в единое целое. Все это настолько сплетает фигуры, что их невозможно представить отдельно. Фигуры объединены в единую орнаментальную структуру.

Бердслей рисовал своих литературных героев по представлению, но эти представления были предельно конкретными. Саломея и Иродиада в пьесе О. Уальда «Саломея», Изольда в книге Т. Мэлори «Смерть Артура», Али-Баба в книге «Али-Баба и сорок разбойников» по-своему воздействию на зрителя не только не уступают, а даже превосходят многие натуралистически отрисованные изображения.

Рубежу XIX и XX веков принадлежит сюжетная графика Феликса Валлотона. Но если графика Бердслея даже в самых трагичных композициях близка к странным арабескам, то у Валлотона даже орнаментально организованные листы наполнены тревожным ожиданием.

Ни у кого до него не было таких напряженно живых и зловещих заливок черного цвета (рис. 37). Если в «Сценах Парижа» он еще близок к французской импрессионистской иллюстрации и где-то напоминает Стейнлена, то в сериях «Музыка» и «Intimites» он уже абсолютно оригинален в своей таинственной простоте черно-белых решений. В его работах «встают видения одиночества и тоски: больная, изломанная, надорванная душа наших дней, обнаженная от последних покровов, отрешенная от тревожного шума наших чудовищных городов, — сливается в одном мучительном стоне с душою музыкальных инструментов ... в которых истонченный дух современного человека, в последнем порыве стра-



**Рис. 37.** Ф. Валлотон. Сцена в кафе. Гравюра на дереве. 1892





**Рис. 38.** Ф. Мазерель.  
Рабочий. Ксилография. 1949



**Рис. 39.** Ф. Мазерель.  
Прощание. Ксилография. 1926

дания, устремляется — от жизни, и от культуры ... и от самого себя — к чему-то далекому, неизвестному, навсегда и бесповоротно утраченному»<sup>1</sup>, — пишет о нем Н.Н. Щекатихин.

Позднее, в первой половине XX века, эту тему продолжит график экспрессионист Франс Мазерель. Но работы Мазереля имеют уже остросоциальную направленность (рис. 38, 39).

## 4. Новаторство в сюжетной графике XX века

«Я изображаю мир не таким, каким я его вижу, а таким, каким я его мыслю»<sup>2</sup>, — говорил П. Пикассо. Эти

<sup>1</sup> Щекатихин Н.Н., Сидоров А.А. Феликс Валлотон. — М., 1918. — С. 25.

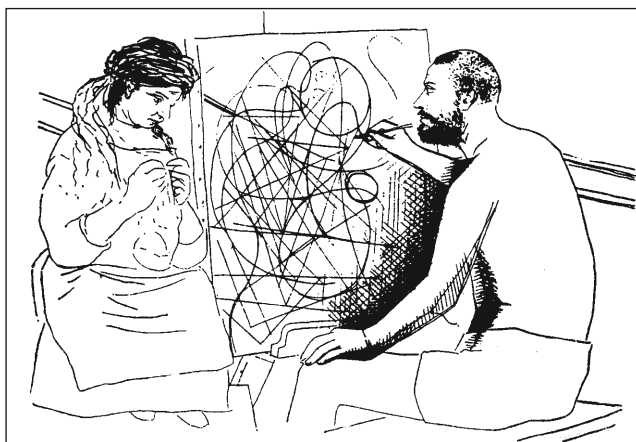
<sup>2</sup> Цит. по кн.: Прокофьев В.Н. Об искусстве и искусствознании. — М., 1985. — С. 181.

слова, иногда определяемые как главный принцип искусства XX века, в отношении к произведениям сюжетного характера имеют революционное значение. Сюжет, как он понимался в изобразительном искусстве XIX века, окончательно изживает



**Рис. 40.** П. Пикассо.  
Иллюстрации к поэме  
Овидия «Метаморфозы».  
Офорты. 1930

**Рис. 41.** П. Пикассо.  
Иллюстрация  
к «Неведомому шедевру»  
Бальзака. Офорт. 1924



себя. Графика П. Пикассо и А. Матисса, в которой изображаются люди, ничего не объясняет, не учит морали, не фиксирует действие. Художественно измененные формы, освобожденные от конкретных особенностей реальных объектов, выражали субъективное мироощущение каждого мастера, утверждали возникновение «сугубо личных концепций реальности»<sup>1</sup>.

Названия графических циклов или отдельных графических листов теперь не могут объяснить изображенного, так как сюжетные изображения частично являются вневременными состояниями, фантазиями и мечтами. «Художник и модель» в графике Пикассо и Матисса, созданные под воздействием реального мира, являются символом творческого процесса, в котором есть радость, красота, звериное чутье, страхи и навязчивые видения (рис. 40, 41).

<sup>1</sup> Западноевропейское искусство второй половины XIX столетия. — М., 1975. — С. 8.

В творчестве Пикассо и Матисса происходит резкое расширение границ понимания сюжетности в искусстве, но они всегда осознавали определяющее значение сюжета. «Меня никогда не пугал сюжет. Мне дали заказ, и я его выполняю. Возьмите хоть пятьдесят тысяч абстрактных или ташистских картин, даже если все полотно будет просто закрашено зеленым, все равно сюжет будет — зеленый цвет. Сюжет всегда имеется. Уничтожить сюжет невозможно, это глупости»<sup>1</sup>, — отмечал Пикассо.

Крайне интересным для нас являются особенности понимания и отражения пространства, которое художники стремятся расширить и вывести действо за пределы изобразительной плоскости. Так, Матисс часто вводит в композиции зеркало, которое «растягивает» пределы мастерской, где происходит таинство творчества. Эти пространственные «прорывы» происходят при крайней лаконичности использования изобразительно-выразительных средств и материализации человеческих фигур, почти превращенных в «наиболее непосредственное и чистое воплощение моего чувства»<sup>2</sup>. «Формулы чувства» А. Матисса превращаются в «формулы страсти» в серии «Художник и модель» П. Пикассо. Всепоглощающая многоликая страсть выражается Пикассо в недорисованных, как бы непоместившихся в картинную плоскость объектов,

продолжающемся бурлении жизни за границами бумажного листа.

Еще больше расширяет впечатление о нескончаемом пространстве, временно пойманном художником в рамку-ловушку, создание многочисленных графических серий. Конечно, серии создавались и до XX века, но это были «сборники законченных сюжетов», а не единое концептуальное постижение мира через серии работ. Матисс сравнивал ряд своих серийных творений с поэмой, где каждый рисунок — строфа.

Пространство Пикассо и Матисса — не вырезанный художником точный временной «кусочек» со своим жестко организованным микрокосмом с точками схода, линейной перспективой, научно организованной светотенью и анатомической правильностью, а протяженное творческое разновременное смысловое пространство.

Это пространство, как ни парадоксально, создано на открытой поверхности листа — белом бумажном фоне «плосколежащими» графическими элементами. «Реальное пространство сжимается, теми или иными приемами “приводится” к плоскости, а она в свою очередь “раздвигается”, перерабатывается в художественное пространство»<sup>3</sup>, — отмечает Б.А. Соловьева. Раздвижению пространства способствует возросшая самооценочность линии, которая может художественно воздействовать на зрителя

<sup>1</sup> Мастера искусств об искусстве. В 5 т. Т. 2. — М., 1969. — С. 314.

<sup>2</sup> Матисс А. Сборник статей о творчестве. — М., 1958. — С. 47.

<sup>3</sup> Соловьева Б.А. Искусство рисунка. — Л., 1989. — С. 220.

как бы сама по себе, без активного привлечения формы, которую она выражает.

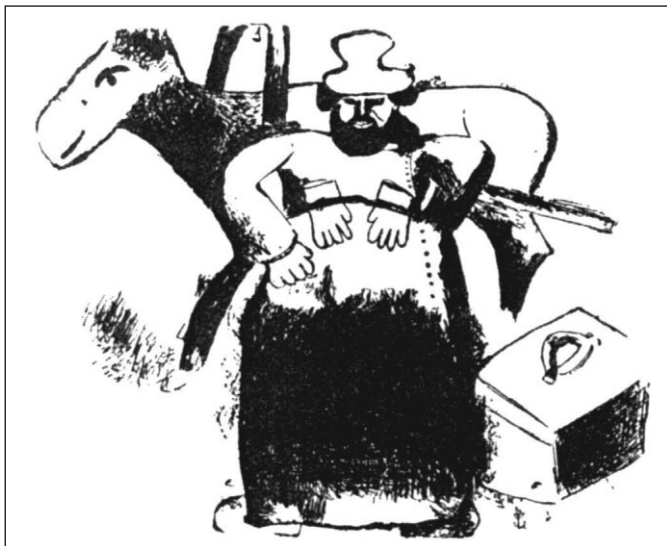
Возникает достаточно странная для прошедших времен «сюжетность линий и пятен», которая приводит у В.В. Кандинского к сюжету без конкретных форм или полному разрушению существования сюжета.

У Пикассо и Матисса имеется наличие действия, и художник, и модель существуют в реальности. Но изображенное действие может быть когда угодно, т.е. всегда. Оно не имеет временной конкретики, хотя находится в едином пространстве.

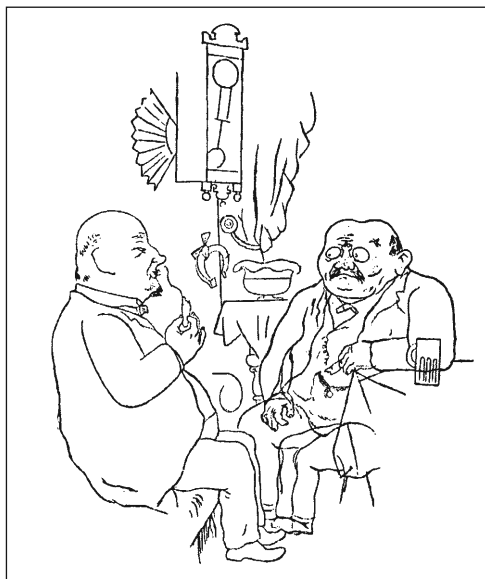
В графике XX века сюжет может быть «сделан» и из разнoprостранственных, разновременных элементов монтажным способом. Так исполнены ряд листов Пикассо из серии «Быки

и тореадоры». Изображения, созданные в своем измерении и времени, наслаиваются друг на друга в едином художественном поле — пространстве.

Сплетением сна и реальности, мечтами детства и взрослой жизни предстают перед зрителем графические сюжетные композиции М. Шагала. То что в них есть сюжет, сомнений не вызывает. Но совершенно ясно, что до конца он понятен только самому художнику. Детский рисунок трудно прочесть зрелому человеку, так как логика детства, сохранившаяся в душе художника, не подвластна прозаичности грустных будней. Поэтому как неразгаданное таинство летят в небо влюбленные и букеты, сидит лошадь на плечах кучера, а петух — на голове художника (рис. 42).

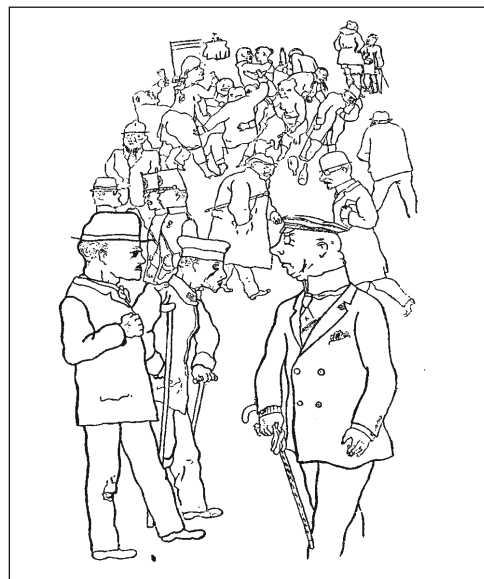


**Рис. 42.** М. Шагал.  
Иллюстрация к рассказу И. Бабеля «Карл-Янкель». 1932



**Рис. 43.** Г. Гросс.

Иллюстрация к произведению Г. Реймана  
«Саксонские миниатюры». 1921



**Рис. 44.** Г. Гросс.

Что кому дает война.  
1920

Шокирующе резкий графический язык был выработан в XX веке художниками антивоенного и социально критического направления. Ф. Мазерель строит свои серии контрастных гравюр, отражая в черно-белом свете гротескную жизнь города. Отталкивающе безобразны «лица господствующего класса» в шаржированной графике Г. Гросса (рис. 43, 44) и О. Дикса. Апокалиптическим пафосом проникнуты «Мистические образы войны» Н.С. Гончаровой.

Сюжетная графика XX века на новом витке развития истории и творческого самопознания как бы возвратилась к загадочной содержательности доисторических изображений. Необычайно интересным для нее является

и то, что искусство в этот период, став по сути графичным, во многом утратило художественно-техническую специфику исполнения. Сюжетные композиции в карандаше по приемам исполнения стало трудно отличать от литографии и даже, офорта! Рисунок получил графическую завершенность, а в множительных техниках была освоена острота и легкость этюдности. Но если в доисторические времена была свобода наивного безличного творчества, то, пройдя длинный путь в бесконечных поисках отражения действительности и проявления личности художника, искусство пришло к свободе выражения творческих концепций как во всей сфере графики, так и в ее сюжетной области.

## Вопросы и задания

1. Какие сюжетные композиции изображались на древнегреческой керамике?
2. Как повлияло открытие центральной линейной перспективы эпохи Возрождения на развитие сюжетных композиций?
3. Какова светотональная организация офортов Рембрандта, исполненных по религиозным сюжетам.
4. Что внесли в развитие мировой графики сюжетные рисунки А. Ватто?
5. Почему в XIX веке было исполнено так много исторических графических композиций?
6. Что характерно для сатирических литографий О. Домье?
7. Какими графическими средствами создавал свои композиции О. Бердслей?
8. В чем специфичность сюжетной графики Ван Гога?
9. Изложите свое понимание графических циклов «Художник и модель» у А. Матисса и П. Пикассо.
10. Расскажите о границах субъективности творческого процесса в сюжетной графике XX века.

## Глава II

# СЮЖЕТНАЯ ГРАФИКА СТРАН ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО РЕГИОНА

Сюжетная графика стран дальневосточного региона имеет свою историю развития, отличную от европейской. Она оригинальна и в последние полтора столетия активно воздействует на становление культуры использо-

вания графических средств в искусстве и стран европейской цивилизации. Значительные коллекции китайской и японской сюжетной графики находятся в музеях Парижа, Лондона, Нью-Йорка, Амстердама и Москвы.

### 1. Сюжетная графика в искусстве старого Китая

В Китае сюжетные изображения в виде стенописи, имеющей графическую основу, были распространены еще до нашей эры в период Ханьской империи<sup>1</sup>. В последний период империи «начинают собирать коллекции живописи в императорском дворце, и придворный живописец фигурирует среди чиновников. Один автор описывает стенопись храма предков, где были изображены “чудеса неба и земли, боги и духи холмов и предков, древние мудрецы

и их чудесные деяния”<sup>2</sup>. В музеях Бостона и Лондона хранятся расписные кирпичи I—II веков н.э. с жанровыми сценами.

В VI—V веках складываются основные формы китайской картины по шелку и бумаге в виде свитков, разворачивающихся вертикально или горизонтально. Горизонтальные свитки служили для повествовательных сюжетных изображений и рассматривались как альбомы.

«С именем художника Чжоу Фана, работавшего между 780—810 года-

---

<sup>1</sup> Ханьская империя существовала с 206 г. до н.э. до 220 г. н.э. Империя закрепила объединение раздробленных китайских княжеств.

---

<sup>2</sup> Глухарева О., Денике Б. Краткая история искусства Китая. — М.; Л., 1947. — С. 21.

ми, связано возникновение жанра в танской живописи. Его персонажем свойственна полнота и округлость форм; в характерных для его живописи типах есть особая изысканность. Эти черты распознаются даже в поздних копиях с его картин. Государственному музею восточных культур принадлежит приписываемая кисти Чжоу Фана замечательная картина «Ян Гуй-фей после купания», на которой изображена знаменитая красавица, жившая в VIII веке, и двое ее слуг в обстановке дворцового интерьера»<sup>1</sup>. В дальнейшем к теме красавиц, ставшей классической, прибавились и изображаемые на горизонтальных свитках «люди улиц». Так, Ли Гунн-линь (1040—1106) часто изображал нищих, уличных музыкантов и танцоров. Традиционные образцы живописи эпохи Тан часто копировались как образцы в последующие периоды.

Начиная с Танской эпохи, в Китае как самостоятельные виды искусства обособляются пейзаж, жанр и живопись «цветов и птиц». Сцены из жизни знати (рис. 45), изнеженных женщин и играющих детей постоянно изображаются художниками, но пейзаж и живопись «цветов и птиц» часто имеют главенствующее значение. А с возникновением в Нанкине Императорской академии художеств «цветам и птицам» уделяется особое внимание. С этого момента Академия Художеств, то распадаясь, то воссоздаваясь вновь,



**Рис. 45.** Янь Ли-бэнь.  
Портрет императора.  
Живопись по шелку. VII в.

играет в развитии искусства большое значение.

Среди художников Академии, преуспевших в жанровой живописи, искусствоведы отмечают таких мастеров, как Чжао Б-цзю (1120—1182), Лю Сунн-нянь (1170—1230), Су Хань-чень (1115—1170).

В эпоху Минской империи (1368—1644) в повествовательном жанре наиболее успешно работал художник середины XVI века Цю Ин. Он писал сложные многофигурные композиции миниатюрным стилем. Цю Ин де-

<sup>1</sup> Глухарева О., Дениже Б. Указ. изд. — С. 35.



лал работы на основе литературных произведений, исполняя ряд сцен по имеющемуся сюжету. Спокойный колорит его творений, оживленный только пятнами одежд женщин, очень целен и гармоничен. Его произведения часто копировались, и можно предположить, что его искусство повлияло на развитие иллюстративной ксилографии в XVII веке.

Ксилографированная иллюстрация возникла в Китае очень рано. О. Глухарева и Б. Денике определяют ее возникновение уже в конце VI века<sup>1</sup>. Одна из старейших гравюр, исполненных в красках, имеет дату — 868 год. Стилистические особенности и колорит гравюр говорят о теснейших связях ксилографии и живописи. Ксилография развивалась как в виде книжных иллюстраций, так и в виде «печатных картин» — станковой графики и картин для народа. В народных печатных картинах встречались изображения божеств и бытовые сцены. И то, и другое пользовалось неизменным спросом у населения. Особый тип народных печатных картин представляли новогодние лубки с пожеланиями благополучия.

В «Слове о живописи из Сада с горчицею зерно», опубликованном в период 1679—1818 годов, изображению человека не уделено центрального места. Человек (путник или отшельник) понимается только как часть природного разнообразия. «Когда в пейзаже есть изображение людей и предметов, их следует писать в оп-

ределенном стиле, но без особой детализации. Они, разумеется, должны быть частью всей природы. Например, человек будто созерцает горы, а горы должны казаться наклонившимися и наблюдающими за человеком. Играющий на лютне, кажется, прислушивается к луне, луна же, сияя в тишине, словно прислушивается к лютне. Люди должны быть изображены таким образом, чтобы смотрящие на свиток чувствовали, что они могут поменяться с ними местами»<sup>2</sup>, — пишет Ван Гай в «Наставлении в искусстве живописи из павильона Цинцзай».

Ван Гай приводит в своем тексте несколько десятков примеров классических сюжетных названий древних живописных произведений с целью помочь начинающим художникам выработать необходимые навыки. Вот некоторые из них: «Заложив руки за спину, брожу по осенним горам», «Хризантему сорвал под восточной оградой в саду. И мой взор в вышине встретил склоны южной горы», «Опершись на посох, прислушиваюсь к пенью ручья», «Сегодня, когда ясно и воздух чист, мы играем на лютне», «Вместе мы наслаждаемся удивительными отрывками», «Возвращаюсь с рыбной ловли», «Пешеходы созерцают облако при заходе солнца», «Трое стоят лицом друг к другу», «Совместная прогулка». При описании тематики живописи дается настоящий совет «никогда не приносить в свиток дух города

<sup>1</sup> Глухарева О., Денике Б. Указ. изд. — С. 49.

<sup>2</sup> Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. — М., 1975. — С. 385.



**Рис. 46.** Шангуань Яжоу.  
Портрет Ван Вэя



**Рис. 47.** Образец  
живописного стиля «сен»



**Рис. 48.** Ци Бай Ши.  
Крестьянин

и торговых мест, чтобы не разрушить настроение картины»<sup>1</sup>. Главное наставление о характере изображения фигуры Ван Гай выразил словами «Фигуру можно изображать даже без глаз, но она должна казаться смотрящей, без ушей, но пусть кажется, что она может слышать»<sup>2</sup>. Несколько изображений таких фигур приводятся на рис. 46, 47.

Идеям, изложенным в «Слове о живописи из Сада с горчичное зерно» соответствуют сюжетные работы великого Ци Бай-ши. По времени он, конечно, не принадлежит к старому Китаю и в строгом смысле слова он не работал в жанровой живописи, но ряд

его творений можно отнести к жанру женьу («люди и вещи»). Изучая живопись древних, Ци Бай-ши в своих работах отражал принцип читаемости сюжета и сопровождал изображение текстом. Но в его работах нет даже намек на линейную сухость и педантичную тщательность. Рисунки, сделанные «быстрой кистью» в пору творческой зрелости мастера, предельно точны в воспроизведении позы или движения человека. Сделанные как дневниковые зарисовки воспоминаний юности, они свободны в технике и часто имеют шаржированную окраску (рис. 48). Нам кажется, что так рисовало «для себя» большинство лучших жанристов-живописцев, упомянутых в истории китайского искусства.

<sup>1</sup> Завадская Е.В. Указ. изд. — С. 385.

<sup>2</sup> Там же. — С. 385.

## 2. Сюжетная графика Японии XVII—XVIII веков

В Японии полноценное развитие сюжетной графики целиком связано с возникновением школы укиё-э<sup>1</sup> в городе Эдо. Заинтересовавшись бытом и обликом японцев, художники укиё-э достаточно быстро выработали свои, отличные от китайского искусства, сюжетные композиции и оригинальные приемы их выражения в деревянной обрезной гравюре. Образы отшельников и мудрецов, распространенные в Китайской росписи по шелку и популярные до укиё-э, уступили место сценам из жизни красавиц, актеров, борцов или даже крестьян.

Художники из Эдо делали в гравюре как иллюстрации, так и станковые произведения, но мировую славу получили именно станковые гравюры. Первым из плеяды великих мастеров сюжетной графики Японии считается Хисикава Моронобу. Он увлекся жизнью актеров и красавиц, определив тем самым одно из самых известных творческих направлений укиё-э.

В отличие от европейской ксилографии, активно использовавшей разнообразный штрих, японская гравюра XVII—XVIII веков строится на системе цветных плоскостей, очерченных гибкой контурной линией. Линия создает структуру композиции, а цветные плоскости организуют общий колорит работы, передают характерный пространственный мир укиё-э. Обратившись непосредствен-

но к образу человека, художники выработали свои оригинальные приемы изображения тела человека. Фигуры стали рисовать «в три четверти», создавая впечатление и динамики, и статики (рис. 49).

Японским художникам фон бумаги виделся как данное свыше простран-



**Рис. 49.** Кайгэцудо.  
Женщина с распущенными волосами

<sup>1</sup> Укиё-э — бренный мир, житейская суета; э — картина, изображение, рисунок.



**Рис. 50.** Хисикава Моронобу. В тени ширмы. 1680

ство, в которое необходимо вписать первый план. Поэтому они никогда не стремились воспроизвести иллюзорное трехмерное пространство, а отражали на плоскости бумаги свою среду, построенную вне знаков линейной перспективы. В графических сюжетных композициях с несколькими фигурами чаще всего выделялся главный герой, а пространственное построение подчиняется идее развития изображаемой с ним сцены. В искусствоведении такой принцип получил название «перспектива идей»<sup>1</sup>. Даль передавалась разномасштабным соотношением форм, совмещением не-

скольких точек схода, дымкой и полосками облаков. Японские же графики не воспроизводили светотень, считая ее преходящим явлением.

Имея предшественников в виде народных китайских и японских деревенских картинок, гравюра укиё-э быстро эволюционирует, превращаясь в XVIII веке в искусство городских жителей. Резцом гравера стали отражаться тончайшие оттенки состояния человеческой души. Воздействие японской классической поэзии наделило гравюры налетом грусти и томления. Хисикава Моронобу, Судзуки Харунобу, Китагава Утамаро, Киёнага, Тосюсай Сяраку, Киёнага Тёбунсай Эйси, Кубо Сyumман, Кацусика Хокусай и другие создают

<sup>1</sup> Воронова Б.Г. Кацусика Хокусай: Графика. — М., 1975. — С. 17.



**Рис. 51.** Киёнага Тёбунсай Эйси.  
Светлячки у дома Фугия. Лист Триптиха



**Рис. 52.** Катагава Утамаро.  
Полдень. Из серии «Дни и часы девушки».

множество гравюр, ценимых коллекционерами всего мира (рис. 50, 51; цв. ил. 8, 9). Искусство всех вышеупомянутых мастеров заслуживает пристального внимания, но для нас наиболее интересны Судзуки Харунобу, Китагава Утамаро и Кацусика Хокусай (рис. 52).

Одним из первых, кто в своих композициях стал изображать не только красавиц, но и обычных горожанок, был Судзуки Харунобу. Пастельные оттенки краски и применение золотого, серебряного и перламутрового

порошка в изображениях женских одежд на фигурах танцовщиц и продавщиц создавали мир поэтической мечты из самых будничных эпизодов жизни. Передачи тончайших эмоциональных состояний он добивался применением нескольких десятков деревянных досок. Своим талантом он запечатлел танцовщиц О-Нами и О-Мицу, продавщицу О-Фудзи. Через пластику их движений и гармоничность пропорций тел он воплощает в композициях вневременные чувства и желания. Беря за основу

реальные формы людей с улицы, он строит на бумаге идеальные образы поэтического восприятия жизни. Не случайно у всех его персонажей схожие лица, пропорции, плавность фигур. Меняются одеяния, колорит, композиция, но не меняется состояние влюбленности в вечное волшебное шуршание складок на кимоно. Цвета неба и воды, запечатленные в орнаментах одежд, создают волшебную среду зачарованного детства. С точки зрения дизайнера костюма, Харунобу — создатель очень цельной коллекции обобщенных образов, выражающих одну дизайнерскую идею.

Гимном женской красоте можно считать творчество такого выдающегося мастера гравюры конца XVIII века, как Китагава Утамаро. В последнем десятилетии XVIII века Утамаро исполняет ряд графических серий, посвященных радостям и заботам быта японок. Он настолько увлечен «подглядыванием» за жизнью прекрасной половины населения своей Родины, что часть листов подписывает, как «Наблюдающий Утамаро». Он фиксирует все, что увидел в любое время суток. Сюжетное действие в произведениях Утамаро разворачивается на переднем плане, и это дает возможность зрителю любоваться не только поворотами фигур и пластикой рук, но и увидеть каждый волос и заколку на прекрасных юных головках.

Лучшие серии листов Утамаро посвящены теме любви. Он мог передавать малейшие изменения черт на матовых лицах, неожиданным по-

воротом руки усиливать ощущения движения или душевного волнения. Наиболее известны из работ Утамаро по данной теме листы из серии «Избранные песни» и серии «Прославленные красавицы наших дней». Красавицам Осома из дома Абурая, Ханадзума из дома Хегоя, Такигава из дома Огия, Синохара из дома Амадзуруя посвящены были не только гравюры художника, но и стихи поэтов. Погруженный в эмоциональные ощущения своих героинь, мастер редко включает в свои графические композиции пейзаж, и все внимание сосредотачивает только на фигурах. Позы изображенных в полный рост женщин точно передают их внутреннее состояние. Не случайно Утамаро — любимый художник многих великих модельеров XX века.

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

У Хокусая человек не вершина мироздания, а часть природы. Поэтому

во многих его листах люди отчаянно борются со стихией, захватившей их врасплох. Ветер и дождь рвут одежды людей, огромные волны бросают лодки с рыбаками в морскую пучину. Мастерски отрисованные сложнейшие сюжетные сцены с ландшафтной средой позволяют нам говорить об исключительном и разностороннем таланте передачи в графике мироздания во всех его проявлениях. «Хокусай утверждает принцип “син-рабансёюги”, который можно было бы назвать принципом универсализма; он безгранично расширяет пределы эстетического, полагая, что “ничем в природе нельзя пренебрегать”», — пишет исследователь его искусства Б.Г. Воронова<sup>1</sup>. Непревзойденными по соединению образов человека и при-

роды следует назвать такие листы, как «Зимняя сцена», «Любование луной», «Мимигурэ в снегу», «Снег», «Дождь». В данных графических композициях хорошо читаются как человеческие фигуры, так и природное окружение. Соединенные в нерасторжимое целое люди и ландшафтная среда образуют ситуации, которые отражают в конкретных сценах идею гармонии и совершенства мира. С одной стороны, эстетика работ Хокусая возвращает нас к пониманию единства природы и человека, развитого в искусстве Китая, с другой — она лишена созерцательности бытия. Человек у Хокусая не прислушивается к природе, а слит с ней навечно. В европейской графике человек так слит с природой только у Ван Гога.

## Вопросы и задания

1. В какой период исторического развития Китая возникли сюжетные изображения?
2. Охарактеризуйте наиболее типичные сюжеты китайской живописи на шелке и на бумаге.
3. Были ли распространены в Китае народные картинки на бумаге?
4. В каком городе Японии возникла художественная школа укиё-э?

5. Расскажите об основных сюжетных композициях школы укиё-э.
6. Кого в своих гравюрах изображал Хисикава Моронобу?
7. Кто такие О-Нами и О-Мицу?
8. Почему Китагава Утамаро подписывал свои произведения как «Наблюдающий Утамаро»?
9. Назовите одну из самых известных серий гравюр, которые исполнил Китагава Утамаро.

---

<sup>1</sup> Воронова Б.Г. Указ. изд. — С. 47.

## Глава III

# РУССКАЯ СЮЖЕТНАЯ ГРАФИКА

### 1. Становление русской сюжетной графики

Становление и развитие сюжетных изображений на русской земле связано с иконописью, религиозной стенописью и книжной миниатюрой. Вместе с христианским миропониманием на Русь проникает высокоразвитая изобразительная культура, имеющая греческие и римские корни. Русь вступает на общеевропейский путь, на котором сюжетность — спутник духовного совершенствования.

В печатной графике сюжетные изображения формируются в процессе работы над первопечатными книгами XVI—XVII веков. В XVI веке это продольная гравюра на дереве, а в XVII — еще и гравюра на меди. Изображения святых в данных изданиях вырезаны достаточно убедительно и технически грамотно. Так, например, гравюра «Св. евангелист Лука» из первопечатного «Апостола», изданного в Москве в 1564 году. Лука изображен за столиком, на котором лежит лист исписанной бумаги, стоит чернильница с пером (рис. 53).

С начала развития граверного искусства на Руси сформировались две школы гравирования сюжетных композиций: Московская школа и Киево-Львовская. Обе школы, в основном, находились под влиянием западноевропейских граверных школ, хотя московские граверы весь XVII век продолжали сохранять остатки «византийско-русского стиля». Об особенностях данных школ можно судить по трем книгам, отпечатанным во второй половине XVII века: «Изображения из книги Бытия» (гравировано 32 листа в Киеве гравером Ильей), «Апокалипсис» (гравировано 24 листа в Киеве гравером Прокопием) и «Лицевое изображение книги Бытия и Апокалипсиса» (гравировано 36 листов московским гравером Василием Коренем с рисунков Григория). В гравюрах москвича Кореня исследователь гравюры Э. Голлербах нашел много заимствований из произведений великих немецких граверов XVI века, и в частности из работ А. Дюрера.





**Рис. 53.** И. Федоров, П. Мстиславец.  
Евангелист Лука. Фронтиспис Апостола.  
1564

«В “Апокалипсисе” четыре всадника смерти довольно близко скопированы с того же сюжета из “Апокалипсиса” А. Дюрера. Сияющий Адам (в картине создания Евы), дитя Каин (играющий с козленком) и пр. напоминают лучшие западные гравюры. Сходство это ограничивается, однако, композицией, что же касается выполнения, то в русских гравюрах сказывается крайнее несовершенство техники, и они производят впечатление небрежной и грубой резьбы. Автор “Апокалипсиса”, рисовальщик Григорий, проявляет местами самобытный замысел: так, например, в книге Бытия Адам пашет землю лошадью,



**Рис. 54.** В. Корень.  
Четыре всадника. Лист 22 из Библии

на которой русская упряжь. Толпа народа и воинов изображена в “Апокалипсисе” почти всегда в русских шапках и кафтанах. Любопытно, что все эти листы раскрашены, подобно немецким или нидерландским эстампам конца XV или начала XVI века, теми же красками. До появления “Апокалипсиса” подобная раскраска не встречается в произведениях гравюров Московской школы»<sup>1</sup>, — пишет Э. Голлербах (рис. 54).

Первые русские рисовальщики-гравёры не имели системного образо-

<sup>1</sup> Голлербах Э. История гравюры и литографии в России. — М., 2003. — С. 25—26.



**Рис. 55.** А. Трухменский. Царь Давид. Фронтиспис. По рисунку С. Ушакова



**Рис. 56.** Черный глаз, поцелуй. Русский лубок. Середина XVIII в.

вания и работали ранее специалистами по украшению резьбой икон, оружия и бытовых предметов. В Москве это были рисовальщики и граверы Серебряной палаты, являвшейся тогда отделением Оружейной палаты. Часть этих мастеров исполняла и народные картинки — «лубки».

Наиболее заметным из всех русских граверов на меди XVII века считается Афанасий Трухменский. Его гравюры, сделанные по иностранным и отечественным рисункам, уже достаточно грамотны, но далеко не виртуозны и просты по композиции. Родоначальником русского офорта считается известный русский ико-

нописец Симон Ушаков начертавший «крепкою водкой» изображение семи смертных грехов. Ряд работ Афанасия Трухменский исполнил по рисункам Симона Ушакова (рис. 55).

С концом XVII века закончился и первый допетровский период русской гравюры, который был связан с Москвой и Киевом. В XVIII веке искусство гравирования сосредотачивается в новой столице России — граде Петра Великого.

Специфической ветвью русской сюжетной гравюры, стилистически связанной с XVI—XVII веками, является русский лубок XVIII века (рис. 56).

## 2. Сюжетные изображения в русской графике XVIII—XX веков

Грамотно отрисованные сюжетные композиции появились в нашем Отечестве после восхождения на престол Петра Великого.

Приглашенные для работ в новой столице России — Петербурге западноевропейские художники привезли в Россию множество листов сюжетных гравированных композиций как религиозного, так светского характера. Эти листы стали художественными и техническими образцами для русских учеников. Значительная часть такой графики сохранилась в фондах Государственного Эрмитажа. Даже перечень работ говорит нам о наличии в России того времени достаточного количества первоклассных творений. Можно сказать, что опыт, накопленный в рисунке и гравюре искусством Возрождения и барокко, в готовых формах пришел на берега Невы, и освоить его для русских стало делом чести.

Если учесть, что ученикам необходимо было не только скопировать созданное в странах Запада, но и усвоить определенный тип мышления, то обучение шло необычайно быстро. Копировались все жанры графики, но наиболее сложной работой считалось воспроизведение сюжетной многофигурной композиции. Чтобы копия получилась убедительной, необходимо было граверам иметь элементарные общехудожественные навыки. Такие навыки можно было получить только в процессе натурной практики в ри-

сунке, живописи и композиции. Эту задачу успешно решила Российская Академия художеств, выпускники которой не только грамотно рисовали и писали, но и сами составляли композиции на исторические темы (рис. 57).

Развитию графики в России послужил указ Петра I об утверждении университета и академии, в котором государь писал, что «без живописца и гравировального мастера обойтись невозможно будет, понеже издания, которые в науках чиниться будут (ежели оные сохранять и публиковать), имеют рисованы и гравированы быть»<sup>1</sup>. С этого момента исторические и сельскохозяйственные книжки, буквари и календари стали массово и богато иллюстрироваться. Появились издания о всяких чудесах и редкостях.

Принято считать, что начало отечественной гравюры полностью «европейского пошиба» связано с гравером Адрианом Шхонебеком (1661—1714), которого Петр I встретил в Голландии и пригласил в Москву для обучения граверному делу русских типографских мастеров. 13 мая 1698 года Шхонебек приступил к царской службе, а 1699 году взял на обучение двух русских учеников: Петра Бунина и Алексея Зубова. Зубова, ставшего известным русским гравером, мож-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Голлербах Э. Указ. изд. — С. 30.



**Рис. 57.** Г. Угрюмов. Минин взывает к князю Пожарскому о спасении Отечества.  
Акварель, сепия, белила, кисть

но считать первым русским гравером с образованием «на европейский манер». В дальнейшем в XVIII веке в Петербург приезжал целый ряд европейских граверов, которые имели русских учеников. Они учились прилежно, но граверные школы развиваются медленно. Работы русских учеников XVIII века стали совершеннее работ, исполненных в XVII веке, но все равно были подражательны. Только в самом конце XVIII столетия появились мастера, которые смогли встать в ряд с выпускниками западно-

европейских школ. По большей части это были гравированные виды столицы и портреты. Но были и сюжетные композиции. Например, Г.И. Скородумов (1755—1792), окончив Академию художеств, уехал для совершенствования своего мастерства в Лондон к самому Бартолоцци. Освоив в совершенстве пунктирное гравирование, он вернулся в 1782 году в Петербург. Скородумов был назначен гравером кабинета императора и смотрителем гравюр при Эрмитаже. Листы, награвированные им пунктиром в несколь-

ко красок с картин Анжелики Кауфман, были популярны и считаются большой ценностью (рис. 58).

Великий русский гравёр Н.И. Уткин (1780—1868), получивший за гравюру «Эней» с картины Доменикино золотую медаль от французского правительства, исполнил немного сюжетных композиций. Он гравировал в основном портреты и прославился именно ими. Однако исторические гравюры, исполненные его рукой, несомненно, имеют европейский уровень. Мелкий и чистый



**Рис. 58.** Г. Скородумов. Триумф амура

штрих, которым хорошо набирается тон и фактура, прекрасно смотрится как в портретной, так и в сюжетной композициях.

Ряд удачных сюжетных композиций исполнили такие гравёры,

как С.Ф. Галактионов, А.Я. Олещинский, К.Я. Афанасьев, А.А. Пицалкин и Ф.И. Иордан. В русском искусстве Ф.И. Иордан известен исполнением в гравюре монументальных произведений. Над гравюрой «Преображение Господне» (с картины Рафаэля) он работал в течение 15 лет (рис. 59), а «Истязание Спасителя» (с картины А.Е. Егорова) он гравировал без помощи учеников шесть лет.

В качестве бесспорного достижения русской графики следует выделить сюжетные композиции —



**Рис. 59.** Ф. Иордан (по Рафаэлю). Преображение. Резцовая гравюра на меди



**Рис. 60.** Ф. Толстой.

Душенька в саду. Иллюстрация к поэме И.Ф. Богдановича «Душенька». 1829

иллюстрации к поэме «Душенька» И.Ф. Богдановича, исполненные графом Ф.П. Толстым (1783—1873). Негравированные «гравюрой очерком»<sup>1</sup> они точны по рисунку и добротны по компоновке. Вольное переложение в поэме произведения Ж. Лафонтена «Любовь Амура и Психеи», понравившееся легкостью стиха Екатерине II, позволило художнику найти адекватное выражение в рисунке контурных гравюр (рис. 60). Но с современной точки зрения иллюстрации Толстого слишком вычерчены. «Складки античных одежд и профили сказочных героинь выполнены идентично,

<sup>1</sup> *Гравюра очерком* — гравирование линиями и штрихами, не образующими фактурных пятен и тональных градаций фона.

все “безупречно” правильны, все линии слева тонки, справа — чуть толще, сцены уравновешены до абсолютности, и во всех великолепных листах этих нигде нет той “изюминки”, что только и могла внести жизнь во всю эту чеканную белораморную прохладность»<sup>2</sup>. К первой половине XIX века относится и 17 листов сюиты на библейские темы живописца и рисовальщика А.Е. Егорова, выполненных в карандашной манере<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Сидоров А.А. Русская графика начала XX века. — М., 1969. — С. 40.

<sup>3</sup> *Карандашная манера* — комбинированная манера в офорте, сочетающая в себе приемы травления и механического гравирования. Карандашный эффект дает применение нескольких рулонок с вращающимися стальными колесиками с острой насечкой.



**Рис. 61.** П. Шмельков.  
У родильного приюта. Итальянский  
карандаш, сепия. 1851

В середине и второй половине XIX века было исполнено много интересных для нас сюжетных графических композиций П. Шмельковым (рис. 61). Невозможно не упомянуть две серии иллюстраций, исполненных А.А. Агиным. Одна из серий под названием «Ветхий завет в картинках» принадлежит стилистически к первой половине XIX века, а вторая — иллюстрации к «Мертвым душам» Н.В. Гоголя — ко второй половине XIX столетия. Иллюстрации к «Мертвым душам», отгравированные гравером Е.Е. Бернадским и напечатанные в середине XIX века —

первый смелый шаг к демократическим веяниям в искусстве графики (рис. 62, 63). На фоне репродукционной тоновой гравюры того времени авторский коллектив в лице Агина и Бернадского можно считать уникальным. Однако необходимо признать, что их достижения не были бы возможны без общего достаточно высокого уровня гравирования на дереве в России того времени. И этот уровень определял не один гравер-виртуоз Бернадский.

Большое значение для развития русской гравюры на дереве имели усилия Л.А. Серякова, позволившие выразить в резьбе малейшие изменения тона. Петербургская школа-мастерская Серякова, основанная в 1868 году, исполняла граверные работы для большинства лучших русских иллюстрированных периодических изданий. Воспроизведенное в штрихе множество живописных творений западноевропейских художников и русских живописцев, в том числе и передвижников, способствовало созданию добротной школы журнальной и книжной репродукции. Ученик Серякова — В.В. Матэ, смог не только стать великолепным гравером, но и вдумчивым педагогом и методистом гравюры. Достойным завершением развития репродукционной школы Серякова—Матэ можно считать репродуцирование И.Н. Павловым картин В.Е. Маковского, произведенное под непосредственным наблюдением живописца. Успешно работал карандашом и тушью и сам Маковский (рис. 64).



**Рис. 62. А. Агин.**  
Ноздрев. Иллюстрация к поэме  
Н.В. Гоголя «Мертвые души»



**Рис. 63. А. Агин.**  
Кувшинное рыло. Иллюстрация к поэме  
Н.В. Гоголя «Мертвые души»



**Рис. 64. В. Маковский.**  
Иллюстрация к повести Н.В. Гоголя «Сорочинская ярмарка». Карандаш, тушь



Под непосредственным руководством Матэ формировалось творчество таких мастеров цветной авторской гравюры, как А.П. Остроумова-Лебедева и В.Д. Фалилеева. Для нас они известны как мастера графического пейзажа, но их ранние интерпретации картин старых мастеров позволяют говорить о высоком мастерстве владения цветом

в сюжетной гравюре. Чувство пятна, развитое у Остроумовой-Лебедевой в цветной гравюре, позволило ей создать ряд великолепных сюжетных силуэтных композиций. При сравнении черно-белых работ Остроумовой-Лебедевой с многофигурными силуэтами Е. Бем мы видим осознанную силу свободно использованных графических средств.

### 3. Сюжетная графика художников круга «Мир искусства»

Расцвет графики в России, как и в других странах Европы рубежа XIX—XX веков, во многом был связан с развитием книжной и журнальной иллюстрации, одной из вершин которой являлись произведения художников круга «Мир искусства».

А.Н. Бенуа, Е.Е. Лансере, Л.С. Бакст, К.А. Сомов, И.Я. Билибин, М.В. Добужинский, Б.М. Кустодиев, А.Я. Головин, Н.К. Рерих и другие сформировали лицо новой русской графики и вывели ее на уровень лучших европейских художественных достижений. Прирожденные графики, искусство которых раскрылось в Петербурге, — «самом умышленном и отвлеченном», по словам Ф.М. Достоевского, городе мира, они смогли впитать лучшие европейские творческие достижения, не утратив отечественных корней.

Мирискусники смогли вдохнуть жизнь в «искусство сюжета» в период, когда народнические идеалы, питавшие художников-передвижников, перестали быть актуальными. Книжная графика, плакат, театраль-

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

Анализ графических произведений художников «Мира искусства» показывает, как быстро русское искусство прошло путь от ученичества до исполнительской виртуозности и перешло к поискам новой художественной формы. «Наш глаз устал ... от тонкого, от слишком изощренного искусства, от беглого и, увы, не глубокого цитирования всех стилей», — пишет Бакст в 1909 году в журнале «Аполлон». — Новый вкус идет к форме не использованной, примитивной; к тому пути, с которого всегда начинают больше школы — к стилю грубому, лапидарному»<sup>1</sup>. Обновление

<sup>1</sup> Бакст Л.С. Пути классицизма в искусстве // Аполлон. — 1909. — № 3. — С. 50.



**Рис. 65.** К. Сомов.  
Заставка к произведению  
И. Гете «Путешествие в Италию»



**Рис. 66.** Б. Кустодиев.  
Иллюстрация к произведению  
А.Н. Толстого «Аггей Коровин»

искусства связывается с обращением к творчеству архаичных периодов истории человечества — народному искусству, детскому рисунку, искусству «чувственных периодов» истории, в которых есть искренность и душевность, во многом утраченные в «учёном искусстве» XIX века (рис. 65—67).

Достижения мирискусников так значительны, что следует говорить о повороте в русском искусстве от конкретно-исторического осознания жизни в сторону отвлеченно-философских поисков жизненного идеала. Материальность и телесность часто уходит на второй план, и четкий графитный рисунок и масляная живопись уступают место техникам

акварели, пастели, гуаши и темперы. Матовость фактуры, цветного графического изображения привлекает художников своеобразной «дымкой», сквозь которую они смотрят на жизнь и искусство. Сквозь эту дымку они стремятся рассмотреть поэтические переживания прошлого, найти в нем вневременные черты или увидеть прекрасное будущее (цв. ил. 10, 11).

Таким путем идет А. Бенуа в своих двух больших сериях работ, посвященных Версалью XVII века и выполненных в смешанной технике, соединяющей в себе гуашь, акварель и карандаш. Одна из самых изящных картин Бенуа «Прогулка короля». Сохранился предварительный рисунок листа, фигурирующего в сериях. «Го-



**Рис. 67.** Е. Кругликова.  
Разомкнутые кинетические композиции из серии «Париж накануне войны»

лубовато-серые и охристые тона, подсвечивающие рисунок, выполненный черными штрихами, подсказаны однообразными и печальными красками зимы. Бенуа выбирает точку зрения на пейзаже, благодаря которой все формы видимого мира оказываются уравновешенными вокруг центра, утвержденного скульптурой бассейна. Это композиционное построение помогает выразить ощущение покоя. Такого рода композиции — уравновешенные и замкнутые — любил классицизм, на который Бенуа ориентировался в ряде своих работ, оттачиваясь от гравюр XVII века», — пи-

шет о рисунке А.П. Гусарова<sup>1</sup>. Работы версальского цикла напоминают нам о бессмертии одухотворенной искусством природы и скоротечности суетной жизни человека.

Мечта о гармонии жизни живет в работах К.А. Сомова и Е.Е. Лансере. Но гармония Е.Е. Лансере более динамична и естественна. Если Сомов в своих работах искренне наслаждается изображением чувственных развлечений XVIII века в ночных парках под фейерверками, то Лансе-

<sup>1</sup> Гусарова А.П. Мир искусства. — Л., 1972. — С. 32—33.

ре притягивают суровость и романтизм деловой Петровской эпохи. Яркие краски одежд и кораблей на фоне скудного северного пейзажа символизируют решимость русских людей покорить неприветливую природу, строить свою жизнь наперекор обстоятельствам. Способность гуаши и темперы точно передавать серое северное ветреное небо художник использует безупречно.

Событием в искусстве книжной графики следует считать иллюстрации Лансере к повести Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат». Это в полной мере относится как к многоцветным акварельным композициям, заполняющим всю страницу — «полосу» книги, так и к двухцветным сюжетным заставкам и концовкам. Выполненное уверенной рукой блестящего рисовальщика, это книжное оформление положительно влияло на всю русскую графику первой половины XX века. Приемы, наработанные Лансере при использовании двух графичных цветов на фоне белого листа бумаги, повлияли и на станковые произведения советских художников (рис. 68).

Виртуозное использование пастели, гуаши и графитного карандаша в пейзажных изображениях можно увидеть и в городских сюжетно-тематических пейзажах М.В. Добужинского. Его «Окно парикмахерской» с понуро бредущим прохожим, «Омнибус в Вильно» с торговками на остановке притягивают читателей графики вот уже более ста лет.

Трудно переоценить вклад мирискусников в театральное искусство.



**Рис. 68.** Е. Лансере.  
Иллюстрация к повести  
Л.Н. Толстого «Казачьи»

А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, М.В. Добужинский, А.Я. Головин, Н.К. Рерих, К.А. Коровин, В.А. Серов — определяют общий стиль спектаклей «русских сезонов», организованных С.П. Дягилевым в Париже. Их графическая культура ярко проявляется в оформлении сцены и графике костюмов. Декорации, созданные ими, условны и организованы на основе преобладающей роли колорита. Утонченность в сочетании с «варварским цветом» формирует новый аспект выражения «русской души», ничего общего не имеющего с «псевдорусским стилем». Эскизы костюмов Бакста и Го-

ловина — самоценные произведения графического искусства, поражающие изысканностью цветового колорита, богатством фантазии. Тела танцующих фигур в изображениях окутаны развевающимися тканями с причудливым орнаментом. Творчески переработанные исторические мотивы или сочиненные специально к конкретному спектаклю орнаменты не только отвечают характеру постановки, но и, в ряде случаев, подсказывают стиль танца. Графика как бы приобретает движение с особой, запоминающейся пластикой (рис. 69).

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

Если до появления гения Билибина в печатную графику переводились рисунки и живопись, то в его творчестве язык гравюры был переведен в графику, исполненную кистью «от руки»! Материальная обусловленность гравированной линии и штриха превратилась в графический прием. Не случайно он был назван «одним из



**Рис. 69.** Л. Бакст.  
Костюм к трагедии Е. Верхарна  
«Елена в Спарте». Акварель

основоположников русской графики как отдельной, самодовлеющей области искусства»<sup>1</sup>, быстроразвивающейся области, которая впитывает все достижения рисунка и эстампа. Графический язык, выработанный Билибиным на основе изучения русского лубка, японской ксилографии, поисков английской графики конца XIX века, оказался хорош как для книги, так и для театральных эскизов. И в книге, и в театре он был всегда этнографически точен в деталях (цв. ил. 12, 13). Особенно это касалось русского костюма, который настолько его увлек, что он написал о нем

<sup>1</sup> Остроумова-Лебедева А.П. Иван Яковлевич Билибин. — Л., 1945. — С. 17.



**Рис. 70.** И. Билибин.

Иллюстрация к произведению М.Ю. Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». 1938

в 1909 году статью «Несколько слов о русской одежде в XVI—XVII вв.»<sup>1</sup>. Культуру работы в графике, заложенную в начале XX века, он исповедовал до конца жизни (рис. 70). Остро чувствовал культуру графики и Б.М. Кустодиев (цв. ил. 14, 15).

В черно-белой графике и графике с введением небольшого количества хроматических цветов удачно работают «младшие мирискусники» Нарбут, Чехонин и Митрохин. Именно они доводят искусство книги до совершенства. Но в их искусстве уже нет того пиршества цвета, как у их старших товарищей.

<sup>1</sup> Билибин И.Я. Несколько слов о русской одежде XVI—XVII вв. // Старые годы. — 1909. — Июль-сентябрь. — С. 440—456.

Энциклопедическая широта интересов и знаний мирискусников и блестящее проектное использование их в собственных произведениях делают это наследие необычайно привлекательным для специалистов предметно-художественного творчества. Тем более что для них, как и для великих старых мастеров, нет разницы между низким ремеслом и высоким искусством. Всепронизывающая графичность их искусства позволяет понять возможности использования графических средств при создании прекрасных творений в различных видах и жанрах художественного творчества. Влияние их достижений ощущалось в русском искусстве еще долгие годы.

## 4. Советская сюжетная графика 1910—1960-х годов

Все достижения советской сюжетной графики прямо связаны с общим высоким уровнем русской графической культуры предреволюционного времени. Е.Е. Лансере, Б.М. Кустодиев, И.Я. Билибин, Ю.П. Анненков, Д.Н. Кардовский, Г.И. Нарбут, Д.И. Митрохин, М.В. Добужинский, Д.С. Моор, Н.В. Денисов (Дени) и даже трибун революции — В.В. Маяковский стали заметны в искусстве еще до событий 1917 года.

Приняв участие в агитационной кампании за идеалы социального равенства, художники ввели в творческий обиход новую тематику, но она, безусловно, опиралась на высочайшую общехудожественную базу. Упрощение языка изобразительного искусства в революционное и постреволюционное время было, хотя и специфичным, но общеевропейским явлением поиска новых средств выразительности.

Наиболее эффектно и масштабно обновленный художественный язык графики проявился в сюжетах плаката и книги, и эти произведения заняли достойное место в истории искусства. Такие темы, как защита Отечества, борьба с голодом и неграмотностью, агитация за здоровый образ жизни, были злободневны и находили отклик как у деятелей искусства, так и у населения страны.

Почти все художники, создававшие отечественный плакат первого пятнадцатилетия XX века, в той или иной форме попробовали себя и в зло-

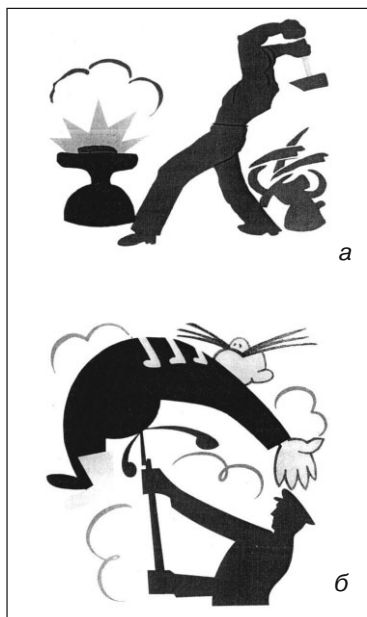
бодневных темах плакатов первых лет советского государства. Анализ русских плакатов времен Первой мировой войны и плакатов революционной тематики показывает ясную преемственность сюжетных поисков. Тем более что такие патриархи советского плаката, как Д.С. Моор, Г.И. Нарбут, В.В. Маяковский и другие, начали свою творческую жизнь в жанре военного лубка в 1914—1916 годы.

За 1918—1922 годы было выпущено более тысячи плакатов, среди создателей которых выделялись Д.С. Моор, Н.В. Дени и В.В. Маяковский. Много удачных плакатных композиций сделали М.М. Черемных, Н.М. Кочергин, Д.И. Мельников. Больше число плакатов — сюжетные композиции, предназначенные для воздействия на малограмотное население (рис. 71, 72; цв. ил. 16, 17). Эти же художники, будучи превосходными рисовальщиками, исполнили множество журнальных и газетных композиций в тематике политической сатиры (рис. 73, 74).

После завершения гражданской войны необходимость издания огромного количества политических и военных плакатов отпадает. Появляются плакатные композиции, разъясняющие идеи строительства новой жизни. Среди таких плакатов наиболее интересными и новаторскими мы считаем сюжетные композиции с использованием фотографических изображений — «фотоплакаты» и выделяем двух выдающихся мастеров



**Рис. 71. Д. Моор.**  
Плакат «Помоги»



**Рис. 72. В. Маяковский:**  
а — Окно главполитпросвета, №141, 1921;  
б — Окно Роста, №337, 1920



**Рис. 73. Д. Моор.**  
Иллюстрация к произведению  
Г. Гейне «Диспут». 1929



**Рис. 74. Дени.**  
Не нравится ему, что мы вместе.  
Рисунок для газеты «Правда». 1925



этого направления — Г.Г. Клуциса и А.М. Родченко. К образам рабочих, крестьян, спортсменов, учащихся, созданных ими в фотомонтажных композициях, неоднократно обращались художники Страны Советов в течение всего периода существования советского строя в России.

В искусстве книги резкой смены тематики изданий, как это было в искусстве плаката, в первые послереволюционные годы, не произошло. Особенностью этого этапа можно считать ставку советских издательств на массовость, дешевизну и простоту. «На дешевой бумаге, в небольшом формате скромно издавались у нас избранные сочинения классиков русской литературы. Литературно-издательским отделом Народного комиссариата по просвещению в 1919 году изданы были “Нос” и “Коляска” Гоголя с рисунками В.В. Лебедева; в 1919—1920 годах Наркомпросом и Госиздатом в серии “Народная библиотека” изданы были “Капитанская дочка” с рисунками А.Н. Бенуа, “Княгиня Мэри” с рисунками В.П. Белкина; Д.И. Митрохин иллюстрировал поэмы Пушкина и баллады Лермонтова; Б.М. Кустодиев — “Руслана и Людмилу”; несколько позднее изданы книжки Пушкина с иллюстрациями М.В. Добужинского и В.М. Конашевича. Бросается в глаза, что в этой удешевленной и по-настоящему широкодоступной серии приняли участие художники-графики того же “Мира искусства”. Но иные из них в советских условиях стали искать новых средств выражения. Их рисунки становились проще, и в тех случаях,

когда они открыто декоративны (например, “Барышня-крестьянка”, иллюстрированная силуэтами), они все же не теряли общепонятности»<sup>1</sup>, — писал о том времени А.А. Сидоров. Шагом вперед к новой сюжетной иллюстрации можно считать работу Ю.П. Анненкова над произведением «Двенадцать» А.А. Блока (рис. 75). В 1921 году выпущены из печати «Бедная Лиза» Н.М. Карамзина и «Тупейный художник» Н.С. Лескова с иллюстрациями М.В. Добужинского (рис. 76).

Полностью с советским временем связано творчество такого яркого художника-графика, как В.М. Конашевич. Его первая книжка с картинками вышла в 1918 году, а в 1922 году он уже создает рисунки к «Помещику» И.С. Тургенева, которые выполнены настолько свободно, что вынуждают вспомнить рисунки А.А. Агина к тому же произведению. Реальность сюжетных сцен в сочетании с отточенным до предела владением графическими средствами рождает смелые и оригинальные решения в иллюстрациях: к детским книгам, к избранным сочинениям А.П. Чехова (1929), к повести М.М. Зощенко «Сирень цветет» (1929—1930), к роману К.А. Федина «Города и годы» (1932) и др. (рис. 77). К иллюстрациям Конашевича по технике близки его станковые сюжетные рисунки, объединенные в серии «Павловская шпана», «Улица», «Мелкие рассказы», «К 10-й годовщине Октября» (рис. 78).

<sup>1</sup> Сидоров А.А. Графика. — М., 1949. — С. 19—20.



**Рис. 75.** Ю. Анненков.  
Иллюстрация к произведению  
А.А. Блока «Двенадцать»



**Рис. 77.** В. Конашевич.  
Иллюстрация к произведению  
К.А. Федина «Города и годы». 1932



**Рис. 76.** М. Добужинский.  
Иллюстрация к повести  
Н.М. Карамзина «Бедная Лиза»



**Рис. 78.** В. Конашевич.  
1918-й год. Из серии «К 10-й годовщине Октября».  
Тушь, акварель. 1927

«В основе выбранных им уже в 1920-х годах принципов рисунка лежит строго продуманная система художественной логики. Скупая линия сделана не с маху, она результат отбора, долгого размышления. Художник свободно владел размерами листа, композицией. В желании достичь напряженной остроты, заставить говорить детали он широко пользовался пропусками, умолчаниями»<sup>1</sup>, — писал исследователь творчества Конашевича Ю.А. Молок. Красота и естественность жизни, увиденная художником даже в весьма неприглядных уличных сценах, проявляются в утонченном эстетизме графики. Конашевичем создан ряд великолепных детских книжек (цв. ил. 18, 19).

Особой культурой графики обладал В.Н. Масютин, вошедший в искусство иллюстрации уже зрелым человеком. Долгие годы работы в Германии отдалили нас от мастера, который проиллюстрировал много произведений русской литературной классики (рис. 79). У нас он известен по иллюстрациям к повести Н.В. Гоголя «Нос»<sup>2</sup>, которые нисколько не хуже иллюстрации к данному произведению А.А. Рыбникова<sup>3</sup> или А.И. Кравченко<sup>4</sup>.

Уникальным явлением в истории русской графики воспринимается искусствоведомы школа гравюры на дереве, возникшая в Москве в 20-е годы прошлого столетия. В.А. Фаворский,

П.Я. Павлинов, А.И. Кравченко создали несколько выдающихся творческих циклов, которые стали классикой авторской сюжетной станковой и иллюстративной ксилографии. Иллюстрации В.А. Фаворского к «Домике в Коломне» А.С. Пушкина, А.И. Кравченко к «Портрету» Н.В. Гоголя, П.Я. Павлинова к «Человеку на часах» Н.С. Лескова и ко многим другим выдающимся произведениям стали направлениями в работе их учеников и последователей (рис. 80—82). Достаточно вспомнить множество студентов В.А. Фаворского, учившихся у него во ВХУТЕМАСе/ВХУТЕИНе и вошедших в искусство в 30-е годы. Среди его учеников были М.И. Пиков, М.И. Поляков, А.Д. Гончаров, В.В. Домогацкий, Ф.Д. Константинов. Домогацкий учился как в студии П.Я. Павлинова на Остоженке (1927), так и во ВХУТЕМАСе/ВХУТЕИНе (1928). «Если Фаворский, следуя Гильдебрандту, высекал на плоскости подобие рельефа, то Домогацкий хотел какого-то “импрессионизма”, серебристости “воздуха” возникающего в паутине штрихов...»<sup>5</sup>, — точно подметил особенность гравюр Домогацкого В.С. Турчин. Светоносное пространство Домогацкого принципиально отличается от сконструированной среды Фаворского или Кравченко.

Как блестящий сюжетник в 1920—1930 годы нашел себя В.В. Лебедев в детских книжках-картинках. «Лебедевская школа», которая позднее стала

<sup>1</sup> Молок Ю.А. Владимир Михайлович Конашевич. — М., 1969. — С. 61.

<sup>2</sup> См.: Гоголь Н.В. Нос. — Берлин, 2002.

<sup>3</sup> См.: Гоголь Н.В. Нос. — М., 1921.

<sup>4</sup> См.: Гоголь Н.В. Повести. — М., 1935.

<sup>5</sup> Турчин В.С. В.В. Домогацкий — автор иллюстраций к произведениям И.С. Тургенева. — М., 2003. — С. 51.



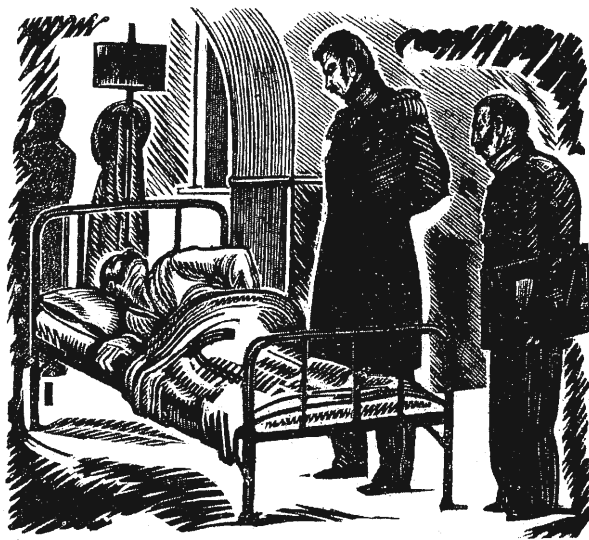
**Рис. 79.** В. Масютин. Иллюстрация к повести Н.В. Гоголя «Нос». 1922



**Рис. 81.** А. Кравченко. Иллюстрация к повести Н.В. Гоголя «Портрет». Гравюра на дереве. 1923



**Рис. 80.** В. Фаворский. Иллюстрация к поэме А.С. Пушкина «Домик в Коломне»



**Рис. 82.** П. Павлинов. Иллюстрация к повести С. Лескова «Человек на часах»



**Рис. 83.** Н. Тырса.

Иллюстрация к произведению Г. Белых и Л. Пантелеева «Республика Шкид». 1927

именоваться «ленинградской школой», включала в себя и таких известных сегодня мастеров, как Н.Ф. Лапшин, А.Ф. Пахомов, Н.А. Тырса (рис. 83).

Необычайно популярной художественной техникой стала литография, которая использовалась как в станковой, так и в иллюстративной графике. В литографии с сюжетными сценами успешно работали в предвоенное десятилетие А.Ф. Пахомов, К.И. Рудаков, Е.А. Кибрик, П.В. Матурич, В.В. Лебедев, А.Н. Самохвалов, М.С. Родионов, В.И. Касиян. Художественные литографические мастерские, организованные при крупных издательствах и отделениях Союза художников, вы-

пускали литографии как в виде альбомов, так и отдельными листами.

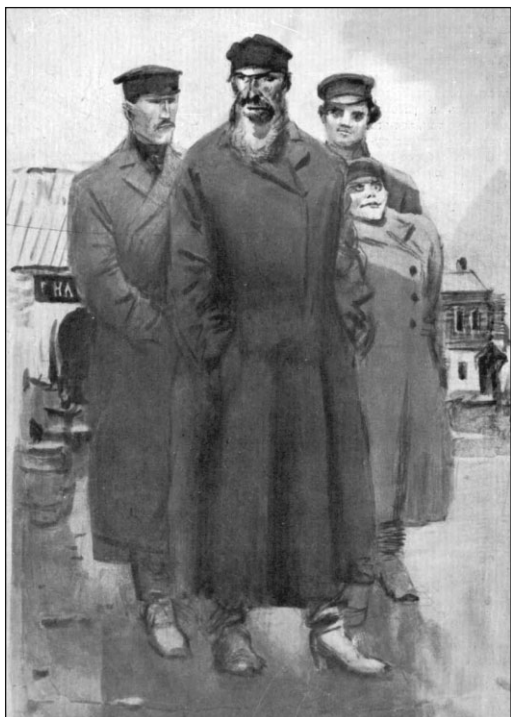
Об уровне владения литографической техникой в работе над книгой ярко свидетельствуют иллюстрации А.Н. Самохвалова к «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина. Изданная в 1935 году книга стала одной из вершин отечественной автолитографической иллюстрации. Особенно хороши его полосные и полуполосные сюжетные композиции (рис. 84).

Неожиданно интересным стало использование акварели в иллюстрациях С.В. Герасимова к «Делу Артамоновых» М. Горького (рис. 85), а в иллюстрациях Д.А. Шмаринова к «Петру I» А.Н. Толстого — рисунка углем. Как техника для иллюстраций был широко использован рисунок карандашом и пером Д.Н. Кардовским, А.И. Щербаковым, Е.Е. Лансере, А.М. Каневским и другими.

В годы Великой Отечественной войны сюжетные композиции в графике в основном были посвящены изображению военных действий. Сцены прифронтового тыла, боевые столкновения в Сталинграде, Воронеже, в Подмосковье, пригородах Ленинграда нашли отражение в рисунках, литографиях и гравюрах таких мастеров, как А.М. Лаптев, И.А. Соколов, Н.И. Дормидонтов, М.А. Добров, Ф.А. Модоров, Д.К. Мочальский, А.И. Щербаков, В.С. Бибиков, В.И. Курдов. Состраданием и теплотой проникнуты литографии А.Ф. Пахомова, посвященные женщинам и детям осажденного Ленинграда (рис. 86). Взятие Вены, Берлина, Будапешта запечатляли в гра-



**Рис. 84.** А. Самохвалов.  
Иллюстрация к книге М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города». 1935



**Рис. 85.** С. Герасимов.  
Иллюстрация к книге А.М. Горького  
«Дело Артамоновых». Тушь



**Рис. 86.** А. Пахомов.  
Снег

фике В.В. Богаткин, В.С. Климашин, П.Я. Кирпичев.

В 1941—1945 годы было выпущено огромное количество сюжетных плакатов. В целом они повторяли наработанные в годы гражданской войны приемы, но были натуралистические по рисунку.

В послевоенное десятилетие тема войны не уходит из творческих планов графиков, так как пережитое за военные годы необходимо зафиксировать на бумаге. Упомянутые выше художники дорабатывают начатые циклы работ и активно экспонируют их на выставках.

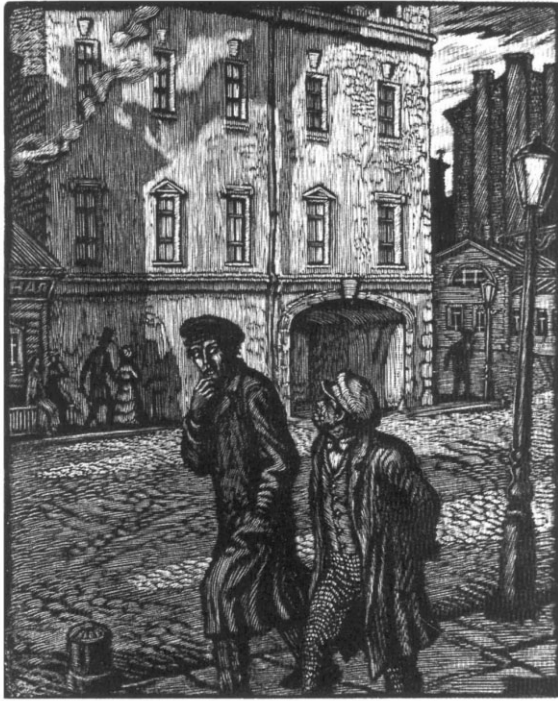
В послевоенный период начинают свою историю организации, прямо направленные на серийное издание эстампов. В Москве такой организацией был «Советский график». В эти годы формируется и тематика эстампных серий, в которых работают десятки выдающихся мастеров эстампа.

К счастью, на дорогах войны не были потеряны выдающиеся мастера гравюры на дереве, о которых упоминалось выше. Более того, в послевоенный период была создана масса превосходных работ В.А. Фаворским, полностью расцвел талант А.Д. Гончарова, Ф.Д. Константинова, В.В. Домогацкого, Ю.Н. Ростовцева, А.П. Журова. Поразительными по живописности штриха можно считать гравюры Ф.Д. Константинова к Дж. Чосеру, М.М. Пришвину, А.С. Пушкину и Ф.М. Достоевскому (рис. 87).

В 1947 году Гослитиздат выпускает юбилейный том басен И.А. Крылова, в котором сосредоточены иллю-

стративные работы свыше двадцати лучших художников. Там есть и лучшие мастера отечественной гравюры. В послевоенные годы лучшие свои творения исполнил Е.А. Кибрик. Его литографии к «Тиллю Уленшпигелю» и «Тарасу Бульбе», созданные в предвоенное и военное время, но напечатанные в послевоенных изданиях, создали жизнеутверждающий, добротный и правдивый «кибrikовский стиль», который станет образцом для молодых иллюстраторов книги. В 1948—1950 годы Кибрик рисует ряд прекрасных иллюстраций к «Героическим былинам» с образцами русских богатырей, которые изображены художником в сюжетных сценах, говорящих об их жизни и подвигах. Образы Микулы Селяниновича, Добрыни Никитича, Ильи Муромца, Михайло Даниловича, созданные Кибриком, — плодотворное продолжение дела отражения поэтического духа русского народа, начатое Виктором Васнецовым (рис. 88).

Фантастический интерес к книге в 1950—1960 годы дал возможность углублять творческие успехи признанным мастерам графики и позволил ряду художников специализироваться на работе в книжной продукции. В эти годы в полную силу раскрывается талант А.Д. Гончарова. Иллюстрации к произведениям Мережковского, Лопе де Вега, Петрарки, Рабле, Шекспира, А.П. Чехова, А.Н. Островского, созданные в технике гравюры на дереве, вошли в золотой фонд русской графики (рис. 89, 90). Создает иллюстрации к «Слову о полку Иго-



**Рис. 87.** Ф. Константинов. Иллюстрация к произведению Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание. 1945—1946



**Рис. 89.** А. Гончаров. Заставка к произведению А.И. Островского «Доходное место». 1948



**Рис. 88.** Е. Кибрик. Тиль, поющий песнь гёзов. Иллюстрация к произведению Шарля Де Костера «Легенда об Уленшпигеле»



**Рис. 90.** А. Гончаров. Шмуцтитул к произведению Лопе де Вега «Крестьянка из Хетифе». 1955





**Рис. 91.** Д. Шмаринов.  
Иллюстрация к произведению  
А.М. Горького «Дело Артамоновых».  
Кисть, черная акварель. 1953



**Рис. 92.** Н. Кузьмин.  
Иллюстрация к произведению  
Н.В. Гоголя «Записки сумасшедшего».  
1960



**Рис. 93.** Д. Бисти. Суперобложка

реве» В.А. Фаворский, Ф.Д. Константинов работает над иллюстрациями к «Легенде об Уленшпигеле» Шарля де Костера, А.Ф. Пахомов делает рисунки к «Азбуке» Л.Н. Толстого, а С.В. Герасимов заканчивает последнюю акварельную серию композиций к «Делу Артамоновых» М. Горького. Д.А. Шмаринов создает свой вариант иллюстраций к «Делу Артамоновых» (рис. 91).

В 60-е годы XX столетия выходят в свет «Судьба человека» М. Шолохова, проиллюстрированная Кукрыниксами, «Ромео и Джульетта» с рисунками Д.А. Шмаринова, «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова с гравюрами Ф.Д. Константинова, «Дворянское

гнездо» и «Отцы и дети» И.С. Тургенева с гравюрами В.В. Домогацкого, «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя с рисунками Н.В. Кузьмина (рис. 92).

В конце 50-х и начале 60-х годов прошлого века новый почерк отечественной сюжетной иллюстрации начинают создавать такие художники, как Б.М. Горяев, Д.С. Бисти, Б.А. Маркевич. В их творчестве возрождается контрастный, напряженный и свободный рисунок, почти исчезнувший в послевоенных добротных композициях с полутоновой отработкой. В отличие от поисков 20-х годов композиции 60-х внешне более «рукотворны», с эффектами набросочности как в линии, так и в пятне (рис. 93).

## **5. Сюжетные поиски в российской графике последней трети XX и начала XXI века**

На огромных всесоюзных и всероссийских выставках в 70-е годы начинают появляться большеформатные рисунки, выполненные по методике создания станковой графики, т.е., по сути дела, формируется так называемый «станковый рисунок», или «уникальная графика карандашом». Это не подобия гравюр, но по проработанности и выверенности изобразительной плоскости весьма с ними схожи. Рисунок в этом случае становится не только одной из графических техник, в которой исполняются сюжетные композиции, но и активно влияет на офортные и литографические композиции. Часто вариации таких рисунков перерабатывались

без значительного ущерба для образности «в материал» — офорт или литографию.

Интерес к рисунку возник у художников больших графических комбинатов «от усталости» нескольких десятилетий работы в тиражной «производственной» графике и был попыткой совмещения рисовальных поисков обновления палитры тиражной продукции с законченностью графических работ, создаваемых специально для выставок в больших залах. Смог ли такой рисунок обогатить эстампные произведения? В какой-то мере да! Именно в станковом рисунке впервые появилось, например, активное совмещение временных и про-

странственных планов. Из десятков художников, создававших такие сюжетно-тематические композиции в рисунке и эстампе, необходимо выделить В.Г. Кубарева, В.С. Пименова, С.Д. Кудрявцеву, В.В. Дранишникову, Д.Н. Санджиеву, В.Ю. Желвакова, А.И. Теслика, А.П. Дудникова, А.Б. Попова, А.А. Любавина, Г.Ф. Ефимочкина, Г.А. Елфимова, А.Р. Лопатина, А.И. Демко, О.Н. Гречину, Е.В. Бачурина.

Пространство, в котором разворачивалось сюжетное действие, было, как правило, пейзажным или интерьерным. Поиски образного состояния произведения включали в себя среду как неотъемлемый активный компонент композиции.

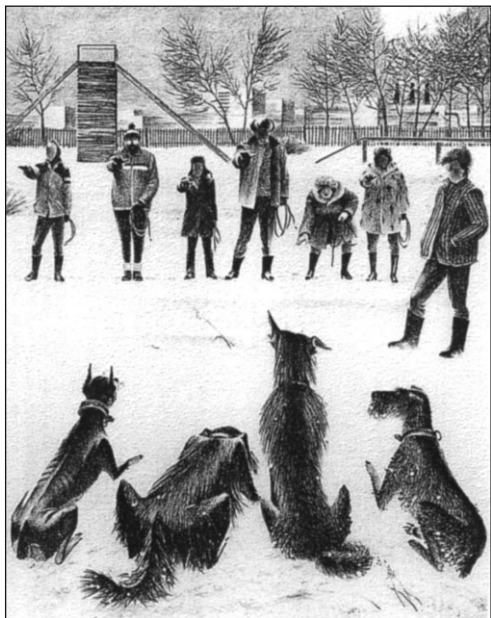
В живописи схожие поиски проводил московский живописец В.А. Попков, которого поддержал ряд молодых живописцев и графиков. Художники пытались через общее состояние придать внешне обыденному сюжету вневременное содержание, раскрыть вечную правду простого бытия. Состояние, отраженное в известной картине В.А. Попкова «Хороший человек была бабка Анисья», можно увидеть и во множестве графических листов.

У Милле или Ван Гога человек тоже часть среды, но он почти всегда выделяется как главная ее составляющая. В станковой советской графике 1970—1990 годов человек занимает какое-то промежуточное состояние: он, конечно, и материален, но часто находится в странном полуоцепенении-заколдованности.

Стагнация в обществе своеобразно отразилась и в искусстве. Прекрасная природа и хорошие люди застыли в ожидании. Удивительно, но эта застылость просматривается даже во внешне динамичных композициях. Пресса того времени называет ее монументальностью, однако сегодня мы понимаем, что это не то слово.

Данные изображения — не состояние потери души. Духовная жизнь идет, но она глубоко скрыта и не ярка. После «жесткой» производственной тематики 50—60-х годов попытка совместить приятные ощущения от природы и обыденной жизни были необходимы тому времени. Графики хотели сказать об этом в большеформатных работах, а живописцы — «уходом» в камерный сюжет. На стенах выставочных залов, на которых еще недавно видели веселых передовиков труда, с улыбкой вбивающих клинья в деревянные шпалы, появляются задумчиво курящие на крыльце старики, сидящие на лавочках старушки, ребятишки, играющие в мяч на окраинах огромных пыльных заводов.

Неожиданно актуальной становится в графических листах жизнь животных среди людей, которая рождает массу ассоциаций. Собаки, лошади, кошки живут в композициях своей, но странно схожей с человеком жизнью. А.Р. Лопатин создает в 80-е годы целую серию литографий под названием «Люди и животные». Особенно хорош лист 1983 года под названием «Дрессировка» (рис. 94). Животные — полноправные герои



**Рис. 94.** А. Лопатин.  
Дрессировка. Из серии «Люди  
и животные». Литография. 1983

в станковых графических листах Д.Н. Санджиева (рис. 95).

В станковой графике 70-х годов стали активно использоваться приемы кинематографии: кадрирование, монтаж, ракурсный поиск. При соединении со смещением пространственных и временных характеристик это создало особую сюжетную среду, наполненную многозначной таинственностью. Одним из наиболее ярких художников московского региона, удачно использовавших язык кино в станковой графике, является В.С. Пименов. Графические листы художника экспонировались на всех крупнейших отечественных выставках того времени. Выпускник ВГИКа,



**Рис. 95.** Д. Санджиев.  
Дедушка кота Бегемота. Автолитография.  
1997

он при внешне повествовательном сюжете строил в те годы множество оригинальных пространственно-временных смещений. «Мне интересно небольшое плоское пространство листа “набивать” необозримыми пространствами, существующими в различных временах. Столкновения пространственных и временных коллизий создают особое ощущение мгновений, запечатленных в вечности»<sup>1</sup>, — пишет художник в каталоге своей выставки 1989 года. Так, по заснеженным улицам родного для Пименова Зарайска 70-х годов задумчиво может двигаться женщина, молодой парень и Ф.М. Достоевский. Как символы времени смотрят на тебя уставшие от трудов пожилые люди (рис. 96). Много работ у художника, связанных с воспоминаниями детства. Воспоминания-образы наслаиваются друг на друга, образуя сюжетные композиции с персонажами из разных эпизодов жизни. Эти композиции «во сне, но наяву» как бы напоминают нам о возможной встрече всех нас в ином, более гармоничном мире.

Символическим отражением состояния нашей Родины в конце 80-х годов является композиция «В одной лодке» (1988), на которой изображены плывущие по реке времени задумчивые городские и сельские жители России — семь наиболее характерных представителей нашего общества. Туман, окружающий лодку, скрывает

берега — рождает состояние уныния и безысходности. Возможно, что только таинственная фигура в плаще с капюшоном, чье отражение возникает в пелене тумана, знает дальнейшую нелегкую судьбу пассажиров. Знает и молится за них (рис. 97).

Не менее активно сопоставляются пространственно-временные слои в офортах О.Н. Гречиной. «В серии “Останкино” (1978) словно оживает давно прошедшее время. В роскошных залах дворца, аллеях парка встречаются воскресшие обитатели усадьбы и современные посетители музея. Лишенные контуров фигуры, рождающиеся в сумеречной густоте пространства, кажутся призрачными видениями. Подчиняясь эмоциональному настроению каждого листа серии, динамичный офортный штрих то легко струится, то становится массивным, мягко обтекает, обобщает объемы, то прихотливо дробит, расчерчивает их тонкой, неравномерной сеткой, которая особенно остро воспринимается рядом с карандашной фактурой мягкого лака»<sup>2</sup>, — отмечает Л.И. Кричевская. Еще тревожнее воспринимаются офорты Гречиной с временными «прорывами» в собственное детство или в далекую жизнь космоса. Перемещения во времени наполняют душу художницы ощущениями зыбкости жизни в огромном пространстве Вселенной (рис. 98).

Совмещая в своих офортах травленный штрих, мягкий лак, акватинту

<sup>1</sup> Пименов В.С. Каталог выставки «Владимир Пименов. Графика. Живопись». — М., 1989. — С. 8.

<sup>2</sup> Кричевская Л.И. Ольга Гречина. — В сб.: Советская графика-74. — М., 1983. — С. 72.



**Рис. 96.** В. Пименов.  
Прошедшее, проходящее, преходящее... 1987



**Рис. 97.** В. Пименов.  
В одной лодке



**Рис. 98.** О. Гречина.  
Детство. Из серии «Сегодня». Офорт. 1980

Гречина, пожалуй, наиболее тонко соединяет приемы карандашных техник с достоинствами печатных технологий. Особенно это заметно в серии офортов «Сегодня» (1980).

Еще одним направлением в рисунке и эстампе 1970—1980 годов стала «эстетизация заброшенности». В работах такого плана нет временных смещений, но отраженную в них жизнь трудно назвать стабильной. Да, люди живут в этой среде из брошенных автомобильных покрышек, облупленных домов и заводских корпусов в пригородах мегаполисов и даже довольны своим существованием, но нормальный человек там будет являться «сталкером» из фильма А. Тарковского. Именно такой «сталкер» изображен на литографии Е. Бачурина «На велосипеде» (рис. 99). Тяжело на душе становится от просмотра виртуозно исполненного офорта А.И. Дергилевой «Дом в Петропавловском переулке» (1984). Бегущий мальчик и бредущая старушка читаются как символы движения времени или видения из давно прошедшей жизни (рис. 100).

В 1970—1980 годы окончательно формируется «рисуночный стиль» станковой графической композиции ленинградских художников. Базирующийся на графической культуре блестящей плеяды художников-«питерцев» 1920—1930 годов, этот стиль соединил в себе специфическую обобщенность наброска и особое рафинированное чувство пространства. При переходе на большеформатные «выставочные» листы рисунок при-

обрел некоторую отстраненность и холодность. Необходимо отметить, что станковый рисунок ленинградцев, безусловно, «интерьернее» московских изображений, но проще по сюжету.

Наиболее характерными и узнаваемыми среди ленинградских рисовальщиков можно назвать В.И. Курдова, Т.В. Шишмареву, Н.И. Кострова, В.А. Власова. Странновато, но достаточно эффектно смотрелись на выставках рисунки молодых графиков — А. Сlepкова, В.А. Топкова, В. Андреева, пытавшихся близко следовать технике рисунка А.Ф. Пахомова.

Следование умозрительно красивой системе построения графического изображения не могло продолжаться у ленинградских художников достаточно долго. В.А. Власов в целях преодоления нарабатанных «формул» станкового рисунка и эстампа пошел по пути усиления пластических качеств изображения и реализовал это в серии литографий «Лыжники». А.С. Сколозубов выбрал путь усиления гротескного начала через использование точных натуральных зарисовок «бытового» типа (рис. 101).

Необходимо отметить, что «выставочные» тенденции в рисунке и эстампе с тягой к большеформатности композиций проявились и в акварели. Уже в 80-е годы акварели приобрели ярко выраженную картинность.

К концу 90-х годов станковый «выставочный» рисунок и схожие с ним эстампные композиции перестают быть актуальными, хотя нарабатанная тематика и технические приемы



**Рис. 99.** Е. Бачурин.  
На велосипеде. Автолитография. 1979



**Рис. 100.** А. Дергилева.  
Дом в Петропавловском переулке. 1984



**Рис. 101.** А. Сколозубов.  
Моют ребенка

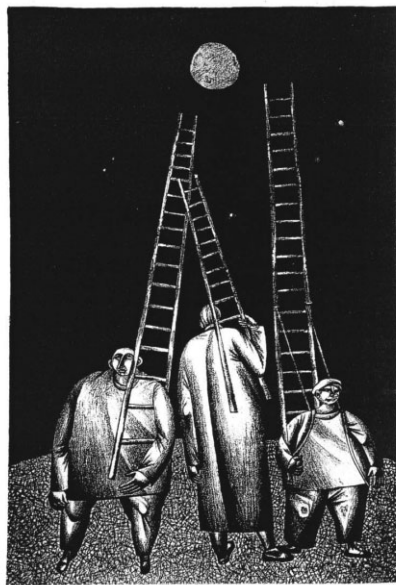


продолжают частично жить и в сюжетной графике постсоветского времени. Но новая графика становится во многом созерцательной с заметной эстетической рефлексией. Сюжетность в такой графике в основном проявляется через пространственно-пластические характеристики композиции. Происходит сближение отечественной проблематики изобразительного искусства с поисками новых сюжетных образов, проявляющихся в искусстве Западной Европы уже не одно десятилетие. В качестве примеров можно привести графику М.М. Верховланцева, В.И. Павлова, К.С. Мамонова, М.Ю. Коновалова, А.А. Любавина, Г.К. Ваншенкиной, А.В. Кулинича, Ю.Г. Резниковой, Е.Д. Чернышевой и других (рис. 102—106).

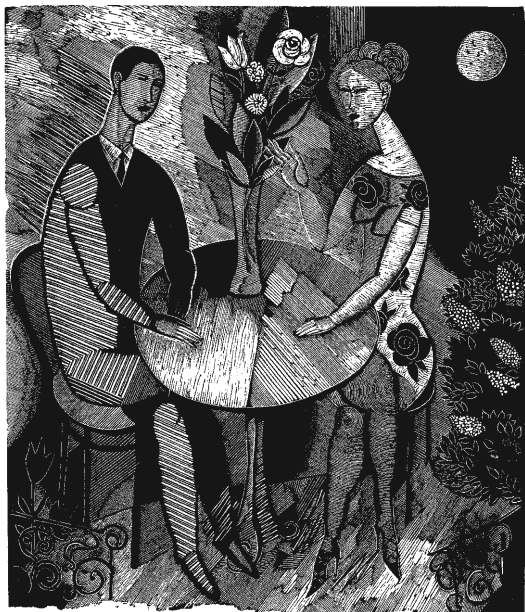
Эстетическая рефлексия далеко не однородна и не всегда «эстетская», а пространственно-пластические характеристики имеют часто и диссонансную структуру. Так, например, работают К.С. Мамонов, А.В. Кулинич, Ю.Г. Резникова. Их экспрессивное пространство может обладать содержанной внутренней агрессией, которая не делает композицию комфортной для восприятия (рис. 107). Оригинальным сплавом русских сюжетных традиций и самодостаточной силы линии в изображении является графика А.И. Дергилевой. Внешнее, часто почти эпическое пространство наполнено в ее офортах и литографиях сценами из русской истории или современной жесткой жизни. Взаимоотношения человека и среды в работах художницы в большинстве



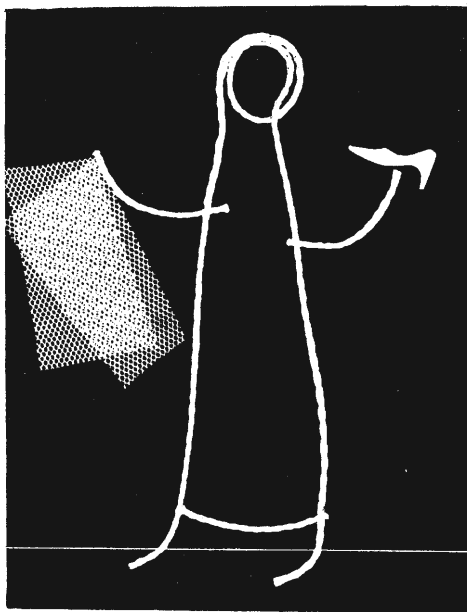
**Рис. 102.** М. Верховланцев. Дон Кихот и водяные мельницы. Ксилография. 2003



**Рис. 103.** А. Кулинич. Похитители луны. Из серии «Размышления о жизни». 2003



**Рис. 104.** М. Коновалов.  
Разговор. Торцовая гравюра, самшит. 2007



**Рис. 106.** Г. Ваншенкина.  
Торговка. Лист 2. Акваинта. 2006



**Рис. 105.** А. Любавин. Троллейбус.  
Из серии «Москва». Бумага, карандаш. 1981



**Рис. 107.** К. Мамонов.  
Фигура в интерьере. Сухая игла. 1986

станковых листов решаются в пользу человека.

Активные поиски новой средовой выразительности сюжетных изображений шли и в книжной графике. Конечно, они имели свою специфику, так как были связаны с книжной страницей и с сюжетной канвой, данной художнику писателем. Но, возможно, именно эти ограничения заставляли художников книги искать образное содержание в особой культуре работы выразительных средств на плоскости, формировать свое «выразительное пространство». В 1970—1989 годы в книжном искусстве блистало целое созвездие оригинально мыслящих художников (А.Л. Костин, Н.Е. Попов, Ю.А. Васнецов, А. Маркевич, С.К. Голощапов, И. Макаревич, Н. Калинин, Г.В. Калиновский, И. Энтина, М. Кастальская, С.М. Бархин, В. Сальников, Б.А. Маркевич, С.А. Алимов, В.Н. Лосин, Г.К. Спирин, Б.А. Дюдорев, В.Д. Пивоваров, В.В. Перцов). Они и ряд других иллюстраторов определили лицо отечественной сюжетной книжной графики вплоть до конца XX века (цв. ил. 20, 21).

Одним из первых русских художников книги, кто тонко прочувствовал новые выразительные возможности образного пространства, был А.Л. Костин. Высокообразованный, прекрасно знающий историю иллюстрации художник превратил плоскость листа бумаги в живой упругий эфир, рождающий страхи, сомнения, угрызения совести, радость и любовь. Этот эфир, как первородная космическая невидимая сила, заполнил



**Рис. 108.** А. Костин. Иллюстрация к автобиографической трилогии Л.Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность». 1989

иллюстрации художника к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» и к автобиографической трилогии Л.Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность». Огромный мир, раскрывшийся перед восхищенным взором юного создания и запечатленный талантом Костина, стал своеобразным символом души художника, открытой к познанию нового. Техника офорта, выбранная художником для исполнения композиций, придала выверенным композициям чувство завершенности, позволила белому листу бумаги стать картинной плоскостью (рис. 108).

Необходимо отметить, что для данной цели использовал офорт в иллю-

страции не только Костин. Свое волшебное поле-пространство в офортной иллюстрации делал и Диодоров. В отличие от Костина он подцвечивает акватинтную, почти бархатную, поверхность оттисков, что переводит композиции в новую реальность — реальность книги. В отличие от Костина и Диодорова у Пивоварова пространство пронизывает все, что нарисовано в композициях, и становится одним из главных действующих лиц бесконечных нереальных сюжетных коллизий. Герои как бы находятся между реальностью книжного листа и выдуманностью изображенных сцен.

Пространство «ведет себя» специфично даже в творчестве художников, продолжающих развивать композиционные принципы отечественной довоенной графики. Но если в иллюстрациях Герасимова или Шмарина действующие лица «внедрены» в пространство, то у художников последних десятилетий XX века — начала XXI века про-

странство проникает в изображения. Это отличие можно считать принципиальным, так как только в этом случае возникает сложная игра двух сред: среды «обитания» изображения и среды самого рисунка. Так, например, строятся иллюстративные ряды А.И. Дергилевой к произведениям И.С. Аксакова, И.А. Бунина, Э. Ростана и Ф.М. Достоевского. Средовые находки композиционных поисков в станковых листах, приемы, разработанные в натурных изображениях, при перенесении их в иллюстрацию позволили создать сложные динамические сценические действия. Наиболее интересны в данном контексте многофигурные композиции Дергилевой к роману Ф.М. Достоевского «Идиот» (2008). В иллюстрациях фигуры действующих лиц изображены вне архитектурной среды, что позволило максимально уделить внимание портретным характеристикам каждой фигуры и выявить их пластико-смысловые связи (рис. 109).



**Рис. 109.** А. Дергилева. Иллюстрация к роману Ф.М. Достоевского «Идиот», 2008

## Вопросы и задания

1. Повлияло ли крещение Руси на развитие сюжетных композиций в русском искусстве?

2. Были ли сюжетные изображения в древнерусской миниатюре?

3. Расскажите об одной гравированной композиции из русских первопечатных книг.

4. Зачем художники, приглашенные работать в новой столице России, построенной на Неве, везли с собой множество гравюр?

5. Какие графические композиции были самыми сложными для копирования?

6. Обучали ли графическим техникам в Российской Академии художеств?

7. Какое произведение Н.В. Гоголя было проиллюстрировано художником Агиным и гравером Е.Е. Бернардским?

8. Что сделал В.В. Мате в искусстве гравюры и художественной педагогике?

9. Расскажите о роли художников круга «Мир искусства» в развитии русской сюжетной графики.

10. Перечислите имена наиболее известных русских мастеров графики 1910—1920 годов.

11. Делала ли сюжетную графику Е.С. Кругликова?

12. Расскажите об одной или двух многофигурных иллюстрациях, исполненных А.Н. Самохваловым к «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина.

13. Раскройте причины обращения к технике «офорт» мастеров российской иллюстрации 1970—1990 годов.

## **Глава IV**

# **ИСТОРИЧЕСКИЕ ЖАНРОВЫЕ КОМПОЗИЦИИ**

Исторический жанр — один из наиболее востребованных жанров в изобразительном искусстве. В живописи и в графике последних столетий он был безусловно ведущим.

Кульминационные и знаменательные события истории, имеющие значение для судеб народов, запечатлены в тысячах полотен, висящих на стенах музеев, представительских государственных учреждений и дворцов монархов.

Для популяризации истории отечества, воспитания патриотических чувств населения сюжеты живописных творений массово «перекладывались» на язык графики и в виде серий гравюр распространялись в отдель-

ных папках или вклеивались в периодические издания. Множество исторических текстов сопровождается жанровыми графическими композициями, иллюстрирующими важные эпизоды жизни монархов и других выдающихся деятелей разных стран и народов.

Все исторические жанровые композиции, в которых запечатлены важные события истории, можно условно разделить на мирные события и военные походы. В данной главе будет раскрыта эволюция исторического жанра в изобразительном искусстве в целом. Особенности изображения батальных сцен изложены в отдельных текстах.

## **1. Выдающиеся события из жизни Западной Европы в живописи и графике XVI—XIX веков**

Повествовательное изложение основных этапов жизни государства встречается уже в циклах росписей и рельефов стран Древнего Востока, Древней Греции и Древнего Рима. В средневековой Европе историче-

ские события в виде изображений наиболее полно зафиксированы в миниатюрах различных хроник и летописей. «Собственно исторический жанр начал складываться в Европе с эпохи Возрождения (героические

картины Паоло Учелло, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициана, Тинторетто); Андреа Мантенья и Пьеро делла Франческа создали идеальные героические образы античной истории. В XVII—XVIII вв. классицизм и художественные академии выдвинули на первый план И. ж. (изобразительная живопись — Н.Б.) как «высокий» жанр, включающий религиозные, мифологические и собственно исторические сюжеты. Это создало помпезный тип триумфальной композиции (Шарль Лебрен во Франции); вместе с тем великие художники Николя Пуссен, Жак Луи Давид во Франции, Диего Веласкес в Испании, Питер Пауль Рубенс во Фландрии, Рембрандт в Голландии, Джованни Батиста Тьеполо в Италии наполнили И. ж. драматическим содержанием, глубокой человечностью, высотой этических идеалов»<sup>1</sup>.

Романтизм в искусстве выдвинул на первый план такие имена, как Жак-Луи Давид, Теодор Жерико, Эжен Делакруа, Франциско Гойя. Во второй половине XIX века исторический жанр выражается в нескольких разновидностях: философско-психологические осмысления прошлого, выявление красоты повседневной жизни исторических героев, трактовка истории в виде красивой мелодрамы. Символизм конца XIX — начала XX века высветил в истории воплощение вечности бытия и скрытых сил народной души. В XX веке

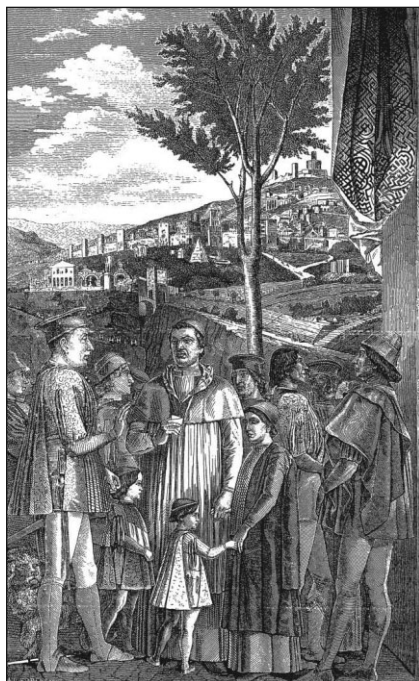
исторический жанр включил в себя социальные потрясения, охватившие ведущие страны мира.

Наиболее масштабной работой, выполненной в историческом жанре в эпоху Возрождения, считается произведение А. Мантеньи «Триумф Цезаря» (1485—1492). Многофигурное шествие было изображено темперой на бумаге, наклеенной на холст. Средствами монохромной живописи было художественно развито впечатление, воссозданное от восприятия античных скульптурных фризов. По картону «Триумф Цезаря» было выполнено несколько гравюр, воспроизводящих отдельные картины фриза. Одной из лучших гравюр считается гравюра, выполненная Джованни Антонио да Брешиа, на тему шестой картины фриза — «Воины, несущие трофеи». Широко известны и переведены на язык репродукционной гравюры фрески Мантеньи в Кастелло ди Корте в Мантуе. На них с исторической точностью ситуации и одежды изображен маркграф Людовико III с духовными сыновьями, внуками и свитой придворных на лоне природы с видом городских строений вдалеке (рис. 110). Искусством фресковых грациозных сцен прославился Содома (Антонио Рацци), блистательно исполнивший фрески на вилле Фарнезина в Риме (рис. 111).

Хотя исторический жанр начал складываться в XV веке, собственно исторические сюжеты в качестве темы произведений начинают звучать в полную силу только с XVI века. Эти сюжеты развиваются

<sup>1</sup> Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь. — С. 228—229.

по двум направлениям: прославление монархов, вельмож и полководцев с использованием всех средств аллегории и создание обобщенных исторически правдивых образов, отражающих суть события. К первому направлению можно отнести рубенсовский монументальный цикл «Жизнь Марии Медичи», ко второму — веласкесовскую картину «Сдача Бреды». К произведениям, дающим без официоза историческую оценку современности, ряд искусствоведов относят «Ночной дозор» Рембрандта. «Знаменитое рембрандтовское полотно номинально не является исторической картиной, но в своем замысле и исполнении оно перерастает в таковую, поскольку в решительном отходе от привычных форм групповых портретов стрелков Рембрандт создал образ широкого звучания. Эта монументальная композиция — в своем роде обобщенный



**Рис. 110.** А. Мантенья. Встреча Людовико Гонзаго с кардиналом Фраческо Гонзаго. Фреска



**Рис. 111.** Содома. Свадьба Александра с Роксаной. Фреска





**Рис. 112.** Джованни Тьеполо. Бракосочетание Фридриха Барбароссы



**Рис. 113.** П. Рубенс. Коронация Марии Медичи. Фрагмент



**Рис. 114.** Ж.Ф. де Труа.  
Первая статья ордена Св. Духа, установленного Генрихом IV

образ республиканской Голландии, одержавшей победу в борьбе за национальную независимость и социальное самоутверждение»<sup>1</sup>. Конкретный непреображенный показ действительности у Рембрандта перерастает в социально значимое событие, обыденность трактуется как концепция и общественный смысл.

Таким образом, весь спектр творческих поисков в искусстве исторического жанра располагается между внешней героизацией конкретного исторического события и трактовкой

почти бытоописательных сюжетов как яркое общественное и общечеловеческое явление. Это отличает реальные образы в исторических полотнах от «частноаспектной» их трактовки в произведениях бытового жанра (рис. 112, 113).

В дальнейшем роль бытового элемента в произведениях исторического жанра начинает возрастать, так как быстрое становление бытового жанра активно влияет на развитие искусства «больших тем». Решить масштабную историческую тему через соединение избранных бытовых или почти бытовых эпизодов стало творческой проблемой (рис. 114).

<sup>1</sup> Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство XVII века. Сер.: Памятники мирового искусства. Вып. 4. — М., 1971. — С. 90.

Центральной фигурой в европейском искусстве исторических жанровых композиций, безусловно, является Жак Луи Давид, воплотивший в своих полотнах историю Европы и героический период истории Франции. Отвлеченно гражданственные идеалы нации были часто отражены в конкретных узнаваемых образах. Начав с композиций из истории античного Рима (картины «Велизарий, узнанный старым солдатом, который служил под его командованием, в момент, когда женщина подает ему милостыню» и «Клятва Горациев»), он приходит к идее создания огромной «Клятвы в Зале для игры в мяч». Хотя полотно не было написано, большой и подробный рисунок «Клятвы» дает представление об одном из кульминационных событий в истории Французской революции.

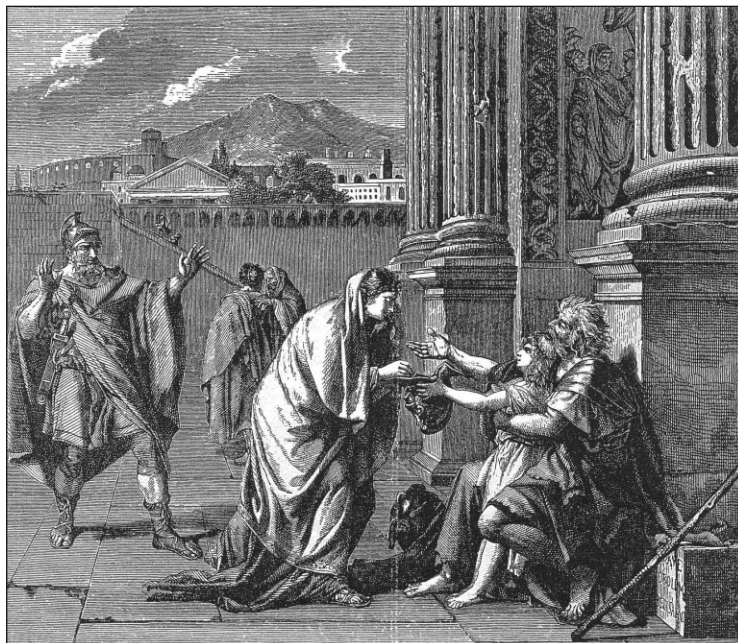
Среди исторических картин, созданных Давидом в первую четверть XIX века, следует выделить драгоценную по своим цветовым характеристикам «Коронацию». Театральность и массовость действующих лиц (их изображено около сотни) сделали картину образцовой для художественного отражения такого рода церемоний. Театральность в соединении с точностью археологических подробностей проявилась у Давида в античных жанровых сценах и стала во Франции модой. Для картины «Похищение сабинянок» Давида в самых откровенных костюмах позировали не только натурщицы, но и великосветские парижские дамы, что способствовало бешеному успе-

ху живописного полотна. Давид безгранично полюбил историю и культуру Эллады и Рима, он постоянно повторял ученикам, что без древней истории Европы все были бы только варварами (рис. 115, 116). Для создания достоверности своих коллизий он по древним образцам рисовал мебель в античном стиле, которую потом создавал королевский мебельщик Жорж I Жакоб.

Лучшими работами в исторической живописи романтического направления по праву считаются «Плот Медузы» Т. Жерико и «Свобода, ведущая народ» Э. Делакруа. Через сцены безумия, отчаяния и единения людей, захваченных стихией, Жерико аллегорично передает бедствия и надежды своей отчизны. Делакруа вводит в изображенную на баррикадах толпу парижан символический образ Свободы в виде молодой женщины, увлекающей за собой народ. Но этот образ абсолютно реален по своей трактовке, и он — часть этой толпы.

Приведенные выше картины живописцев повлияли на развитие исторической живописи в Европе и вызвали подражание в графике, но эти отблески света ведущих художников Европы не обладали исходной силой образцов. Хорошим исключением можно считать иллюстративные циклы французских графиков (рис. 117).

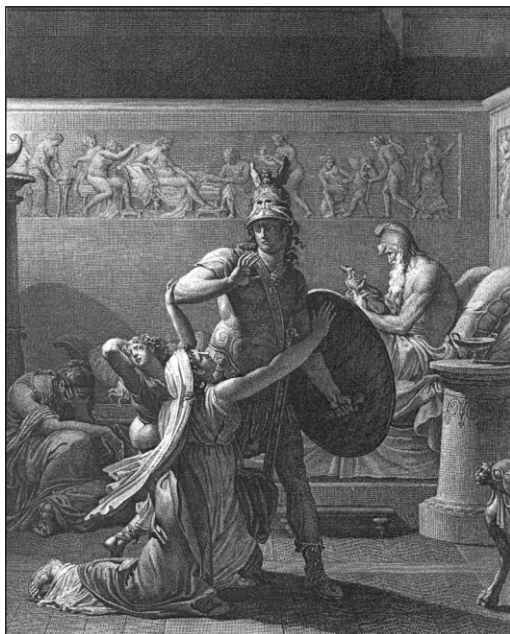
Взлет исторического жанра в графике был напрямую связан с развитием демократических и реалистических тенденций в изображениях для широких масс, т.е. в рисунках для



**Рис. 115.** Ж.Л. Давид. Велizarий



**Рис. 116.** Ж.Л. Давид. Похищение сабинянок



**Рис. 117.** Ж. Моро Младший.  
Иллюстрация к «Илиаде» Гомера

книг, тиражных альбомов и журналов. Не повторения живописных шедевров, а специально созданные рисунки для тиражной продукции обусловили развитие изображений сюжетов, взятых из истории государств или судьбоносной современности. Такого рода графику создавал О. Домье, обладавший феноменальной памятью и почти никогда не работавший с натуры. Открыв красоту тоновых отношений литографии, он полностью использовал ее возможности в трагично-сатирических композициях об исторических днях Июльской монархии во главе с Луи-Филиппом. Жестокая расправа во время восстания в квар-

тале Сен-Мартен, запечатленная на листе «Улица Транснонен» (1834) отразила моральный облик того тяжелого времени. Домье показал, что исторический жанр — это не только прославление достижений наций, но и отражение глубины морально-го падения правителей государства (рис. 118).

Необходимо отражать в искусстве как лучшие, так и худшие судьбоносные страницы. «Действительно по произведениям Домье можно изучать историю Франции XIX века: революции 1830, 1848 годов, рабочие демонстрации, франко-прусскую войну — все эти события находят немедленный и горячий отклик в творчестве мастера. Художник всегда в центре ключевых событий эпохи — острый глаз социолога и сердце, исполненное человечности, помогают ему проникнуть в суть явлений и дать им оценку с позиций подлинно демократических»<sup>1</sup>.

Редким для искусства одного художника является увлечение А. Менцеля эпохой одного государя — Фридриха II, о чем мы уже упоминали в первой главе. В своей живописи, и особенно в графических сериях, он выражает новое для своего времени художническое прочтение истории. «Пафос понимания истории как величественного процесса, проходящего в страданиях масс, конфликтах личности и неумолимой воли исто-

<sup>1</sup> Стародубова В.В. Искусство Франции после 1815 года. — В кн.: Европейское искусство XIX века. Сер.: Памятники мирового искусства. — М., 1975. — С. 48.



**Рис. 118.** Домье. Улица Траснонен. Литография. 1834



**Рис. 119.** А. Менцель. Старый Фриц

рии, которым пронизаны, например, композиции романтика Делакруа, Менцелю чужд. История стала в его произведениях соизмерима человеческой повседневности, его исторический герой — человек с увлечениями и слабостями, лишенный ореола избранности»<sup>1</sup>. Но не надо, конечно, забывать, что этот не лишенный слабостей герой Менцеля — Фридрих Великий. Да, в исторический процесс вовлечены огромные массы простого народа, но дух нации наиболее полно отражается в ее лучших представителях (рис. 119).

<sup>1</sup> Марченко Е.И. Искусство Германии и Австрии. — В кн.: Европейское искусство XIX века. Сер.: Памятники мирового искусства. — М., 1975. — С. 105.

## 2. Исторический жанр в русском искусстве

Для россиян исторический жанр в изобразительном искусстве прежде всего ассоциируется с творчеством К.П. Брюллова, В.И. Сурикова, И.Е. Репина, В.М. Васнецова, А.П. Рябушкина, С.В. Иванова. Их огромные холсты с восхищением рассматривают сотни тысяч посетителей Государственной Третьяковской галереи и Русского музея. Большинство творений великих россиян сразу же после их создания было отравировано, и уже оттиски с гравюр, наравне с холстами, оказали сильное влияние на развитие как русской исторической живописи, так и графики. Великие русские живописцы создали каноны работы над историческим сюжетом, которые успешно действовали в XIX и XX веках и работоспособны в наше время. Вся советская графика исторического жанра была исполнена с учетом достижений выдающихся предшественников-живописцев.

Произведения на исторические сюжеты стали создавать сразу же после основания в Петербурге в 1757 году «Академии трех знатнейших искусств»: живописи, зодчества и ваяния. В живописи это были полотна на сюжеты Священной истории и истории Европы. Данные полотна были исполнены профессионально, но ни одно из них не сравнится с созданной в 1830—1833 годах Брюлловым выдающейся композицией «Последний день Помпеи». Триумфальная встреча, организованная в России творцу картины, восторженные отзывы

в прессе, преклонение перед «божественным Карлом» говорили о беспрецедентном событии в русском искусстве. «Успех “Помпеи” был громаден и за границей, и в Петербурге. Это была вершина его славы. Слово “гений” раздавалось со всех сторон. Академия преклонилась перед ним, молодые художники считали за честь быть его учениками. Пушкин просил на память его эскизы; Жуковский, Глинка, Кольцов постоянно виделись с ним. Государь и весь двор относились к нему как к придворному художнику. Считалось, что Брюллов открывает собой новую школу живописи»<sup>1</sup>, — писал в своей «Истории искусств» П.П. Гнедич. Брюллов создал и огромное полотно «Осада Пскова», но оно оказалось гораздо слабее, чем «Последний день Помпеи» (рис. 120).

Брюллов исполнил массу красивых эскизов и рисунков, которые в ряде случаев имеют самостоятельное значение. Композиционные эскизы — графические поиски к «Последнему дню Помпеи» стали иллюстрацией методики творческой работы. Исторические композиции на русскую тему, оставившие след в русском искусстве, были созданы В.К. Шебуевым, Г.И. Угрюмовым, В.И. Суриковым, И.Е. Репиным, М.В. Нестеровым и другими (рис. 121). «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова», «Меньшиков в Березове», «Покорение Сибири Ер-

<sup>1</sup> Гнедич П.П. История искусств. — М., 2006. — С. 722.





**Рис. 120.** Гравюра с картины К. Брюллова «Последний день Помпеи»



**Рис. 121.** В. Шебуев. Подвиг купца Иголкина. Эскиз картины. Тушь, перо, графитный карандаш



маком», написанные Суриковым, «Запорожцы», «Иоанн Грозный и его сын Иван», созданные Репиным, — высшие творческие достижения в историческом жанре из русской жизни.

Графическое наследие Сурикова и Репина огромно, но в основном это наброски и этюды. Самостоятельных жанровых рисунков немного.

Одинаково успешно в исторической живописи и графике работал В.М. Васнецов. Начав свой творческий путь как бытовой жанрист, он постепенно перешел к образам национальной истории. Около двадцати лет художник работал над монументальным полотном «Богатыри» (1881—1898) — вершиной историко-былинного творчества. Известны его исторические картины «После побоища Игоря Святославовича с половцами», «Битва славян с кочевниками», «Витязь на распутье», «Царь Иван Васильевич Грозный».

Менее известно его графическое наследие в виде рисунков, иллюстраций, гравюр. В пособии приведена цветная иллюстрация — литография Васнецова из книги «Песнь о вещем Олеге», изданной в 1899 году к столетию со дня рождения А.С. Пушкина (цв. ил. 22).

Как мастер исторического жанра известен в России К.Е. Маковский, рисовавший и писавший на русские темы (рис. 122).

Огромную роль в развитии исторического жанра в русской графике, как уже отмечалось, сыграли художники объединения «Мир искусства». Сознательно обратив внимание на жизнь



**Рис. 122.** К. Маковский.

Иоанн III топчет ханскую грамоту. Рисунок карандашом, переведенный в гравюру

прошлого, они внесли в искусство свое понимание сюжетов истории. А.Н. Бенуа, К.А. Сомов, Е.Е. Лансере, И.Я. Билибин, Н.К. Рерих и другие художники объединения, обладавшие общей высокой культурой и остро чувствовавшие язык графики, создали прекрасные серии исторических графических композиций как в черно-белых изображениях, так и в цвете. Их воздействие на исторический жанр было иным, чем у перечисленных в начале раздела старших товарищей по искусству, но во многом не менее значительным.

«Мечта о былом — интимная поэзия их творчества. Изощренность рисунка, капризная законченность контура, чувство линии, острота графических приемов в связи с глубоким проникновением в души прошлых веков — вот признаки, достаточно характерные для выделения в особую школу главных создателей «Мира искусства», вдумчивых поэтов русского модернизированного *empire'a* и XVIII века. Их культурный европеизм ... дал красивое сочетание исторической грезы, остроумия, живописного новаторства и того “хорошего вкуса”, которого не было долго в нашей живописи — в грубых иллюстрациях художников-бытовиков и в слащавой манерности последователей Брюллова. Их “ретроспективная мечтательность” — не только следствие той “любви к редкому и невозвратному”, которой осеяно все искусство конца XIX столетия, но и несомненно объясняется и более глубокой потребностью: вернуться к хорошей художественной традиции, к забытой красоте екатерининской и александровской эпохи, после гнетущей прозы и фальши искусства 50—80-х годов. Русский XVIII век — живопись Рокотова, Левицкого, Боровиковского, Алексеева, скульптуры Козловского, Прокофьева, постройки Растрелли, Росси, Кваренги, Воронихина — открылся нам во всем неожиданном великолепии своего расцвета»<sup>1</sup>, — отмечает в очерках

о мастерах «Мира искусства» сын известного художника К.Е. Маковского искусствовед С.К. Маковский. Маковский возглавлял знаменитый журнал «Аполлон» и знал всех художников данного круга лично.

А.Н. Бенуа — блестящий историк искусства и художник, член-учредитель объединения «Мир искусства» и одноименного журнала. В творческих работах его волновала красота и стиль жизни Великого Людовика, маскарады XVII—XVIII веков, фигурные фонтаны Версаля. Из наиболее эффектных исторических серий мы отмечаем циклы работ, посвященных Версалью. «Прогулки короля» происходят на фоне версальских пейзажей в сопровождении причудливой свиты из дворцовых щеголей, нарумяненных «маркиз» и слуг. Виртуозно владея акварелью, гуашью, пастелью и удачно вводя в цветные графические техники золотую и серебряную краску, Бенуа добивался торжественности сцен даже при изображении хмурой природы. Образцом применения сложного сочетания «водяных» красок для сцен из русской истории может служить известная работа 1907 года «Парад при Павле I».

Схожим по духу и творческим увлечениям с Бенуа был К.А. Сомов. Безупречный рисовальщик и тонкий колорист, он сосредоточил свое внимание на чувствах женщин XVIII века. Худые, с бледными зрачками и большим лбом, женские образы, рожденные сомовским сознанием, отталкивающе-обольстительно смотрят на

<sup>1</sup> Маковский С.К. Силуэты русских художников. — М., 1999. — С. 188.

нас с картин и рисунков. С.К. Маковский так сказал о художнике: «Ретроспективность — строй души, определяющий все приемы художника. Воспринимая видимую реальность больше воображением, чем глазами, оставаясь узкосубъективным до конца, ретроспективный художник замыкался в тесный круг переживаний, иногда очень тонких и глубоких, но свободные порывы к широкой, ничем не ограниченной жизни ему не ведомы. На природу он всегда будет глядеть из какого-нибудь окна, людей всегда будет видеть загадочно сросшимися со старомодным костюмом»<sup>1</sup>. В России Сомова иногда называли русским Бердслеем за точность и завершенность рисунка. Но точность сомовского рисунка совершенно иная. Линия у Сомова необычайно трепетная и вкрадчивая, и в каждом новом рисунке она звучит по-своему.

На небольших картонках Сомов создает изысканные поэмы минувшего, соединяя в кокетливых жанровых композициях грусть и шутливый вымысел, меланхолию и эротизм. Эти поэмы легко узнаваемы по аристократической изощренности и капризной жеманности персонажей. Одним из лучших вариантов сомовского рисунка являются линейные изображения к «Книге маркизы».

В отличие от Бенуа и Сомова Е.Е. Лансере — поэт продуваемых ветрами улиц Петербурга и берегов Невы. Лучшие свои станковые работы художник посвятил петровскому

и елизаветинскому времени — периоду великих преобразований на земле нашей Родины. Лансере создает в гуаши картину «Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе» (1905) и показывает не загадочный мир короля и марионеток, а просвещенную государыню, окидывающую взором просторы империи. Эту созидательную идею он претворяет в жизнь в темпере «Корабли времен Петра I» и в акварели, проработанной гуашью, «Ботик Петра I». На всех трех работах изображены бегущие по небу облака, подчеркивающие усилия государей-преобразователей. Только яркие пятна одежд и раскраска кораблей вносят радостные ноты в скучный пейзаж Русского Севера.

На иллюстрациях к «Хаджи-Мурату» А.Н. Толстого природная дикость гор оттеняет суровые лица и быт русских офицеров, солдат и их противников.

Но если ретроспекция западной культуры у мирискусников в основном не уходила глубже XVIII века, то ретроспекция русской культуры, соединившись с поисками корней «национального духа», углубилась не просто в допетровскую Русь, а в «предания старины глубокой». Заколдованный мир, облеченный в исторически точные одежды и интерьеры, ожил в ряде графических произведений Ап. Васнецова, И.Я. Билибина и Н.К. Рериха. В древней красоте художники обрели родники «живой воды», бьющие из бездонной глубины недр истории. Именно отечественная художественная ретроспекция по-

---

<sup>1</sup> Маковский С.К. Силуэты ... С. 195.



**Рис. 123.** И. Билибин. Иллюстрация к произведению М.Ю. Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». 1938

зволила разобраться в границах художественной реставрации исторической памяти. Билибин и Рерих находились в сфере «Мира искусства», но были частью общенационального культурного движения вместе с Суриковым, Виктором и Аполлинарием Васнецовыми (рис. 123).

«Перед “Боярыне Морозовой” Сурикова или “Старой Москвой” Ап. Васнецова не знаешь, где кончается история и где начинается сказка. Это не восстановление мертвых эпох по учебникам. Не “живые кар-

тины” с подлинными костюмами, не исторический маскарад, не переряженная действительность. Тут вполне современное, непосредственное наше представление о бывшей когда-то жизни, преображенной думами русских людей, сроднившихся с поэзией народа»<sup>1</sup>.

В послереволюционный период исторический жанр в искусстве России развивался по двум основным направлениям: кульминационные

<sup>1</sup> Маковский С.К. Силуэты ... С. 143.

моменты строительства российской государственности и воинской славы в период до образования Советской России и истории революционных событий 1917 года. Во второй половине XX века к двум данным направлениям прибавляется художественная летопись Второй мировой войны.

К первому направлению следует отнести карандашные рисунки Д.Н. Кардовского к первому тому «Петра I» А.Н. Толстого в издании Государственного издательства художественной литературы (1932). Кардовский, успешно иллюстрировавший до революции произведения Грибоедова, Гоголя и Чехова, смог достоверно воссоздать костюмы и атмосферу времени. К этому же произведению, но на несколько лет позднее, были сделаны большеформатные листы учеником Кардовского Д.А. Шмариновым. Серия композиций Шмаринова первоначально не предназначалась для публикации в книге и ее можно рассматривать как «внекнижную» — станковую графику. Кардовский и Шмаринов продолжили графическое изучение личности и времени Петра I, начатое в XIX веке.

Хрестоматийной в плане исторического жанра выглядит работа В.А. Фаворского над иллюстрированием великого произведения древнерусской литературы «Слово о полку Игореве». Три раза художник брался за эту тему, исполнял как иллюстрации, так и станковые произведения, и только на четвертой попытке в начале 50-х годов он понял, как это можно сделать с наибольшей



**Рис. 124.** В. Фаворский. Левая часть разворота к книге «Слово о полку Игореве»

творческой отдачей и исторически правдиво.

Много раз художник рисовал оружие и предметы быта в Историческом музее, внимательно перечитывал Ипатьевскую летопись и ряд первопечатных книг рукописного отдела Российской государственной библиотеки, чтобы «пропитаться» чувством времени. «Очень трудно иллюстрировать такое великое произведение, — писал художник, — но и в то же время легко, так как все неподходящее сразу видно как таковое.

Мне кажется, что главная черта «Слова» — это монументальная лирика, и этим, прежде всего, надо было овладеть, без этого иллюстрации лишились бы главного сходства со



**Рис. 125.** В. Фаворский. Правая часть разворота к книге «Слово о полку Игореве»

“Словом”»<sup>1</sup>. На фронтисписе Фаворский изобразил самого автора Слова в кольчуге и с гуслями, поющего для русских воинов перед жестокой битвой. Художник настолько проник в поэтический строй произведения, что даже его описание исполненных гравюр — художественное произведение. Вот что он написал о плаче Ярославны: «Раннее утро, солнце встает, туман постепенно уходит; со стен Путивля далеко видна река, леса, ветер гонит облака. И тоскующая по мужу Ярославна обращается и к солнцу, и к реке и просит их помочь Игорю и его воинам, верно ду-

мая, что с ними несчастье и что мучает их жажда и усталость в далекой степи»<sup>2</sup>. После работ Фаворского художники обращались к иллюстрации «Слова» еще не один десяток раз, но гравюры мастера остались непревзойденными (рис. 124, 125).

К историческому жанру принадлежат и гравюры Фаворского к «Борису Годунову» А.С. Пушкина. Но если в «Слове о полку Игореве» главный герой — Русь, то в «Борисе Годунове» — народ. «В “Борисе Годунове” все иначе, — писал Фаворский. — Начать с того, что здесь живут люди и внутри себя, что выражается в монологах. Нам нужны их лица, и я старался приблизить их на первый план, взяв фигуры возможно крупнее. Пространство небольшое, им даже несколько тесно, но зато каждое их движение, жест, взгляд тем более может быть выразителен»<sup>3</sup>. Как и у Сурикова, у Фаворского дана русская история в конкретных лицах (рис. 126).

Конечно, черно-белая графика, вырезанная на дереве для жизни в книге, воспринимается иначе, чем станковая живопись. Но, находясь в рамках одного сложнейшего жанра изобразительного искусства, и живопись, и графика требуют огромной подготовительной работы как в поисках обликов действующих лиц, так и композиций в целом. Изображения правителей, юродивых, мудрецов, слепцов, крестьян и воинов должны

<sup>1</sup> Фаворский В.А. Воспоминания современников. Письма художника. Стенограммы выступлений. — М., 1991. — С. 168.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Голицына С.М. Слово о мудром мастере. — М., 1977. — С. 159.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Голицына С.М. Слово ... С. 166.



**Рис. 126.** В. Фаворский.  
Смерть Бориса. Иллюстрация  
к «Борису Годунову» А.С. Пушкина

создавать сложнейший ансамбль, называемый произведением искусства (рис. 127).

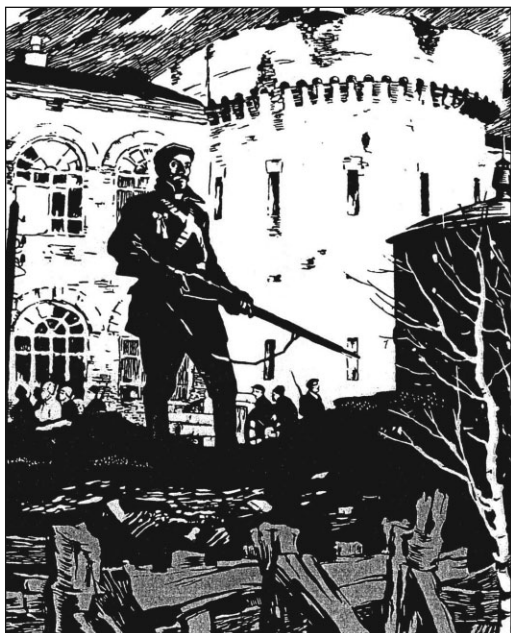
С исторической ретроспекцией сталкивается любой художник книги, иллюстрирующий события прошлого. В трехтомнике произведений Пушкина, изданного к 150-летию со дня рождения поэта, кроме работ Фаворского есть и высококачественная графика его учеников М.И. Пикова, Ф.Д. Константинова. Чтобы понять масштабы поисков различных вариантов художественной трактовки событий прошлого, отметим, что только к произведениям Л.Н. Толстого обращались сотни художников, среди ко-



**Рис. 127.** Ф. Константинов.  
Убийство Цезаря. Иллюстрация к произведению В. Шекспира «Юлий Цезарь». 1939

торых были Л.О. Пастернак, Д.Н. Кардовский, А.Х. Вестфален, В.И. Шухаев, О.А. Шарлемань, Е.Е. Лансере, Н.И. Пискарев, Н.А. Тырса, А.В. Ванециан, К.И. Рудаков, Л.Е. Фейнберг, А.Н. Самохвалов, М.К. Соколов, А.В. Фонвизин, М.В. Кузнецов, Д.А. Шмаринов, А.В. Николаев, А.В. Кокорин, С.Ф. Адамович, А.Л. Костин.

Беспрецедентное количество отечественной живописи и графики посвящено событиям, произошедшим в России в 1917 году. Тема, финансируемая в советский период развития России в виде ежегодного государственного заказа, разрабатывалась



**Рис. 128.** И. Селиванов.  
Арсенал восстал. Цветная гравюра. 1960

на протяжении нескольких десятилетий. Это позволило накопить в запасниках музеев десятки тысяч единиц хранения по тематике «Великая Октябрьская социалистическая революция».

Время, прошедшее с момента распада СССР, позволяет нам понять, что художественный уровень работ с «революционными сюжетами» далеко не всегда можно назвать высоким, а изображение сцены — исторически правдивым. Однако ряд работ можно уже признать выдержавшим испытание временем. В живописи это прежде всего полотна Б.В. Иогансона и К.С. Петрова-Водкина. В графике —



**Рис. 129.** А. Дергилева.  
Пушкинская площадь. Литография. 1986

серия станковых рисунков — композиций углем Е.А. Кибрика, рисунки Ю. Анненкова к поэме А.А. Блока «Двенадцать» и гравюры Д.С. Бисти к поэме В.В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин», гравюры А.Д. Гончарова, И.М. Селиванова (рис. 128).

В последнюю четверть XX века среди немногих, кого еще волновала тема революции, была московский художник А.И. Дергилева. В техниках офорт и литография она исполнила серию графических листов «Москва в 1917 году» (рис. 129).

Как одно из направлений исторического жанра следует считать «соц-арт», сформировавшийся в России



в 1980—1990 годы и подвергнувший переосмыслению образы и события советского прошлого. Из художни-

ков-графиков сюжетного «соц-арта» можно выделить С.А. Гету и К.В. Победина.

## Вопросы и задания

1. Что такое исторический жанр в искусстве?

2. Назовите художников эпохи Возрождения, создавших известные произведения в историческом жанре.

3. Можно ли назвать Жака Луи Давида мастером исторического жанра в живописи?

4. Охарактеризуйте сюжет произведения К. Брюллова «Последний день Помпеи».

5. Какие исторические композиции на русскую тему созданы В.И. Суриковым?

6. Расскажите об основных исторических полотнах В.И. Васнецова.

7. Какую роль в развитии исторического жанра в живописи и графике сыграли художники круга «Мир искусства»?

8. Что изображено на графических листах А.Н. Бенуа, посвященных Версалью?

9. В чем заключается сюжет акварели Е.Е. Лансере «Ботик Петра I»?

10. Работал ли В.А. Фаворский над иллюстрированием «Слова о полку Игореве»?

11. Дайте характеристику одного графического произведения, посвященного революционным событиям 1917 года в России.

## Глава V

# БАТАЛЬНАЯ ГРАФИКА

### 1. Сцены битв в искусстве Древнего мира

Батальный жанр (от фр. *bataille* — битва) имеет глубокие временные корни, вся история человечества связана с бесконечной чередой битв и сражений. Ряд искусствоведов рассматривает его вместе с историческим жанром, изображение битв — часть мировой истории. Однако в пособии, адресованном в первую очередь художникам выделение батального жанра в отдельную главу необходимо, так как данный жанр имеет свои художественные особенности.

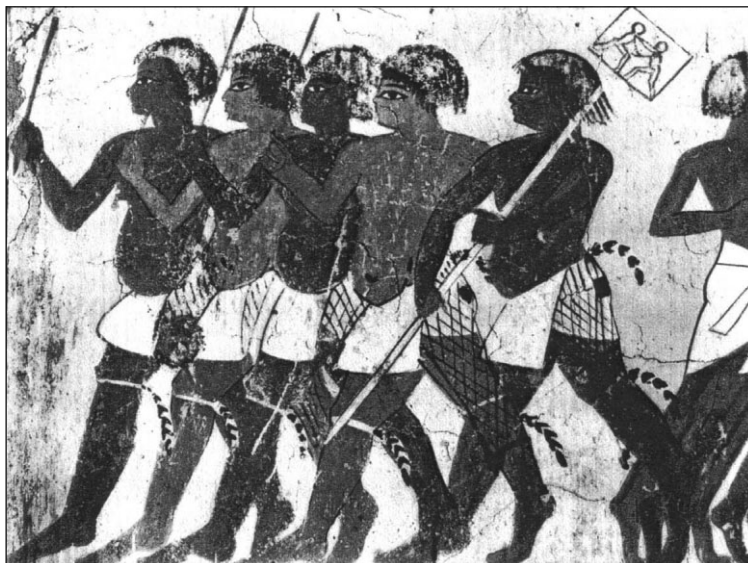
«Несомненно, что батальный жанр и сам по себе привлекал художников. В войне с ее напряжением жизненных сил, с ее максимальной активностью, с ее героизмом и страданием искусство находило интересные возможности изображения человеческой фигуры, человеческой массы. Момент борьбы, будь то единоборство или массовая схватка, — вот что привлекало художников психологически к батальному жанру. Достаточно

вспомнить тот страстный динамизм, которым проникнуты сцены брани в античной скульптуре или живописи Итальянского Возрождения, чтобы понять эту влекущую силу бранной стихии»<sup>1</sup>, — писал Я.А. Тугенхольд.

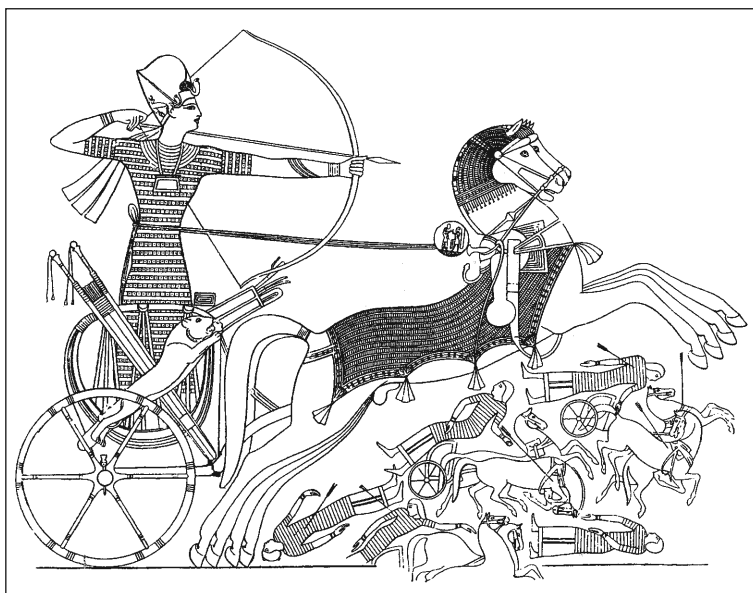
Развернутые сцены сражений появляются в искусстве еще до нашей эры в египетских и ассирийских рельефах, греческой скульптуре, мозаике и росписи сосудов.

Изображения воинов и поверженных врагов встречаются в настенных египетских рельефах уже во времена XVIII династии (конец XV в. до н.э.). В росписи гробницы Джануни в Фивах очень энергично отрисованы нубийские войны в строевом движении (рис. 130). Темные фигуры воинов графично смотрятся на светлом фоне стены. В Египетском музее в Каире хранится ларец из гробницы Тутанхамона

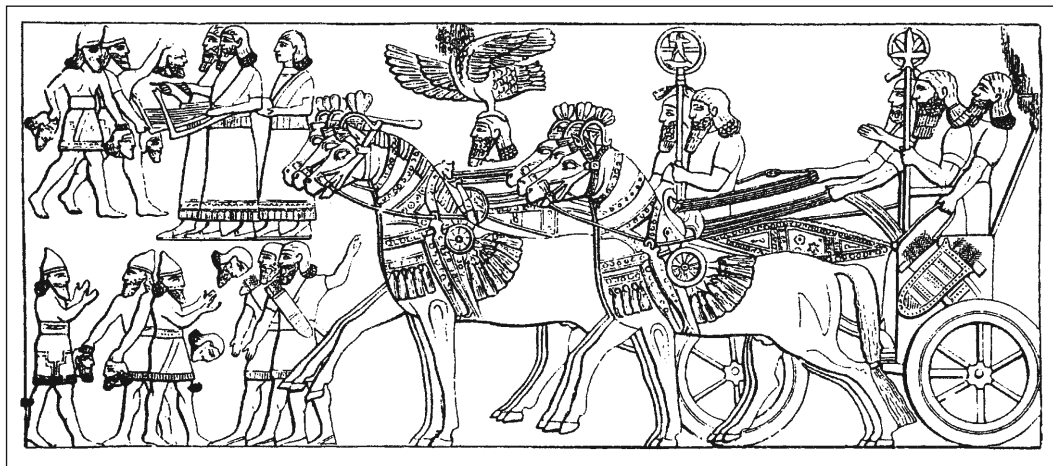
<sup>1</sup> Тугенхольд Я.А. Борьба с войной и изобразительные искусства. — В кн.: Война войне. — М., 1926. — С. 62.



**Рис. 130.** Нубийские воины. Фрагмент росписи гробницы Джануни в Фивах. XVIII династия. Конец XV в. до н.э.



**Рис. 131.** Битва фараона Тутанхамона с азиатскими племенами. Фрагмент росписи на ларце



**Рис. 132.** Возвращение ассирийских войск после победы

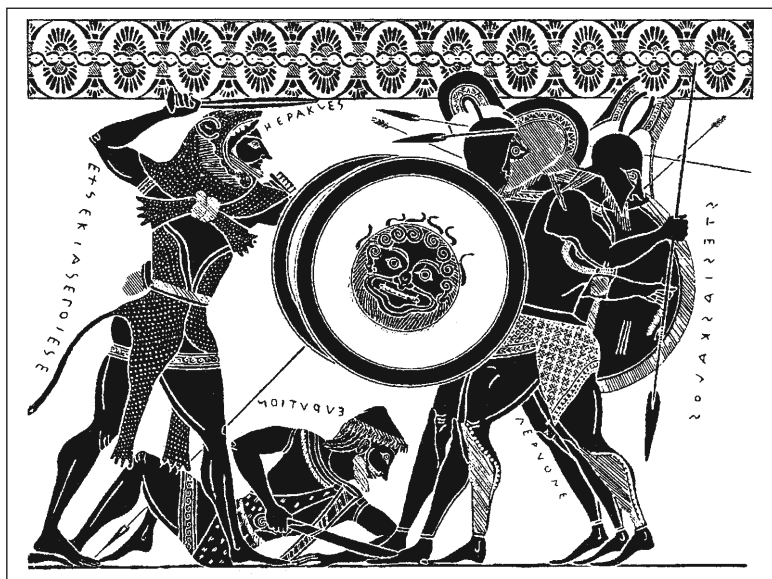
в Фивах, на котором изображена битва Тутанхамона с азиатами (рис. 131).

Во времена XIX династии стены святилищ начинают использоваться для масштабного изображения воинских побед. «Впервые создаются огромные многофигурные композиции походов, лагерных стоянок, сражений, осады крепостей, заброшенного города, триумфального возвращения в Египет с богатой добычей. В этих композициях явно ощущается наследие искусства Ахетатона. Оттуда идет и сама форма большой картины, и построения ряда сюжетов, и роль пейзажа, занимающего теперь все большее место. Мастера по-новому показывают движения, усложняют позы фигур»<sup>1</sup>.

Образы царя победителя и его неустрашимых воинов во множестве запечатлены на стенах ассирийских дворцов. Как правило, такие картины изображались на расположенных друг над другом полосах, разделенных клинописным сообщением. Ассирийцы рисовались в размер всей полосы, а враги были меньшего размера. На рельефах из дворца Ашшурнацирапала II (883—859 гг. до н.э.) изображения покрывали две полосы, высотой в один метр каждая. На обшивках листов с Балаватских ворот дано своеобразное изложение в картинах, повествующее о военном походе к истокам реки Тигр и других походах, упоминавшихся в анналах царя Салманасара (рис. 132).

В искусстве Древней Греции в рельефах и росписях наиболее широко представлены мифологические битвы с амазонками, кентаврами, сце-

<sup>1</sup> Матье М.Э. Искусство Древнего Египта. Сер.: Памятники мирового искусства. Вып. 2. Искусство Древнего Востока. — М., 1969. — С. 30.



**Рис. 133.** Греческое вооружение. С аттической вазы

ны схваток из «Илиады», реальные битвы (рис. 133). В чернофигурной вазописи с многофигурными военными сценами прославился мастер Эксекий (вторая половина VI в. до н.э.). «Так, в чаше, посвященной борьбе героев за тело павшего воина, основное поле сосуда украшено имеющим магическое значение мотивом, изображающим стилизованные глаза, фигурную же композицию Эксекий располагает вокруг ручек сосуда ... Справа и слева от ручки изображены сражающиеся воины, а в узкой полосе, которая остается между ручкой и основанием сосуда, он вписывает тело убитого героя. В этом решении проявляется в высокой мере свойственное Эксекию сочетание естественности изображения, живущего по своим графическим

законам, с общей декоративной выразительностью целого»<sup>1</sup>, — отмечает Ю.Д. Колпинский. Безупречна графически композиция Эксекия «Аяк с телом Ахилла», исполненная на амфоре из Вульчи. Не менее прекрасна краснофигурная роспись килика мастера Сосия «Ахилл, перевязывающий Патрокла» (около 500 лет до н.э.). Широко известны сцены битв греков с персами на саркофаге Александра — памятнике раннеэллинистического искусства. В рельефах саркофага фигуры, сцепившиеся в смертельной схватке, образуют сложные групповые композиции.

<sup>1</sup> Колпинский Ю.Д. Искусство Эгейского мира и Древней Греции. Сер.: Памятники мирового искусства. Вып. 3. — М., 1970. — С. 46.

## 2. Батальные сцены в западноевропейском искусстве XV—XX веков

В предыдущей главе было отмечено, что сложение исторического жанра в эпоху Возрождения во многом происходило в виде изображения множества баталий.

Такие великие художники, как П. Учелло, А. Поллайло, А. Мантенья, Микеланджело, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Тинторетто, Маркантонио Раймонди, Л. Кранах, создали ряд известных живописных произведений и рисунков на военную тему (рис. 134, 135). Внешняя героическая красота притягивала тысячи художников, подтверждая слова великого А.С. Пушкина о том, что «все, все, что гибелью грозит, для сердца смертного таит неизъяснимы наслажденья ...».

В батальной живописи Европы, как и в батальных сценах Древнего мира, обычно запечатлевались решающие сцены военных действий или яркие эпизоды схваток, так как она предназначалась для прославления деяний выдающихся полководцев или подвигов отдельных персонажей исторических событий. Для художников в равной степени были интересны как массовый героизм, так и индивидуальное мужество и рыцарская доблесть.

Лучшие произведения западноевропейской батальной живописи переводились в гравюру для популяризации достижений художников. В гравюру переводились и живопись, и рисунки, ведь уже в XV веке любителями искусства была осоз-

нана особая сила и прелесть рисования. Самые ранние графические воспроизведения с батальной живописи появились в XV веке в Италии и Германии. Известны графические листы с битвами живописца А. Мантеньи, который сам был замечательным мастером гравюры на меди. Необходимо отметить, что на темы битв создавались и специальные рисунки — вариации известных картин для перевода их в гравюру. В качестве таких вариаций часто ис-



Рис. 134. М. Раймонди. Гравюра



**Рис. 135.** Леонардо да Винчи. Битва при Ангиари

пользовалась тема «Шесть подвигов Геракла». Один лист из такой серии, отравированный Дж.-Я. Каральо по рисунку раннего маньериста Россо Фиорентино, приводится на рис. 136. Необходимо отметить, что тема битв широко распространена в религиозных композициях (рис. 137).

Однако воспроизведение в графике живописных героических полотен далеко не полностью отражает специфику изображения войны в графике. Существует огромный пласт рисунков и гравюр, тематически связанных с войной, но отражающий не только сражения, но и их последствия, и различные эпизоды из жизни и быта солдат. Одним из первых наи-

более известных нам художников, делавших такие рисунки, был художник Северного Возрождения У. Граф. Он сам неоднократно принимал участие в легальных и нелегальных военных походах, и рисунки «Вербовка швейцарского наемника», «Сборище солдат», «Ландскнехт на страже», «Маркитантка с тремя солдатами» — это сцены, увиденные им в походах.

Одним из самых замечательных художников-графиков Европы XVII века, сделавших множество гравюр на военную тему, был Жак Калло. Калло сопровождал Людовика XIII в его военных походах, которые достойно отражены в графической серии «Осады» («Осада Бреды», «Осада острова

Ре» и др.). Однако художник не был придворным художником-хроникером и в полной мере запечатлел жестокости и непристойности войны. Многие его творения, изображающие массовые сцены, невозможно смотреть без содрогания. Переворот в душе художника произошел после того, как войска короля вторглись в Лотарингию и осадили Нанси, родной город Калло. «Через месяц Людовик XIII разбил лотарингского герцога и просил художника увековечить осаду Нанси так же, как раньше он прославлял осады Ла-Роше и острова Ре. Однако художник ответил категоричным отказом, мотивируя его своим патриотическим чувством.

Вместо предложенной ему «Осады Нанси» Калло создал «Великие бедствия и несчастья войны», замечательную серию из 18 листов, которую мы должны рассматривать как первый протест искусства против войны. Мы видим здесь все отрицательные стороны милитаризма: вербовку темных элементов в солдаты, грабежи, чинимые солдатами над мирным населением, нападение на деревню, сожжение домов, реквизицию скота и т.д. Но все эти преступления не остаются без мщения, и тут начинаются новые «бедствия войны»: напрасно прячутся солдаты, — их находят и подвергают суровой народной расправе. Одних



**Рис. 136.** Дж.-Я. Каральо (по Россо Фиорентино). Битва Геракла с кентаврами. Резцовая гравюра на меди



**Рис. 137.** Д. Хонфер. Святой Георгий





**Рис. 138.** Ж. Калло. Из серии «Великие бедствия и несчастья войны» (фрагмент)

крестьяне убивают цепями, косами и дубинами; других, вернувшихся с фронта, ожидает нищета и болезни; на костылях, безрукие и безногие, эти инвалиды просят милостыню и умирают на навозных кучах. Таковы эти злые видения войны, явленные Калло со всевидящей зоркостью художника и реалиста»<sup>1</sup> (рис. 138).

Всемирно известной графической серией о войне являются великолепные офорты Франциско Гойи под названием «Бедствия войны». В то время, когда Теодор Жерико и Антуан Гро создавали в искусстве романтическую легенду наполеоновских побед, Франциско Гойя показал обратную сторону славы Наполеона. Толчком к созданию серии послужил заказ на изображение сцен войны за независимость Испании, одним из центров ко-

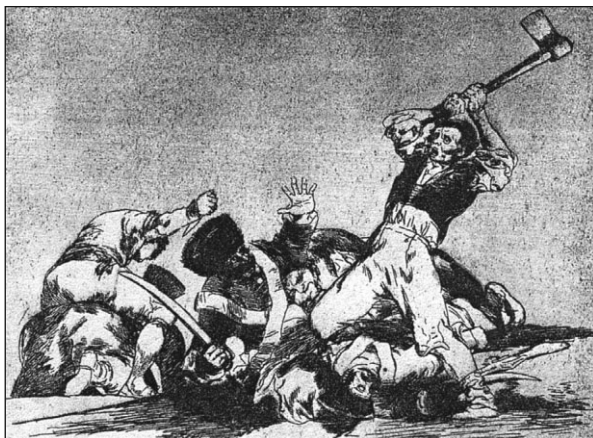
торой стала Сарагоса — родной город Гойи (рис. 139).

Великий художник настолько увлекся работой, что создал 80 гравюр с подписями обличительного характера. «Так было», «Это я видел», «Нет жестокости, которая не была бы совершена», — пишет мастер под оттисками.

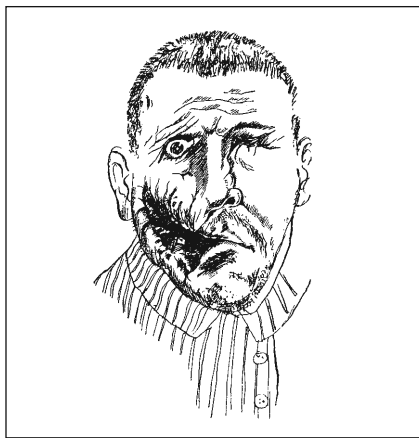
В середине XIX века батальное изобразительное искусство развивалось как по пути официально-военного жанра (как у Эрнеста Мейсонье), так и по пути Оноре Домье, который в литографских рисунках 1860—1870 годов создает антимилитаристические символические образы. Он рисует «Сон Бисмарка», которому грезятся поля с трупами, изображает Францию в виде связанной по рукам и ногам женщины и т.д.

Невиданный размах приобрело искусство горечи и разочарования в войне, созданное по результатам

<sup>1</sup> Тугенхольд Я.А. Борьба с войной и изобразительные искусства. — С. 62.



**Рис. 139.** Ф. Гойя.  
Бедствия войны



**Рис. 140.** Отто Дикс.  
Вот какими возвращаются с войны

Первой мировой войны 1914 года. Все нации Европы вышли из этой войны обнищавшими и искалеченными, и это с наибольшей силой было отражено в графике. Крупным отражением войны в немецком искусстве является альбом «Война» с 50 офортами, исполненными Отто Диксом. Дикс с шокирующей прямоотой показывает зрителю ужасы фронта в виде истерзанных, покрытых грязью пехотинцев. После цикла офортов Гойи работы Дикса — наиболее цельное отражение в графике кошмаров новой войны (рис. 140). Эта новая война порождает окопное воинство из заживо гниющих в залитых водой блиндажах бойцов. Широко известны рисунки на тему бедствий войны Т.-А. Стейнлена (рис. 141).

Реальные черты горя, голода и нищеты показывает потерявшая сына Петера на фронте Кетэ Кольвиц. В своем дневнике 27 августа 1916 года

она писала: «Мое неудержимо противоречивое отношение к войне. Как оно появилось? Из-за жертвенной смерти Петера. Что мне тогда стало ясным и что я хотела удержать своей работой, кажется мне теперь опять таким шатким. Я думаю, что Петера можно было бы удержать, если бы я, когда он меня уговаривал, не дала себя увлечь. И вот война длится два года, и пять миллионов молодых мужчин убито, и еще больше, чем столько же, стало несчастными и сломленными. Существует ли что-нибудь что оправдывает это?»<sup>1</sup>

В период войны Кольвиц создала всего лишь несколько графических работ, но в 1922 году она возвращается к теме войны и создает в технике гравюры на дереве семь великолепных по образному решению компо-

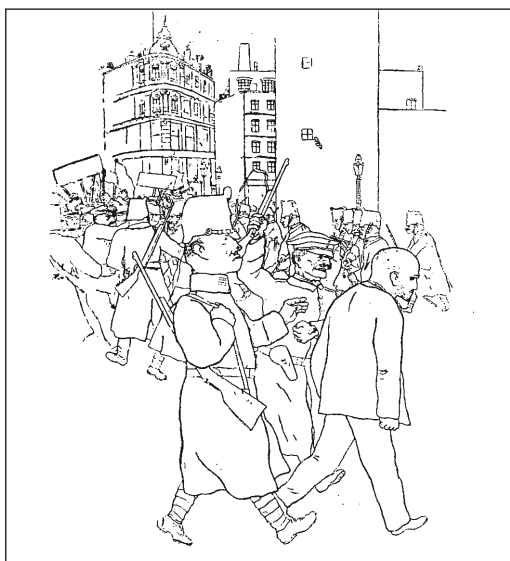
<sup>1</sup> Нагель О. Кете Кольвиц. — М., 1971. — С. 42.



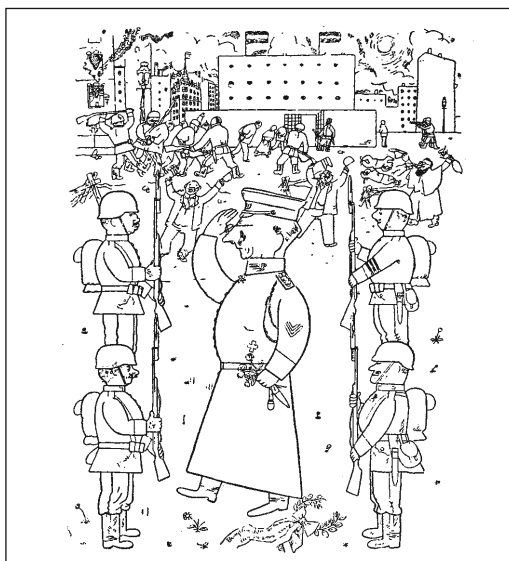
**Рис. 141.** Т.-А. Стейнлен. Трое раненых



**Рис. 142.** Кольвиц. Вдова II. 1922—1923



**Рис. 143.** Г. Гросс.  
За то, что он просит работы



**Рис. 144.** Г. Гросс.  
«...и воцаряется прежний порядок»

зиций. Одну из них под названием «Вдова II» мы приводим на рис. 142. Опыт, приобретенный художницей в работе над циклом «Крестьянская война» (1902—1908) и над рисунками углем на тему нищеты и голода для

журнала «Симплиссимус» (1909—1911), помог работе над образами войны в 20-е годы.

Георг Гросс завершает круг одаренных немецких рисовальщиков первой половины XX века, пережив-



**Рис. 145.** Ф. Мазерель. Битва



**Рис. 146.** Ф. Мазерель. Из серии «Война»



**Рис. 147.** С. Дали.  
Схватка (микрофизические воины). Чернила, акварель

ших «кризис войны» и остро ощущавших болевые точки неустроенного мира (рис. 143, 144). Он, как и бельгиец Франс Мазерель, не приемлет милитаризованный мир, делающий из людей зверей или послушных

роботов как физически, так и духовно (рис. 145, 146).

Из неординарных и спорных художников, посвятивших значительный ряд работ теме схваток воинов, следует выделить С. Дали (рис. 147).

### 3. Изображение войны в русском графическом искусстве. Станковая графика и плакат

Изображения военных действий во множестве встречаются в древнерусских миниатюрах, иконописи, русской гравюре XVIII—XIX веков, прославляющей полумифические подвиги древности и подвиги питомцев «гнезда Петрова». Без преувеличения можно сказать, что история становления Российской империи — цепь бесконечных военных походов и кровопролитных сражений. Не случайно батальный жанр был любим в Академии художеств в Петербурге со времен ее основания и постоянно отражался в народной графике — русском лубке (рис. 148).

Однако первой военной компанией, всколыхнувшей всю творческую среду и ставшей общенациональной темой для отражения в различных видах искусства, была Отечественная война 1812 года. Масштабы военных действий, массовый героизм воинов были воспеты в сотнях стихотворений, живописи и графике.

Вам не видать таких сражений!..  
Носились знамена, как тени,  
В дыму огонь блестел,  
Звучал булат, картечь визжала,  
Рука бойцов колоть устала,  
И ядрам пролетать мешала  
Гора кровавых тел.



Рис. 148. Король Дадон убивает короля Гвидона. Лубок

Изведал враг в тот день немало,  
Что значит русский бой удалый,  
Наш рукопашный бой!..  
Земля тряслась — как наши груди;  
Смешались в кучу кони, люди,  
И залпы тысячи орудий  
Слились в протяжный вой... —

писал о тех днях М.Ю. Лермонтов в стихотворении «Бородино». После победы над армиями Наполеона доблестные воины и ключевые моменты сражений были запечатлены в сериях портретов и тематических композициях. В живописи у нас популярен цикл работ 1889—1900 годов В.В. Верещагина «Наполеон в России», посвященный войне с наполеоновскими армиями. Такие картины, как «Конец Бородинского боя», «На большой дороге. Отступление, бегство», известны не только как живопись, но и в виде литографий.

Художники русской реалистической школы активно заявили о себе и во время войны 1877—1878 годов. Многие из них выехали вслед за русской армией на Балканы для создания произведений о подвигах и ратной жизни воинов-освободителей.

В отражении военных действий русских войск в русско-турецкой войне талант Верещагина раскрылся наиболее полно. Его произведения произвели сильное впечатление на патриотически настроенное общество, а автор получил заслуженную славу. Но кроме живописи Верещагина о войне на Балканах были созданы серии рисунков и акварелей Е.К. Макаровым, В.Д. Поленовым, П.О. Ковалевским, А.Д. Кившенко, П.П. Соколо-

вым, Н.Н. Каразиным, И.Н. Филипповым и другими. Рисунки и акварели быстро расходились по частным коллекциям, публиковались в номерах журналов «Всемирная иллюстрация», «Нива» и др.

По тематике композиций и смелости поведения во время военных действий к Верещагину был близок Павел Петрович Соколов. Сюжеты его произведений — «Переход через Балканы», «Уборка тел в Плевне», «После сдачи», «Мертвая дорога между Плевной и Никоподем», «Нападение башибузуков на наш транспорт» — говорят сами за себя. Много работая с натуры, Павел Петрович часто настолько увлекался, что неоднократно рисковал жизнью. Однажды «скомандовано было отступление, но он, в пылу работы, не заметил команды, потом упал, контуженный в ногу, и лежал, пока какие-то догадливые солдаты не подхватили его с собою вместе с картиной и мольбертом»<sup>1</sup>, — пишет А.А. Соколова в своих воспоминаниях. В 1878 году был издан альбом из семнадцати сепий<sup>2</sup> Соколова о русско-турецкой войне.

Соколов изображал не только моменты беззаветной храбрости русского солдата в безудержной атаке на позиции противника, но и лишения русского воинства во время похода. «Он сумел донести до сознания зрителя огромные трудности пути,

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Спицина О. П.П. Соколов. — М., 1953. — С. 46.

<sup>2</sup> Сепия — прозрачная коричневая краска для рисунков кистью и пером. Разводится водой.

которые встретились русской армии по сплошной снежной равнине, преодолевающей крутые подъемы на горные вершины. Обстановка тяжелая, непривычная. Идут не строевым шагом, а вразброд, едва вытаскивая ноги из снега, но неуклонно продвигаются вперед. Очень драматичны сцены “Резня в Ловче”, где показаны турки, уничтожающие местное население, убивающие без пощады не только мужчин, но и женщин и детей, “паника в Ситове 10 августа”, изображающая перепуганных жителей, бегущих через мост.

Соколова поразило мужество и выносливость матроса гвардейского экипажа Лопаткина, который в течение нескольких дней пробирался в тылу врага к своей части и настиг ее. Художник посвятил ему отдельное произведение в серии своих сцен (“Матрос Лопатин гвардейского экипажа, пропадавший пять дней на Дунае”)<sup>1</sup>, — пишет исследователь О. Спицина о жизни и искусстве Соколова.

Техника сцены, применение которой, видимо, было вызвано создавшимися условиями, позволила обратить внимание на тональную обработку картинной плоскости и использовать прерывистый контур, усиливающий звучание тональных заливок. Сегодня коричневый тон сцены смотрится как благородная патина<sup>2</sup> времени.

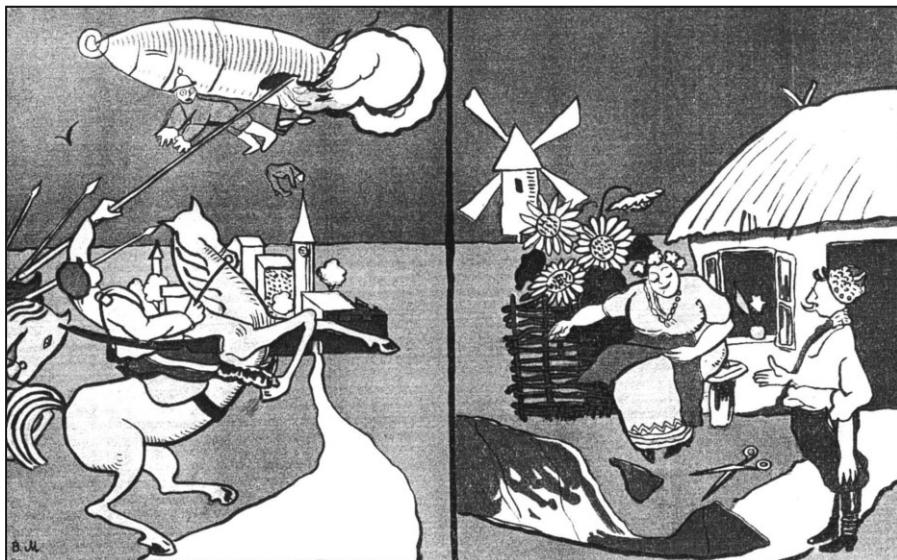
<sup>1</sup> Спицина О. П. П. Соколов. — С. 48.

<sup>2</sup> Патина — тончайшая пленка зеленого, бурого или синего цвета, образующаяся под влиянием влажности воздуха или обработки на предметах из меди, бронзы, иногда патиной называют окраску «под бронзу».

Огромные пространства театра военных действий потребовали от Соколова, да и от других художников разработки развернутых в глубину картины сюжетов с солдатами. Это позволило даже в маленьких по размерам произведениях отразить значимость происходящих событий. Люди с оружием движутся на фоне заснеженных гор и обрывов. Неприступные вершины подчеркивают беспримерность подвигов русского солдата, победно завершившего эту трудную кампанию. Сегодня Соколов менее известен мировой публике, чем Верещагин, но без его графики художественное осмысление особенностей балканской кампании будет неполным.

Заметным явлением в русской батальной графике было возрождение лубочных патриотических картинок в период Первой мировой войны и их развитие в период революций конца 1910-х годов.

Лубки, не выпускавшиеся со времени русско-турецкой войны уже почти столетия по причине цензуры с 1850 года всех мелких афиш и объявлений (в том числе и лубочных картинок), вдруг были востребованы и стали печататься множеством типографий. Огромными тиражами издавали лубки в типографиях Сытина и скоропечатнях Левенсона. Типография «Н.Н. Софронов, А.П. Прядильщиков и К<sup>о</sup>» издала серию «Великая европейская война» и т.д. Лубок стал одной из активных агитационных форм воздействия на малограмотных в своей массе солдат.



**Рис. 149.** В. Маяковский. Немец рыжий и шершавый. Лубок. 1914

Центром «лубочной» индустрии, как и ранее, стала Москва. Лубки печатались и в ряде провинциальных городов. Патриотические картины рисовали, наряду с безымянными любителями, такие мастера графики, как Д.С. Моор, Г.И. Нарбут, Ре-Ми и другие. За 1914—1916 годы были выпущены огромными тиражами тысячи наименований лубочных картинок, в которых прославлялись подвиги русских военных как былинных богатырей. Известны «Подвиг рядового Василия Рябова», «Геройский подвиг телефониста Алексея Манухи», «Богатырское дело Козьмы Крючкова» и другие. Только о казаке Козьме Крючкове, убившем в кавалерийской атаке несколько немцев, было выпущено более двух десятков лубочных картинок.

В лубке обязательно разрабатывался образ жестокого и коварного врага. Были исполнены картинки о зверствах немцев «После побега немцев», «Немецкие мародеры», «Враг рода человеческого» и другие. Известны листки, нарисованные В.В. Маяковским, со стихами:

Немец рыжий и шершавый  
Разлетался над Варшавой,  
Да казак Данило Дикий  
Продырявил его пикой.

«Дикость» и «примитивность» лубка нравилась тогда и интеллигенции, открывшей для себя красоту примитивного искусства (рис. 149). Уровень лубков был, конечно, разным, но в итоге за три года создано и много





**Рис. 150.** А. Кравченко.  
Баррикады. Гравюра на дереве. 1925



**Рис. 151.** Л. Голованов.  
Дойдем до Берлина! Плакат. 1944

искренних и профессионально грамотных работ. Нельзя сбрасывать со счетов и опыт, накопленный художниками, который пригодился в 20-е годы в плакатном искусстве «Страны Октября». Ведь именно через «лубочный» патриотизм, развернувшийся в период Первой мировой войны, в искусство лубка-плаката пришли известные профессионалы-графики и живописцы, ставшие позднее гордостью России. Через лубок на военную тематику профессиональный плакат обогатился приемами, накопленными в народной графике, и это «сращивание» народного и профессионального искусства дало свои результаты.

В первую очередь это относится к открытию изобразительной простоты выражения сложного содержания и осознанию, что «лапидарный язык» народа может и должен эффективно использоваться в искусстве. Очень тяжело анализировать графику братоубийственных событий в России в 1917—1920 годы, но и она имеет свои шедевры (рис. 150).

В третьей главе данного пособия уже перечислялись имена русских графиков-плакатистов, начавших свой путь в искусстве сюжетного военного лубка в 1914—1916 годы и продолжавших его в период с 1918 по 1922 год. Но традиции русского

военного лубка-плаката были продолжены и в плакате 1941—1945 годов. Плакаты Великой Отечественной войны стали реалистичнее, чем плакатные композиции гражданской войны, но не утратили силы воздействия на население страны. Их тематика легко питалась за счет хорошей тональной организации изображений. Кроме таких патриархов графики, как Д.С. Моор, Н.В. Дени, в период 1941—1945 годов плакаты делали И.М. Тоидзе, В.С. Иванов, В.Б. Корецкий, А.А. Кокорекин, Н.Н. Жуков, В.С. Климашин, Б.Е. Ефимов, Л.Ф. Голованов (рис. 151).

Как возрождение на новом историческом этапе создания станковых графических серий о бедствиях войны понимается серия больших рисунков Д.А. Шмаринова под общим

заглавием «Не забудем, не простим». Серия была издана массовым тиражом в виде отдельного альбома издательством «Искусство». Кроме альбомов станковых графических композиций на тему войны были изданы альбомы карикатур.

Как отдельную тему следует рассматривать фронтовой натурный рисунок. Рисунки Л.В. Сойфертиса, К.И. Финогенова, Б.Е. Малкина, В.Н. Горяева, А.А. Дейнеки, В.С. Климашина, Е.Д. Белухи, Н.Н. Жукова, Кукрыниксов, А.В. Кокорина, созданные во время Великой Отечественной войны, чаще всего отражают моменты жизни солдат и офицеров на марше или в период передышки (рис. 152). На основе набросков военного периода в послевоенное время было создано множество графиче-



**Рис. 152.** А. Кокорин. Из фронтового дневника. Авторучка. 1945



**Рис. 153.** Кукрыниксы. Отомсти! Уголь. 1942



**Рис. 154.** Д. Бисти. Станковая иллюстрация «Интернационал». Ксилография

ских циклов, посвященных прошедшей войне с фашистской Германией. Эти циклы заняли свое достойное место в истории военной графики. Однако чем дальше от нас уходят события последней крупной войны в Европе, тем ценнее становятся натурные «полевые» рисунки и наброски. Эти скромные пожелтевшие страницы из альбомов и тетрадей доносят до нас накал страстей и запах кровопролитных сражений (рис. 153).

Бедствия революции 1917 года и Второй мировой войны были для России настолько ошеломляющими, что военная тематика не отпускала души художников вплоть до конца XX века (рис. 154, 155).



**Рис. 155.** Д. Бисти. Иллюстрированный разворот к произведению Е. Исаева «Суд памяти». Ксилография. 1973

## Вопросы и задания

1. Охарактеризуйте наиболее ранние изображения сцен битв в истории Древнего мира.

2. Зачем лучшие произведения батальной живописи переводились в гравюру?

3. Известны ли любителям искусства графические композиции с битвами художника А. Мантеньи?

4. Что изображал на своих рисунках на тему военных походов художник Северного Возрождения У. Граф?

5. Сопровождал ли художник Ж. Калло Людовика XIII в его военных походах?

6. Из скольких листов состоит графическая серия Ж. Калло «Великие бедствия и несчастья войны»?

7. Что изобразил Ф. Гойя на офортах «Бедствия войны»?

8. Назовите имена немецких и бельгийских художников первой половины XX века, создавших антивоенные серии рисунков.

9. Назовите основные работы В.В. Верещагина, посвященные военным действиям.

10. В какой технике создавал свои работы, посвященные войне на Балканах, П.П. Соколов?

11. Расскажите об одном из сюжетов русского военного лубка 1914—1916 годов.

12. Есть ли в творчестве Д.А. Шмаринова графические листы о бедствиях войны?

## Глава VI

# МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ЖАНРОВЫЕ КОМПОЗИЦИИ И ИЗОБРАЖЕНИЯ ИЗ ИСТОРИИ ХРИСТИАНСТВА

### 1. Западноевропейские мифологические жанровые композиции и религиозная графика

Мифы, предания, легенды есть у всех народов мира, и они являлись и являются важным источником художественного творчества. «Но в эпохи, когда мифология была живым, всесторонним, постоянно развивающимся явлением, одной из основ народного сознания, она не могла выделяться в отдельный, отличных от других жанр. Зачатки М. ж. (мифологического жанра — Н.Б.) возникли в позднеантичном и средневековом искусстве, когда греко-римские мифы перестали быть верованиями, становились литературными рассказами с нравственно-аллегорическим содержанием. Собственно М. ж. формируется в эпоху Возрождения, когда античные легенды дали богатейшие возможности для воплощения рассказов и персонажей с весьма сложным эстетическим, зачастую аллегорическим подтекстом (картины

Сандро Боттичелли, Андреа Мантеньи, Джорджоне, фрески Франческо Косы, Рафаэля)»<sup>1</sup>.

В XVII—XIX веках к мифологическим сюжетам обращались Питер Пауль Рубенс, Гвидо Рени, Никола Пуссен, Диего Веласкес, Рембрандт, Франсуа Буше, Джованни Батиста Тьеполо, Жак Луи Давид, Доменик Энгр и многие другие.

Мифологический жанр (от греч. *Mýthos* — предание) включает в себя мифы любого народа, но следует признать, что большинство произведений живописи и графики исполнено на темы античной мифологии. Эти произведения стали образцовыми по использованию выразительных средств искусства в сюжетных многофигурных композициях. Даже когда во второй половине XIX века у ху-

---

<sup>1</sup> Аполлон. Изобразительное ... С. 346.

дожников стали популярны мифы германских, кельтских, славянских племен, произведения искусства на их сюжетной основе были построены, исходя из опыта работы над античными темами.

Одним из первых крупных итальянских художников Возрождения, кто начал масштабно осмысливать античные сюжеты, был С. Боттичелли.

Итогом его исканий стала картина «Весна», или «Царство Флоры» (1477—1478). «Он создал поэтическую аллегорию, перетолковав в ней образы античной мифологии и насытив их новым, изысканным и утонченным содержанием. В картине превосходен пейзаж, выразительны фигуры трех граций и Флоры, поражающие своей ритмичностью и совершенством рисунка. Это были не формальные поиски новизны — художник шел к созданию своего излюбленного образа женской красоты, стилизованного, артистичного, в котором бы сочетались черты античной Венеры с обликом христианской мадонны»<sup>1</sup>. Осенью 1482 года Боттичелли приступает к работе над созданием парной к «Весне» картины — «Рождение Венеры». Именно в этой работе им было окончательно сформулировано его понимание женской красоты, которое еще не раз проявится в работе над религиозными сюжетами.

С этого времени создание картин и графических листов на религиозные темы и темы античной мифо-

логии одними и теми же художниками стало естественным явлением. А. Мантенья пишет мифическую композицию на античную тему под названием «Парнас» (1497), в которой воспевают красоту человека античного периода. В последнее пятилетие свой жизни пишет великолепную «Спящую Венеру» Джорджоне. Рафаэль среди росписей Ватиканского дворца помещает композиции «Победа Аполлона над Марсием» и «Парнас». Маркантонио Раймонди — рисовальщик и гравер на меди, посвятивший свою жизнь гравюре, выполнил около семидесяти гравюр по рисункам и картонам Рафаэля. В том числе это были гравюры «Парнас», «Венера и Амур», «Аполлон», «Венера, моющая ноги» и др. Гравюры Маркантонио по Рафаэлю высоко оценивал и сам Рафаэль. Дело дошло до того, что еще при жизни гравера стали появляться подделки — перегравировки его листов.

Историк гравюры П. Кристеллер писал, что «в противоположность графическому стилю более старых итальянских и немецких гравюр на меди, заранее сводившему формы к их линейным элементам, здесь впервые сознательно ставится задача передать произведения монументального искусства с сохранением их специфических эффектов. Поэтому вся позднейшая репродукционная гравюра берет свое начало в технике Маркантонио»<sup>2</sup>. Маркантонио и сам

<sup>1</sup> Художники: Краткий библиографический словарь. — М., 2000. — С. 72.

<sup>2</sup> Кристеллер П. История европейской гравюры XV—XVIII века/Пер. А.С. Петровского. — М.; Л., 1939. — С. 222.



**Рис. 156.** М. Раймонди. Венера, Марс и Амур. Резцовая гравюра на меди. 1508

нарисовал и отгравировал несколько композиций на тематику античной мифологии (рис. 156).

Гравюры по «античным мифам» так хорошо покупались, что издатель и торговец эстампами — Бавьера, торговавший работами Маркантонио, заказывал гравюры такого рода и другим граверам. «По заказу Бавьеры большую серию гравюр на темы из античной мифологии: “Шесть подвигов Геркулеса”, “Соревнование муз”, “Любовные похождения богов” и другие, по рисункам раннего маньериста Россо Фиорентино (часть рисунков для “Любовных походов богов” создал ученик Рафаэля Пьерино дель

Вага) выполнил один из учеников Маркантонио — Джованни Якопо Каралью»<sup>1</sup>. Ряд удачных рисунков по античной мифологии есть и у живописца и виртуозного рисовальщика Пармиджанино. Два его рисунка («Пан» и «Состязание Аполлона и Марсия») были выполнены Ую да Карпи в технике цветной печати «кьяроскуро». Ссылку на работу «Состязание Аполлона и Марсия» (цв. ил. 2) мы указывали ранее.

Значительный вклад в живопись и графику на темы мифологии внесли Тициан и Рубенс. Считается, что Тициан завершил «Спящую Венеру» Джорджоне. Известны его картины «Флора» и три мифологические композиции, созданные для феррарских герцогов д'Эсте. Гравер К. Корт по Тициану исполнил резцовые гравюры на меди «Прометей», «Андромеда», «Каллисто» и др. (рис. 157). Рубенс написал такие известные картины, как «Вакханалия», «Пьяный силен» и «Похищение дочерей Левкиппа», которые в числе других были нарезаны граверами-репродукционистами в собственной гравировальной мастерской. Рубенс требовал от граверов «эффекта картины» и они его добивались. Множество прекрасных рисунков и гравюр по темам античных мифов создал Г. Гольциус (рис. 158).

Всем известна «Флора» работы Рембрандта. Мастерами мифологических композиций были А. Ватто и Ф. Буше. У Ватто имеется ряд этю-

<sup>1</sup> Флекель М.И. От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. — М., 1987. — С. 33.



**Рис. 157.** К. Корт (по Тициану). Титий (Прометей). Резцовая гравюра на меди. 1566



**Рис. 158.** Г. Гольциус. Венера и Амур. Коричневый тон с белилами

дов и рисунков на античные сюжеты, а у Буше множество декоративных композиций наподобие таких, как «Туалет Венеры», «Купание Дианы», «Рождение Венеры». Кроме того, Буше выполнил, как мы уже отмечали ранее, множество «изящных рисунков». Изображения детей в виде амуров и десятков натурщиц, декорированных под Венер и Диан, были почти факсимильно исполнены в карандашной манере учениками Буше Жилем Демарто-старшим и Луи-Марена Бонне. Изобретенные Бонне кроющие краски прекрасно передавали при печати характерный пастельный штрих. Это хорошо видно на работах «Голова

Флоры», и «Венера с голубями»; награвированных им по пастелям Буше. Специфическим обаянием обладают и цветные акватинты на античные сюжеты, исполненные в конце XVIII — начале XIX века Жаном-Франсуа Жанине и Шарлем-Мельхиором Декурти по гуашам и акварелям их современников.

Не поддается описанию и количество Амуров, пускающих свои стрелы в многочисленных иллюстрациях любовных романов. Античная символика активно используется в аллегорических изображениях титульных листов журналов конца XVIII — первой половины XIX века. Распространив-





**Рис. 159.** Политипажи с ангелочками. XIX в.

шись в политипажах, она устойчиво сохраняется в книжном оформлении вплоть до начала XX века (рис. 159).

Говоря об античных сюжетах в живописи и графике, нельзя обойти стороной творчество Джованни-Баттиста Чиприани, Анжелики Кауфман и пунктирный перевод их работ итальянским живописцем и гравером Франческо Бартолоцци, работавшим в основном в Лондоне. «Слащаво-грациозные картинки и рисунки Анжелики Кауфман и Чиприани так же, как и их многочисленных английских подражателей, заполненные кудрявыми амурами, миловидными обнаженными нимфами и грациями с фигурами, как бы вылепленными из гипса, — все эти “Музы”, “Вакханки”, “Психеи”, “Смерти Дидоны” и т.п. пользовались колоссальным рыночным спросом. Прозрачный и легкий язык пунктира, его нежные пастель-

ные тона как нельзя лучше соответствовали произведениям такого рода. Чиприани и Анжелика Кауфман часто специально работали для репродуцирования в этой технике. Именно гравюры по их произведениям и прославили имя Бартолоцци, причем его интерпретация обычно намного облагораживала оригиналы»<sup>1</sup>.

Античная тематика занимает одно из первых мест в искусстве художника классицизма Жана-Огюста-Доминика Энгра. В 1801 году он был удостоен Большой римской премии за картину «Послы Агамемнона, посланные умиротворить Ахилла». В 1811 году в Италии он создает известную композицию «Зевс и Фетида». Влияние классицизма и романтизма ярко проявилось в оформлении книг первой половины

<sup>1</sup> Флекель М.И. От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. — С. 160—161.

XIX века и получило вторую жизнь в конце XIX — начале XX века.

Новый уровень прочтения мифов древних народов дали художники XX века. Морис Денни, Пабло Пикассо, А. Матисс и другие художники часто обращались к мифологическим сюжетам и дали им собственную трактовку. Наиболее раскрепощенным творцом в работе над мифологическими сюжетами следует считать П. Пикассо в цикле работ о Минотавре. «Это не было иллюстрацией античного мифа о властителе Крита, пленившем Ариадну и побежденном Тезеем. Пикассо создает свой собственный миф, в который вошли как впечатления от боя быков, этого пережитка древних жертвоприношений, так и жизненный опыт того времени и тревожные предчувствия будущего. В графике его рождается образ человека-зверя — то сладострастного, как фавн, то мирно дремлющего, то утратившего зрение и вызывающего жалость, но чаще всего расвирепевшего и безжалостного. Офорт “Минотавромахия” с трогательными фигурками ребенка со свечой и женщины, распростертой на коне, на которую нападает страшный человекозверь, — законченная картина, по характеру выполнения похожая на листы Гойи из его “Диспаратес”. Но в гравюре Пикассо еще больше фантастического, чем у его предшественника. Огромная голова Минотавра, как страшный призрак, вырастает у нас на глазах и почти вытесняет все остальные фигуры. В самой композиции листа Пикассо достигает той неожиданности эффекта,

того драматического шока, которого он требует от искусства. Композиция складывается из разнородных элементов и это придает зрелищу сверхреальный характер»<sup>1</sup>, — писал о Минотавре Пикассо М.В. Алпатов. Руководствуясь мифом, Пикассо фиксирует свои ощущения о героях древности, придавая им контрастные черты (рис. 160). Еще более странные существа рисует Пикассо в мифологических сценах 1946 года.

А. Матисс при иллюстрировании книги Джойса «Улисс» с сюжетами, заимствованными из «Одиссеи», работает все-таки с текстом Джойса. Но он своими офортами как бы возвращает действие во времена античности (рис. 161). Морис Дени также возвращает композиции на античную тему в лоно классического сюжета, по трактовке образов не оставляет сомнений во времени создания работ художника. Взгляд на античность через современность отличает все работы известных художников, в какой-либо форме соприкасавшихся с античным сюжетом.

Тысячи прекрасных композиций созданы по сюжетам из истории христианства. Это в основном библейские сюжеты и сцены из жизни христианских святых. Можно сказать, что почти вся история европейского искусства — история развития в искусстве христианских сюжетов. Об этом говорит множество композиций упомянутых в историях европейско-

---

<sup>1</sup> Алпатов М.В. Графика Пикассо. — М., 1968. — С. 27—28.

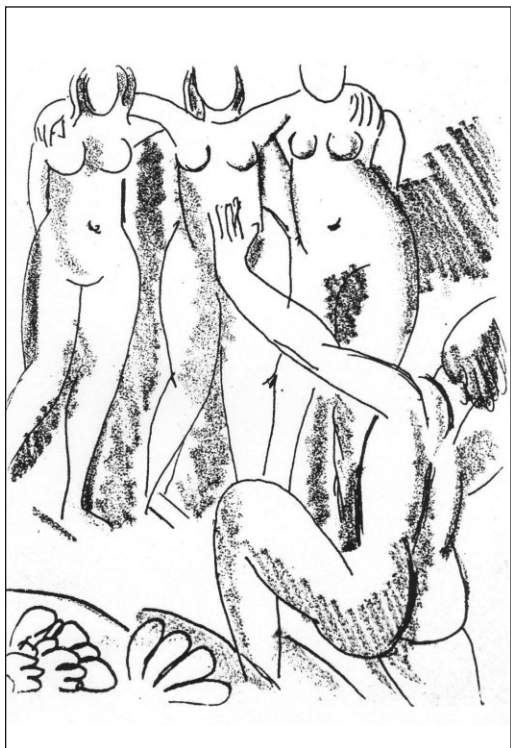


**Рис. 160.** П. Пикассо. Минотавромахия. Офорт. 1935

го искусства всех наиболее значимых авторов. Огромные соборы Европы на протяжении многих веков расписывались лучшими живописцами, перечисление имен которых займет не одну страницу. Самые выдающиеся сюжетные композиции были реализованы именно в религиозной живописи.

Миллионы людей рассматривают росписи Сикстинской капеллы, работы Микеланджело, любят «Тайной вечерей» в трапезной монастыря Санта-Мария дела Грации работы

Леонардо да Винчи, восхищаются рафаэлевскими росписями покоев папы в Ватиканском дворце. «Сикстинская мадонна» кисти Рафаэля признана одним из самых выдающихся творений человечества! Религиозные картины и рисунки Боттичелли, Тициана, Мантеньи, Веласкеса, Рубенса, Л. Кранаха, Дюрера, Рембрандта, Пуссена, Энгра и многих других художников приводят в восторг тысячи почитателей во всем мире, так как в них высшие христианские ценности выявлены с высочайшим мастер-



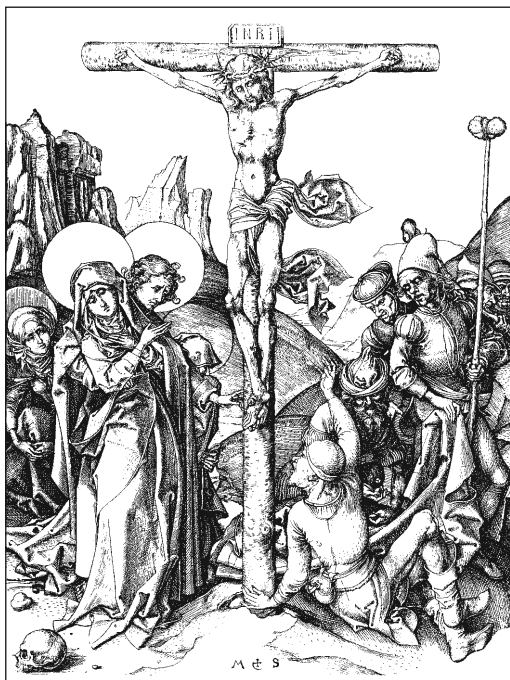
**Рис. 161.** А. Матисс. Улисс встречает Навзикаю. Иллюстрация к книге Джойса «Улисс»



**Рис. 162.** Л. Кранх. Дева Мария. Образная гравюра

ством и проникновенным чувством. Лучшие достижения религиозной живописи отгравированы талантливыми художниками-граверами и собраны в отдельные коллекции графических отделов и кабинетов национальных музеев стран Европы и Америки. Несколько наиболее типичных и удачных, с нашей точки зрения, станковых гравюр такого рода приводятся на рис. 162, 163. Но показать все величие подобных работ в учебном пособии невозможно, поэтому интересующимся религиоз-

ными произведениями желательно обратиться к собраниям европейских музеев и литературе по их коллекциям. Это относится к музеям Италии, Франции, Германии и Испании. В России богатейшие собрания западноевропейской религиозной графики находятся в Государственном Эрмитаже и Государственном Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Оба отечественных музея обладают как подборками лучших репродукционных гравюр и литографий, выполненных в различные



**Рис. 163.** М. Шонгаур.  
Распятие. 1480



**Рис. 164.** А. Дюрер. Четыре всадника.  
Лист из серии «Апокалипсис»

периоды и в различных техниках, так и современными авторскими эстампами на религиозные темы.

Необходимо отметить, что огромный объем работ из истории классической резцовой гравюры — репродукционные повторения живописных композиций на религиозную тематику. Наличие таких работ в российских музеях позволяет молодым художникам в подлинниках изучать ход развития разнообразных технических приемов, сыгравших ключевую роль в авторских формах гравюры.

Большая часть религиозных сюжетов в графике была исполнена

в иллюстративной гравюре или литографии. В основном это иллюстрации к различным библейским текстам. Одна из старейших нидерландских книг «История евангелиста Иоанна и Апокалипсис» (1430) иллюстрирована композициями в обрезной технике гравюры. В 1494 году в Любеке Стефаном Арндесом издается знаменитая Любекская Библия с массой добротных гравированных картинок. К концу XV века в Нидерландах, Германии, Франции, Италии было исполнено множество гравированных «святых композиций» для книг и в виде отдельных листов. Одной из лучших

серий гравюр по тематике Святого писания считается серия деревянных гравюр 1498 года, исполненная А. Дюрером. Гравюры к «Апокалипсису» были выпущены в Нюрнберге в виде тетради большого формата из 15 листов. Наиболее известными листами серии являются «Битва архангела Михаила с драконом» и «Четыре всадника» (рис. 164). В первом десятилетии XVI века Дюрер заканчивает серии гравюр «Большие страсти», «Жизнь Марии» и «Малые страсти». В 1523 году режется лист «Тайная вечеря». Наиболее проникновенны и лиричны 20 гравюр серии «Жизнь Марии». В отличие от эмоциональной силы «Апокалипсиса», «Жизнь Марии» полна спокойствия, непринужденности, любви и грусти.

В технике гравюры на меди выполнен Дюрером знаменитый лист «Адам и Ева», имеющий полную подпись мастера. Мягкое и ровное освещение фигур позволяет выразить всю

красоту пластики обнаженных тел, выявить их объем. Художник как бы любит совершенными творениями Господа Бога. Кроме Дюрера из немецких художников, работавших в XVI веке в гравюре по религиозной тематике, следует выделить Луку Кранаха Старшего, Ганса Гольбейна Младшего (рис. 165).

Лучшие достижения итальянской гравюры восходят к творчеству великого живописца и гравера Северной Италии XV века Андреа Мантеньи. Из восьми гравюр на металле, приписываемых художнику, можно отметить «Мадонну с младенцем» (рис. 166) и «Оплакивание Христа». Ряд гравюр («Бичевание Христа», «Снятие с креста», «Положение во гроб») был выполнен учениками художника по рисункам учителя. В области гравюры на дереве всемирную славу получили произведения венецианских ксилографов, на творчество которых мощное влияние оказал



а



б

**Рис. 165.** Г. Гольбейн Младший. Иллюстрации к Ветхому Завету: а — Три ангела у Авраама; б — Исаак, благословляющий Иакова



**Рис. 166.** А. Мантенья.  
Мадонна с младенцем

Тициан. Под руководством Тициана была награвирована композиция на пяти больших листах под названием «Триумф веры». Композиция выполнена в виде фриза, на котором во главе с Христом движутся его предшественники и последователи, пророки, апостолы и мученики. По рисункам Тициана гравировали Доменико Кампаньола, Николо Больдрини, Доменико делле Греке и ряд других граверов. Многие гравюры Николо Больдрини были исполнены по рисункам Тициана прямо в мастерской художника.

Как откровение были восприняты гравюры на дереве, выполненные в технике цветной гравюры — кьяроскуро. В данной главе мы отметим

работы Андреа Андреани: «Положение во гроб», исполненную по рисунку Раффаэллино и «Принесение во храм», исполненную по рисунку Франческо Сальвиати. Кьяроскуро подобного плана мы привели на цветных иллюстрациях 1 и 2.

В XVI веке среди мастеров Италии, работавших над религиозными сюжетами, следует выделить Маркантонио Раймонди, которому Рафаэль давал для самостоятельной доработки свои рисунки, и Джулио Кампаньолу, пытавшегося повторить в гравюре эффекты живописи Джорджоне.

Гравюры по библейским сюжетам, выполненные Рембрандтом, не являются книжными иллюстрациями — это станковые офорты, предназначенные для индивидуального рассматривания и сопереживания. Главным персонажем многих религиозных офортов Рембрандта является всепроникающий сияющий божественный свет. Знаменитая рембрандтовская светотень наполняется в таких работах особым содержанием, контрасты света и тени говорят о проявлении характеров героев в конкретной ситуации. «В листе “Неверие апостола Фомы” открытые штрихи и линии, активная роль поверхности бумаги нужны художнику, чтобы выразить состояние изображенного мира. Белый фон стал “материей” ослепительного сияния, сопровождающего чудесное появление Христа. Оно затопляет все вокруг, как бы растворяет фигуру, оставляя лишь легкие прерывистые контуры»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Соловьева Б.А. Указ. изд. — С. 63.

В первой главе пособия было подробно рассказано об офортах Рембрандта «Три креста», упомянуты произведения «Принесение во храм» и «Снятие с креста». В данной главе выделена работа Рембрандта «Принесение во храм», в которой нет четко вырисованных фигур. Мерцание лучей, вспышки света представляют собой символ божественного провидения (рис. 167).

«Свет струится от головы старца Симеона и озаряет окружающих. Природа этого света таинственна и непонятна. Все в этой сцене замерло, но пылающие блики, фосфоресцирующие переливы, бегающие языки пламени — весь этот мощный ритм света, торжественно поднимающегося вверх от головы пророка, магически освещающего сидящего старца, трепещущего на нагруднике и тюрбане стоящего и тревожно вспыхивающего на султанах его посоха, — все это создает ощущение идущего из глубины внутреннего горения, наполняет сцену потаенным и непрерывным движением»<sup>1</sup>, — пишет Е.С. Левитин.

В графике, исполненной по библейским сюжетам, Рембрандт виртуозно использовал весь доступный тогда арсенал офортной техники: травление, сухая игла, множество затяжек и т.д. Рембрандтовские затяжки, сделанные до печати на медной пластине, никому не дано повторить! Рассматривая вместе несколько от-



**Рис. 167.** Рембрандт.  
Принесение во храм. Офорт.

тисков — состояний одной композиции Рембрандта, как бы присутствуешь при живом действе: меняется световое состояние оттисков, нюансы выражения лиц героев и даже время суток. Божественное состояние проникает в душу и может не отпускать тебя несколько дней подряд. По силе и глубине воздействия рембрандтовская религиозная графика не имеет себе равных.

Тысячи художников после Рембрандта рисовали и гравировали библейские сюжеты, но, с нашей точки зрения, никто из них не достиг проникновения в божественную идею графическими средствами с такой подкупающей непосредственностью

<sup>1</sup> Левитин Е.С. Голландский офорт XVII века. — В кн.: Очерки по истории и технике гравюры. — М., 1987. — С. 270.





**Рис. 168.** Рембрандт.  
Христос в Эммаусе



**Рис. 169.** Рембрандт. Авраам, изгоняющий  
Агарь и Измаила. Офорт, сухая игла. 1937

и завораживающим мастерством (рис. 168, 169).

Из великих мастеров западноевропейской живописи и графики XX века к религиозной тематике, как уже известно, обращались Матисс, Пикассо и даже Сальвадор Дали. У каждого из них было свое специфическое понимание пути Христа и христианства. Их души, полные противоречий, при обращении к религиозной тематике обретали покой, но это был их покой, с которым они не хотели ни с кем делиться. Поэтому у испанца Пикассо возникает голова Христа в цикле

рисунков «Торо и торерос», а у Дали лицо Мадонны соединяется с лицом его женщины — Гала. «Самым важным для меня тогда было как можно больше нагрешить — хотя уже в тот момент я был совершенно очарован поэмами о Святом Иоанне Крестителе...»<sup>1</sup>, — пишет Дали. Изображения Иоанна в рисунках Дали сложны для понимания, но это настоящее искусство. В 1964 году Дали рисует известную акварель «Мадонна с розой».

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Дали: Шедевры графики. — М., 2004. — С. 148.

## 2. Русские графические композиции XVI—XIX веков со сценами из истории христианства, жизни церкви и мифологии

Русская религиозная графика, как и западноевропейская, в большинстве случаев связана с иллюстрированием Священного писания и изготовлением графических копий с живописных творений известных художников.

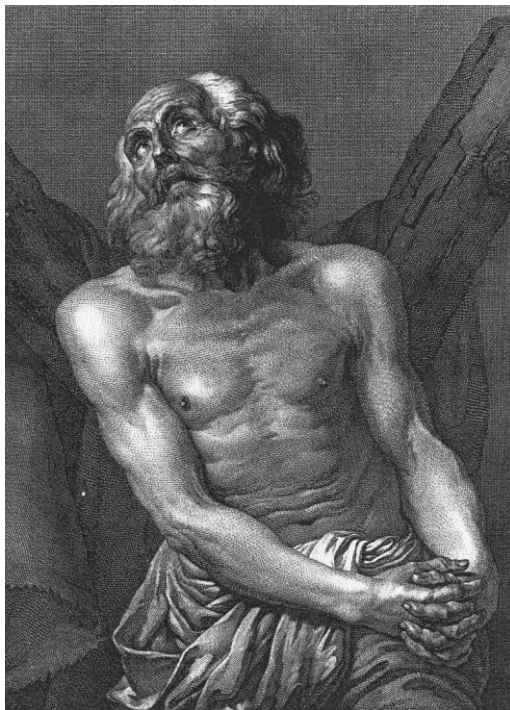
Религиозная живопись и графика понимались как одно из специфических направлений исторической живописи и графики. До времени правления Петра I вся русская религиозная графика была связана с храмовой живописью, рукописной и первопечатной книгой (рис. 170).

В 3-й главе разбиралась графика религиозных первопечатных книг XVI—XVII веков, и особенно отмечалось гравюра «Св. Евангелист Лука» из первопечатного «Апостола» и другие гравюры Московской и Киево-Львовской школ. С гравюрами по рисункам Симона Ушакова были выпущены книги Симеона Полоцкого «Псалтырь в стихах» (1680), «История Варлаама и Иосифа» (1681), «Обед душевный» (1681) и «Вечерняя душевная» (1682). В живописи Симон Ушаков сумел соединить условные традиции икононого письма с такими приемами нового реалистического метода, как моделирующая объемы светотень и линейная перспектива. Сходные черты он внес и в свои графические работы. Все иллюстрации Симона Ушакова были награвированы чистым резцом

главным серебряником Оружейной палаты Афанасием Трухменским, работавшим тонкой параллельной, иногда перекрестной штриховкой, несколько напоминающей ранние западноевропейские гравюры на метал-



**Рис. 170.** Пропись иконы начала XVIII в. Спаситель на троне с предстоящими и припадающими



**Рис. 171.** И. Берсенов (по А.П. Лосенко).  
Апостол Андрей. Резцовая гравюра  
на меди. 1784

ле»<sup>1</sup>. Известно около тридцати листов, отгравированных им по оригиналам Ушакова (рис. 55, с. 51).

На рубеже XVII—XVIII веков гравюра, стараниями приезжих из Европы граверов и их учеников, стала средством прославления побед русского оружия и реформ Петра I, так как именно на эти работы были основные государственные заказы. В первую очередь гравировались не лики святых, а лица государствен-

ных деятелей. К религиозным сюжетам в графике мастера искусства полноценно обращаются только после основания в Петербурге «Академии трех знатнейших художеств» со специальным граверным классом и наработке в Академии опыта создания религиозных композиций «на европейский манер» в русской живописи. С русских и западноевропейских живописных оригиналов начинают гравировать в последней трети XVIII века Г.И. Скородумов, И.А. Берсенов, И.А. Селиванов и другие (рис. 171). Один из самых талантливых русских граверов Н.И. Уткин в 1802 году за воспроизведение в гравюре картины Антона Рафаэля Менгса «Иоанн-креститель, проповедующий в пустыне» получает от Совета Академии Большую золотую медаль. К началу XVIII века появилась и сюжетная графика на античные темы.

Однако наиболее творческие результаты в сюжетах из истории христианства были достигнуты только тогда, когда к рисованию и гравированию данной тематики приступают большие мастера-академисты. К таким мастерам, безусловно, принадлежит А.Е. Егоров, создавший в 1814 году серию офортов на библейские темы. «Серия состоит из семнадцати листов, включая титульный лист с названием “Рисунки, сочиненные и гравированные А. Егоровым ...” и была выполнена частью такой редкой для России того времени техникой, как “мягкий лак”, частью же игловым офортом. Особенно интересны листы “мягким лаком”, например,

<sup>1</sup> Флекель М.И. От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. — С. 269.

“Поклонение пастырей”, “Явление ангела апостолу Петру”, “Сусанна и старцы”, где в соответствии со спецификой этой техники рисунки Егорова стали более тонально насыщенными и графически обобщенными<sup>1</sup>. В творческом наследии Егорова сохранились и прекрасные рисунки религиозного характера. Много подготовительных рисунков — композиционных поисков с религиозными и мифологическими сюжетами оставил нам О.А. Кипренский (рис. 172).

Самые знаменитые русские резцовые гравюры по христианской тематике выполнены Ф.И. Иорданом, бывшим ревностным поборником классических традиций в гравюре. В 1827 году он получил за воспроизведение картины Лосенко «Мертвый Абель» в резцовой гравюре золотую медаль, а за воспроизведение картины Рафаэля «Преображение» — звание профессора. При сравнении работ Иордана с западноевропейскими воспроизведениями Рафаэля можно сказать, что технически мастер из России не уступает лучшим граверам Европы.

В данной главе нельзя не отметить творческие искания молодого А.А. Агина в рисунках, сделанных в 1842 и 1843 году, сразу же после окончания художником академического курса. Среди изображений на темы из русской истории, поэзии, античной мифологии имеется лист, воспроизводящий одну из сцен баллады В.А. Жуковского «Суд в подзем-



**Рис. 172.** О. Кипренский.  
Выведение Петра из темницы.  
Лист из альбома 1807 года

мелье». Лист интересен сегодня тем, что это не библейский сюжет, а почти реальная сцена из жизни церковных деятелей. На рисунке изображен процесс суда над молодой монахиней, пытавшейся сбежать из монастыря. Несомненный композиционный талант Агина, о котором будет сказано несколько ниже, позволяет создать заметное произведение классицистической формы с романтическим образным пафосом. Опыт, полученный Агиным в работе над рисунками, пригодится при создании иллюстраций к Ветхому Завету.

<sup>1</sup> Флекель М.И. Указ. изд. — С. 304.

### 3. Русские мифологические и сказочные графические композиции конца XVIII—XX веков

Графика русского мифа связана в первую очередь с древними сказочными персонажами. Они наполняли жизнь нашего народа, живущего среди бескрайних лесов и полей. Аура природы и мифологических властителей неба и вод оберегала быт доверчивых и простодушных людей. Поэтому поэтика античного мифа была воспринята русскими с воодушевлением. Силины и Цереры вошли в русский сказочный мир без отторжения (рис. 173, 174).

Новый взлет интереса к мифологическим сюжетам в русском искусстве произошел в последние десятилетия XIX века вместе со становлением стиля модерн. Активные поиски нового

героя, не связанного с условностями жизни урбанизированных поселений и живущего естественной жизнью, привели художников в дальние страны или в мир преданий. «Сущностью естественного человека обладал мифологический герой. Это обстоятельство также во многом служит объяснением столь большой популярности мифа как сюжетного источника. Мы не будем перечислять те эпизоды из мифологий разных народов, которые послужили основой для сюжетов модерна. Их много. К тому же они принадлежат различным эпохам, уходя подчас в древний эпос, разным странам и частям света»<sup>1</sup>, — отмечал исследователь искусства модерна Д.В. Сарабьянов.

В русском искусстве наиболее яркими художниками, исполнявшими живопись и графику на основе мифов, были М.А. Врубель, Н.К. Рерих, Л.С. Бакст.

Центральной темой в творчестве Врубеля был образ Демона, навеянный поэзией М.Ю. Лермонтова. «Как и у Лермонтова, Демон Врубеля (“Демон (сидящий)”, 1980) юн и прекрасен, полон сверхчеловеческой силы. Тоска светится в огромных глазах, она мучительно сковывает могучее тело. Противоречие между титанической силой и внутренней скованностью отражают настроение самого художни-



**Рис. 173.** Г. Скородумов (по А. Кауфман). Жертвоприношение Церере. Пунктир, оттиск в тоне сангины. 1778

<sup>1</sup> Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. — М., 1989. — С. 182.



**Рис. 174.** Ф. Толстой. Вакхический поезд Силена. Сепия, тушь, кисть, перо. 1808

ка, часто переживающего мучительную внутреннюю борьбу, не видящего возможности воплощения своей мечты о большом искусстве. Поиски нового, к которому жадно стремится Врубель, проявились в самом характере созданного им символично-фантастического образа. В русской живописи тех лет никто не ставил перед собой подобной задачи»<sup>1</sup>, — пишет о «демонических» поисках Врубеля Е.В. Журавлева. Образ Демона художник мучительно искал в рисунках, иногда подкрашенных акварелью.

Врубель — выдающийся рисовальщик, работавший подвижным

мозаичным штрихом, схожим с его мазком в живописи. Ритм граненых плоскостей, заполненных первыми линиями, создает иллюзию особого живого пространства. Это пространство как бы излучает на зрителя невидимые лучи, создающие ощущение постоянной тревоги и душевного беспокойства. Особенно это ощущается в рисунках к теме «Демон», которая завершается в полотнах «Демон летящий» и «Демон поверженный». Три выдающихся полотна олицетворяют вечную борьбу добра и зла.

Станным, но гармоничным соединением античной мифологии и древнерусских преданий выглядит образ врубелевского пана в картине «Пан». Пан — бог лесов и пастбищ, покрови-

<sup>1</sup> Журавлева Е.В. Михаил Врубель. — М., 1971. — С. 3.



**Рис. 175.** Бакст. Античное видение. 1906

тель пастухов и охотников, бродящий в свите Диониса вместе с лесными демонами — сатирами по лесам и горам, изображается русским художником на фоне северного русского пейзажа. Старый седой Пан смотрит на нас голубыми бездонными глазами. Фантастическое существо с головой и руками человека прорисовано энергичными мазками-штрихами. Поразительное сочетание колорита приглушенных коричневато-зеленых и холодно-серебристых оттенков с рисованием кистью делает живописное полотно притягательным для всех, кто стремится научиться рисовать кистью. Античными видениями

наполнен ранний период творчества Л.С. Бакста (рис. 175).

В отличие от Врубеля в работах Рериха у людей почти нет лиц. Их можно назвать безликими привидениями столетий, возникшими в сознании художника из туманных далей прошлого. Из времени нарождающихся мифов и легенд. На первый взгляд может показаться, что Рерих археологически точен, но со временем понимаешь, что чутье художника — главная движущая сила в его творчестве. В глубине исторического бытия, куда ведет его неукротимый дух, лежат одни доисторические камни, на которых только начинает нарастать



**Рис. 176.** Н. Рерих. Заставка к произведению М. Метерлинка «Слепые»

культурный слой. Это выразилось как в живописи, так и во множестве эскизов и рисунков (рис. 176).

Мистическая первобытная сила творчества Рериха, в своей основе схожая с силой воплощения у Врубеля, ведет его в монастыри Тибета и к вершинам Гималаев, чтобы понять смысл зарождения жизни и истоки вечной красоты. Мифы, сказки, религиозные верования смешались в душе Рериха в одно неразрывное загадочное затаенное целое. Время от времени они выплескиваются на холсты, стены храмов и бумажные листы то в виде сумеречных действий воинственных племен, то почти демо-

ничными ангелами или молчаливыми старцами.

В сюжетной системе мифотворчества рядом с мифом находится сказка. Популярная в немецком и русском романтизме, она повлияла на творческий процесс многих художников последнего десятилетия XIX—XX веков. «Заколдованный мир народной фантастики — вольный и тихий простор для художника... Там, в далеких царствах, за горами, за синими морями, в дремучих лесах, с зарытыми кладами, говорящие деревья шепчутся с путником, в узорчатых теремах царевны тоскуют о витязях: заплачут ли — из очей жемчуг



сыпется, засмеются — кругом цветы расцветают. Там на полях волшебных кони — “грива золотая, хвост золотой, по бокам звезды” — пожирают камни самоцветные; на скалах высоких, до самого неба, живут страшные змии с крыльями, с когтистыми лапами, Идолице семиглавый, Вихор Вихревич, у которого — скатерть-самовертка, сани-самокатки, посошок-перышко. Там в зарослях чащи лесной скачут верные слуги Бабы Яги — всадник белый в одежде белой, как день ясный, и черный всадник, как ночь темная, и на острове Ивана-царевича сверкает царство золотое, и мост через море, устланный бархатом, и по сторонам его деревья чудные, и на них серебряные птицы — хохолки золотые ... Там все возможно; там природа подчинена прихотям человеческой мечты; там нет различия между действительностью и снами; там чудовищное кажется естественным и все небывалое былью. Там чудеса: там леший бродит...»<sup>1</sup>, — пишет в статье «Народная сказка и живопись» С.К. Маковский.

Почти каждому русскому человеку с детства известно полотно В.М. Васнецова «Иван царевич и серый волк» и сказочные мотивы графики И.Я. Билибина. Из русских сказок брали сюжеты для своих творений Е.Д. Поленова, М.В. Якунчикова, С.В. Малютин, Д.С. Стеллецкий.

Зимой 1898—1899 годов в Петербурге открылась большая выставка

В.М. Васнецова, на которой экспонировалась живопись, эскизы монументальных росписей и театральных декораций. Эта выставка позволила ускорить процесс формирования национально-романтического направления в русском изобразительном искусстве, а самого экспонента считать основоположником данного направления. Васнецов открыл перед художниками забытый мир предков, заставил победить насаждавшееся с времен Петра I пренебрежение к стихии русского народного сознания и национальному колориту. Театральные декорации, эскизы узорных костюмов бояр, царских гонцов и скоморохов, изображения замысловатой архитектуры деревянных теремов стали откровением для патриотически настроенной части общества.

«Сам не свой, ошеломленный ходил я после этой выставки. Я увидел у Васнецова то, к чему смутно рвалась и о чем тосковала моя душа»<sup>2</sup>, — вспоминал И.Я. Билибин. Впечатление от образов Васнецова усилила девственная русская природа, с которой Билибин впервые встретился летом того же года на отдыхе в глухой деревне Тверской губернии. Эти два события инициировали работу над иллюстрациями к русским народным сказкам, и эти иллюстрации были сразу же отмечены В.В. Стасовым. В 1900 году в рецензии на вторую выставку «Мира искусства» Стасов написал: «... по части живописи мне

<sup>1</sup> *Маковский С.К.* Современные русские художники. — СПб., 1909. — С. 41—42.

<sup>2</sup> *Мишеев Н.И.* И.Я. Билибин // *Перезвоны* (Рига). — 1928. — № 40. — С. 1258.

кажутся особенно замечательными, на выставке в зале Штиглица, акварели некоторых москвичей. Это всё иллюстрации к русским народным сказкам, задуманные превосходно, с настоящим постижением русского народного духа и в формах истинно национальных. Эти акварели, в большинстве случаев не имеющие ничего общего с декадентством, принадлежат к школе Виктора Васнецова и последовательницы его Поленовой. И что очень утешительно, это именно то, что, по-видимому, число художников, посвятивших себя этому делу, растет. Не так давно, в 1898 году, Малютин выставил около десятка иллюстраций к пушкинской сказке “Царь Салтан” и поэме “Руслан и Людмила” ... На нынешней выставке нет никаких иллюстраций Малютина, но зато есть несколько превосходных подобных же иллюстраций Билибина»<sup>1</sup>.

Окрыленный успехом, петербуржец Билибин изучает народное искусство крестьян, архитектуру Москвы, считавшуюся тогда центром национального возрождения, и работает над своей знаменитой серией «Книжек-Сказок» под названиями «Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и Сером волке», «Царевна-лягушка», «Перышко Финиста Ясна Сокола», «Василиса Прекрасная», «Марья Моревна», «Сестрица Аленушка и братец Иванушка», «Белая Уточка». Сформировавшийся в процессе

работы над сказками «билибинский стиль» оказался настолько красив и созвучен эмоциональному настрою повествования, что даже изображенные в «Василисе Прекрасной» ужасы не вызывают негативных чувств. «Билибин любит лесную сказку, сплетая в ажурное кружево ветви елок и берез, дробный узор коры и вырезанные листья папоротника. В единый зрительный образ сливается с иллюстрацией рамка. Превращенные в почти геометрический орнамент вершинки елей с воронами на них усиливают ощущение тревоги и настороженности. Холодная сдержанная гамма акварели построена на перекличке голубых, зеленоватых и светло-серых тонов. Ее оживляют коричневые узоры в одежде Василисы, красные горящие глаза воронов и розовые полосы рассвета на небе»<sup>2</sup>, — отмечают исследователи творчества И.Я. Билибина Г.В. Голынец и С.В. Голынец о первой полосной иллюстрации к сказке. Еще красивее четвертая полосная иллюстрация, на которой Василиса уходит из избышки на курьих ножках, освещая себе дорогу горящими глазами волшебного черепа, снятого с забора Бабы Яги. Вязь листьев веточек и шляпок грибов многовековой чащобы создает упругий цветовой ковер, который никто и никогда уже не повторит в истории русской графики.

Ряд экспедиций в отдаленные места Русского Севера, сохранившие

<sup>1</sup> Стасов В.В. Пять выставок: У декадентов//Новости и биржевая газета. — 1900. — 14 марта.

<sup>2</sup> Голынец Г.В., Голынец С.В. Иван Яковлевич Билибин. — М., 1972. — С. 26.

старинный уклад жизни, позволили Билибину напитаться новыми впечатлениями и создать иллюстрации к былинке «Вольга», к «Сказке о царе Салтане» и к «Сказке о золотом петушке». Талант художника-сказочника проявился у Билибина в монументально-декоративных росписях интерьеров и театрально-декорационном искусстве. Декорации к «Золотому петушку» принесли ему славу выдающегося художника театра.

Из учеников Билибина, успешно занимавшихся иллюстрациями сказок, первое место принадлежит Г.И. Нарбуту. Сказки-книжки, созданные 1909 году для И.Н. Кнебеля, говорят о бесспорном таланте художника. Если в иллюстрациях к сказке «Война грибов» «билибинские» опять, мухоморы, грузди вырастают до фантастических размеров, а рядом живут люди, похожие на «билибинских» бояр, то в иллюстрациях к книжке «Деревянный орел» отчетливо начинает проявляться характерная для Нарбута силуэтность и штриховое заполнение. Эта любовь к тональному контрасту в графике приводит к тому, что Нарбут становится одним из выдающихся мастеров силуэтных композиций. Сюжетные силуэтные композиции Нарбут начинает делать в 1912—1913 году в иллюстрациях к сказкам Г.Х. Андерсена.

Свои варианты графики сюжета сказки дал В.М. Конашевич в иллюстрациях к произведениям Г.Х. Андерсена и сказкам А.С. Пушкина («Сказка о царе Салтане» и «Сказ-

ка о Золотом петушке»). Иллюстрации к Андерсену исполнены живой перовой линией, поддерживаемой энергичным штрихом. Изображения набросочны, но жизненно конкретны. Художник строит сюжетную канву посредством реалистичных бытовых сцен, которые не имеют каких-либо сказочных аксессуаров. В них есть ироничность и детскость восприятия. Сближение мира сказки с реальностью делает перегородку между этими мирами настолько тонкой, что в сказку можно мысленно войти и без труда выйти (рис. 177).

К сказкам Пушкина Конашевич подошел в результате долгого пути работы над такими сказками разных народов, как «Сказки старого Сюня», «Приходи, сказка!», «Старик Годовик», «Как Джек ходил счастья искать», «Горшок каши», «Храбрый портной» и др. В период создания иллюстраций к сказкам художник постепенно выработал свой декоративный почерк, который стал неотъемлемой частью его творческого метода. Декоративность иллюстраций не уничтожает сюжет, а придает ему особую, легко узнаваемую образность. Сказочный сюжет притягивает Конашевича. «Богатый вымысел, в который одета сказка, служит многим целям. Он привлекает к сказке наивную ребяческую душу, делает повествование занятным, увлекательным и вместе с тем в высшей степени выразительным и, значит, доходчивым. Ведь только вымышленный образ можно довести до предельного выражения какого-нибудь



**Рис. 177.** В. Конашевич.  
Иллюстрация к «Сказкам» Г.Х. Андресена

одного человеческого свойства, а значит, и до предельной выразительности»<sup>1</sup>, — писал художник.

В работе над сказками Пушкина Конашевич активно применял большие разворотные иллюстрации, заполненные сюжетным действием. Особенно нарядна «Сказка о царе Салтане». Конашевич всегда был декоративен в своих рисунках, но в этом произведении особенная графическая резба, фигуры сильно оттушеваны с одной стороны и выглядят рельефными на белой странице. Конашевич — тончайший колорист: контраст белого, чуть тронутого розовым, нежного лебедя с черным коршуном здесь особенно драматичен. В иллюстрациях к «Сказке о Золотом петушке» колорит более сдержан и тревожен.

После Конашевича декоративную силу цвета в сюжетных иллюстрациях к сказкам успешно применяют В.Н. Лосин, Е.Г. Мониин и В.В. Перцов. Прекрасные рисовальщики, исполнившие множество композиций к сказкам, они точно работают с использованием театральных приемов подачи действия. Иногда эти приемы кажутся грубоватыми, но любовь авторов к героям книжек сглаживает впечатление от изображений. «Сильное активное лирическое начало облагораживает и неуклюжих мужиков, кричащих, пляшущих, жестикулирующих, и их заковыристый грубоватый юмор»<sup>2</sup>, — пишет о рисунках Мониина исследователь искусства детской книги Э.З. Ганкина. Эта характеристика применима и к искусству Лосина и Перцова, так как эти художники часто иллюстрировали книги совместно.

Наряду с лирико-романтическим подходом в работе над иллюстрированием сказочных сюжетов в последней четверти XX века начинают проявляться и метафорические тенденции. Наиболее ярким мастером метафоры становится В.Д. Пивоваров, который для передачи сказочного вымысла детально изображает самые немислимые сюжетные сочетания, которые, с точки зрения реальности жизни, выглядят явно бессмыслицей. Но в сказочном пространстве эти сочетания выглядят художественно оправданными.

<sup>1</sup> Конашевич В.М. О сказке: Рукопись. 1953/ Архив семьи художника.

<sup>2</sup> Ганкина Э.З. Художник в современной детской книге. — М., 1977. — С. 154.

## Вопросы и задания

1. Какие мифы вы знаете?
2. Расскажите о роли мифологических жанровых композиций в искусстве.
3. Был ли популярен мифологический жанр в эпоху Возрождения?
4. Как называются серии гравюр, исполненные А. Дюрером по тематике Священного писания?
5. В какой графической технике была выполнена Дюрером композиция «Адам и Ева»?
6. Кто из немецких художников, кроме Дюрера, работал в гравюре по религиозной тематике?
7. Какое количество листов бумаги было использовано для печати созданной под руководством Тициана гравюры «Триумф веры»?
8. Расскажите о сюжете композиции Тициана «Триумф веры».
9. Каковы особенности исполнения Рембрандтом офортов на библейские темы.
10. Назовите русских художников конца XIX — начала XX века, создававших свои творения на мифологические сюжеты.
11. Был ли образ Демона центральным в творчестве Врубеля?
12. Как называются русские сказки, иллюстрированные И.Я. Билибиным?
13. Перечислите имена русских художников XX века, иллюстрировавших сказки.

## Глава VII

# БЫТОВОЙ ЖАНР

### 1. Становление и развитие бытового жанра в искусстве

Бытовой жанр определяется в искусстве «кругом тем и сюжетов из повседневной, обычной, частной и общественной жизни человека, из крестьянского и городского (в прошлом — дворянского, купеческого, разночинского и т.п.) быта»<sup>1</sup>. Его начало восходит к искусству Древнего мира, средневековой миниатюре и иконописи.

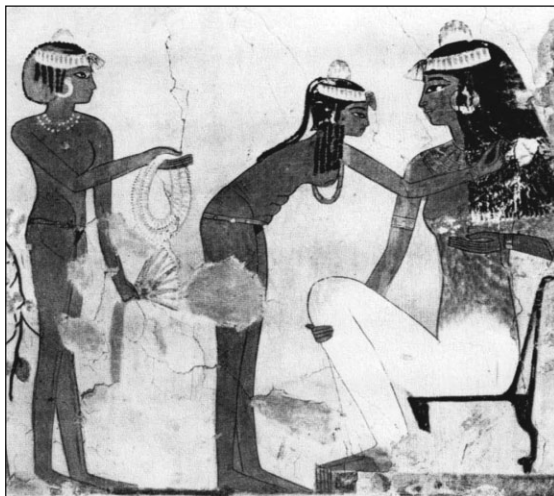
Наиболее ранние удачные композиции со сценами быта встречаются в стенописях Древнего Египта. Весьма реалистичны сцены пиров и ухаживающих за собой женщин. На рисунке 178 приводится изображение знатной египтянки за туалетом, являющееся фрагментом росписи гробницы Джесеркарасенеба в Фивах (XVIII династия. Конец XV в. до н. э.). За туалетом госпоже прислуживают две молодые служанки: одна помогает укладывать волосы, а другая

держит украшения. В изображениях фигур прекрасно переданы оттенки кожи, сквозь прозрачную одежду знатной дамы хорошо показано строение тела.

Обилием бытовых сцен наполнено древнегреческое искусство вазописи. Бесконечные пиры, разговоры женщин, купания, игры в шашки показывают быт жителей Древней Греции необычайно разносторонне. Уже упомянутый в 7-й главе вазописец Эксекий создает на амфоре безупречную как по графике, так и по композиции сцену «Ахилл и Аякс за игрой в шашки». Две склоненные фигуры напряженно всматриваются в столик с шашками, боясь упустить победу в игре.

Лирикой и спокойствием пронизана упоминавшаяся в 1-й главе сцена на краснофигурной эрмитажной «Пелике с ласточкой» работы вазописца Евфрония (ок. 500 г. до н.э.). Взоры сидящих напротив друг друга муж-

<sup>1</sup> Аполлон. Изобразительное ... С. 85.



**Рис. 178.** Знатная египтянка за туалетом. Фрагмент росписи гробницы Джесеркарасе-неба в Фивах. Конец XV в. до н.э.



**Рис. 179.** Музыцирующий юноша. Роспись внутренней стороны антического килика

чины и юноши и стоящего за мужчи-  
ной мальчика обращены к летящей  
в небе ласточке. Ситуация конкрети-  
зируется введенным в композицию  
текстом:

- Смотри, ласточка! — кричит юноша.
- Правда, клянусь Гераклом, — под-  
тверждает мужчина.
- Вот она! Уже весна! — радуется  
мальчик.

На внутренней стороне килика  
из Кьюзи (ок. 480 г. до н.э.) художник  
Онесим изобразил девушку, направ-  
ляющуюся к купальне. Обыденная  
сцена сделана с высокой культурой  
рисунка и точным чувством компози-  
ции. К многочисленным сценам пиров  
следует отнести композицию вазо-  
писца Дуриса с его росписью килика

на тему «Афина, наливающая вино  
отдыхающему Гераклу» (ок. 480 г.  
до н.э.). Одним из частых сюжетов  
древнегреческих росписей являются  
музыцирующие юноши (рис. 179).

В искусстве Древнего Рима сюже-  
ты бытового жанра в графичных ва-  
риантах встречаются в декоративной  
живописи и мозаике. В качестве при-  
меров отметим так называемую Фло-  
ру из Стабии — изображение молодой  
девушки, собирающей цветы на зеле-  
ном лугу (I век н.э.), и мозаики виллы  
на Пяцца Армерина в Сицилии, дати-  
руемые IV веком н.э. В этих мозаиках  
имеются изящные сцены сбора вино-  
града. В античном Риме производи-  
лись и амфоры из двухслойного синего  
и белого стекла типа камеи с изобра-  
жениями красивых сюжетов.

## 2. Бытовой жанр в изобразительном искусстве Западной Европы

Формирование жанра как системы, классифицирующей сферы интереса в мировой художественной культуре, начато в XV—XVI веках, в период становления бытового жанра. В связи с этим слово «жанр» часто ассоциируется с бытовым жанром, с его особенностями изображения течения повседневной жизни.

Основные черты произведений с изображением быта сложились в Европе в миниатюрах, шпалерных композициях, рельефах. «С XVI в. Б. ж. (бытовой жанр — Н.Б.) обособился в ярких достижениях европейских национальных школ, дал высокие образцы изображения реальной современной жизни: в Нидерландах XVI в. — в картинах Питера Брейгеля Мужичкого, у итальянца Микеланджело да Караваджо, в XVII в. — у фламандцев (Питер Пауэлл Рубенс, Якобс Иорданс, Адриан Бауэр, Давид Тенирс), у “малых” голландцев (братья Адриан и Изаак Остаде, Герард Тербох, Ян Стен, Я Вермеер Дельфтский), французов (Луи Ленен), сумевших виртуозно запечатлеть современный крестьянский и бюргерский быт; во французской живописи XVIII в., где галантные беседы, популярные “пасторали” и картины домашней жизни обрели изысканность и грациозность, точность наблюдений, легкую ироничность и лирическое очарование (Антуан Ватто, Франсуа Буше, Жан Батист Шарден, Оноре Фрагонар); в поэтических уют-

ных интерьерных сценах немецкого, австрийского, русского бидермайера и романтизма XIX в.»<sup>1</sup>. Бытовой жанр был широко распространен в европейском реалистическом искусстве второй половины XIX — первой половине XX веков.

Бытовой жанр весьма естественен в графике, так как по своей природе он тяготеет к интимным изображениям небольшого размера. Для того чтобы напомнить о красоте каждодневного бытия, не нужны огромные полотна. В определенной степени это искусство для небольших кабинетов, уютных гостиных и спален, которым любуются в кругу семьи или старых друзей.

Наибольшей популярности в искусстве бытовой жанр достиг в стиле «бидермайер», в котором уют и спокойствие дома стали основой отношения к жизни. Добрые дедушки и бабушки, заботливые жены, красивые девицы на выданье и шаловливые дети, запечатленные на тысячах полотен и графических листов, заполнили комнаты обывателей, постоянно напоминая о том, что жизнь прекрасна.

Внутри бытового жанра всегда имелись возможности как для любования домашним бытом и отдыхом, так и для тонкого психологического анализа, социальной сатиры, горькой иронии и даже сарказма (рис. 180, 181).

<sup>1</sup> Аполлон. Изобразительное ... С. 85.





**Рис. 180.** М. Раймонди.  
Портрет Джованни Ахиллини, играющего  
на музыкальном инструменте

Бытовой жанр по определению привлекателен для большинства людей, и не случайно он получил самое широкое распространение не только в живописи, но и в графике. Жанр, прошедший процесс становления в древней книжной миниатюре, гармонично «существует» на бумажной плоскости в виде всевозможных иллюстраций. Немало рисунков сцен быта можно встретить сегодня на текстильных полотнах и на изделиях из фарфора.

В истории графики бытовые сцены как отдельный жанр наиболее часто связываются с творчеством голланд-



**Рис. 181.** Лука Лейденский.  
Шарлатан

ских жанристов XVII века (рис. 182). Воспевание уюта как образа жизни, утвердившееся в живописи, не могло не культивироваться и в графике. Но если живопись — это гимн уюту, то графика — более демократичное произведение, фиксирующее разные оттенки повседневного течения жизни. В графике, особенно в рисунках, быт может быть не очень ухоженным и умиротворенным. Так, Рембрандт оставил нам множество листов с краткосрочными рисунками сцен из своей домашней жизни, набросками женщин с детьми и нищих. В офорте он исполнил такие сюжеты,

как «Подаяние», «Флейтист», «Морильщик крыс», «Музыканты» и другие. Люди «из жизни» запечатлены как конкретная часть общества, выполняющая земные обыденные дела (рис. 183, 184).

Кроме Рембрандта в качестве известного мастера бытового жанра в офорте чаще всего упоминается Адриан ван Остаде. Его рисунки и офорты отражают жизнь голландских крестьян. Тонкий и мелкий штрих позволяет художнику достаточно реально передавать объем и светотень. По работам Остаде и работам его ученика Корнелиса Бега можно изучать все нюансы бытовых отношений того времени. В качестве типичной работы

Остаде в энциклопедиях по офорту часто печатается его лист «Праздник под большим деревом». Гравюры Остаде высоко ценились и бережно хранились собирателями графики в разных странах Европы (рис. 185).

В графике XVIII века в развитии бытового жанра самую значительную роль сыграла Франция. Почти все упомянутые выше французские художники виртуозно работали в графике, и их живописные картины почти в деталях повторяют их рисунки. Так работал Фрагонар, у которого «Выигранный поцелуй» есть и в живописи, и в рисунке.

В XVIII веке развивается и то, что мы называем сегодня семейным



**Рис. 182.** Г. Метсю. Метсю и его жена. Награвировано А.Н. Раун



**Рис. 183.** Рембрандт. Подаяние. 1648



**Рис. 184.** Рембрандт. Флейтист

бытовым жанром и бытовой сатирой. К сценам домашнего быта можно отнести работы Ж.Б. Шардена (рис. 186), а к бытовой сатире — картины и гравюры англичанина У. Хогарта. Хогарт, профессионально знавший ремесло гравера, писал серии картин маслом на «морализирующие сюжеты», а затем переводил в гравюры. Серии гравюр «Карьера распутницы» и «Модный брак» произвели фурор в обществе середины XVIII века. Во Франции массу бытовых сцен создал рисовальщик и гравер М. Моро Младший. Картинки бытовых нравов Моро трактовал не сатирически, как Хогарт, а с сентиментальным налетом. «Моро не столь поглощен сюжетом, как Хогарт, зато уделяет внимание

изяществу обстановки и костюмов, грации жеста. Сюжетную сторону доскажет за него потом литератор: гравюры были переизданы вместе с написанными по ним рассказами Н. Ретиф де ла Бретонна. И это не случайно, рисунки Моро достаточно близки по характеру к французской книжной иллюстрации второй половины XVIII века. Как и Хогарт, Моро часть гравюр по своим рисункам выполнил сам, часть — отдал другому мастеру»<sup>1</sup>. К ироничным наблюдателям изящного быта можно отнести рисовальщика и офортиста Г. де Сент-Обена.

<sup>1</sup> Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. — С. 180—181.



**Рис. 185.** А. ван Остаде. Сцена в кабачке. Перо, кисть, акварель



**Рис. 186.** Ж.Б. Шарден. Служанка, наливающая воду в кувшин. Гравюра

В Германии гравюры, утверждающие красоту и уют буржуазного быта, создавал Д. Ходовецкий (рис. 187).

В первой половине XIX века было создано множество искренних и трогательных сюжетов из жизни крестьян и городских демократических слоев. Шотландский художник Д. Уилки, художники бидермейера К. Шпицвег, Г.Ф. Керстинг, Ф. Вальдмюллер и другие создали свой реалистический мир эстетики повседневности. В середине XIX века множество бытовых сцен в графике было отрисовано Г. Доре, О. Домье и П. Гаварни (рис. 188, 189). Художники были не только блестящими иллюстраторами, но и рисовальщиками сцен парижской жизни. Их графическое наследие исчисляется тысячами листов и многие из них — сцены быта с сатирическим подтекстом. Развитые О. Домье принципы реалистического изображения быта по-новому были воплощены Ж.Ф. Милле и А. Менцелем. Менцель создал сотни рисунков-иллюстраций, которые относятся к бытовым!

Особым срезом неожиданных аспектов жизни, обыденности следует считать живопись и рисунки художников-импрессионистов. Художественная богема и люди полусвета поданы Э. Дега, О. Ренуаром, А. Тулуз-Лотреком и их друзьями в ситуациях интимной, скрытой от посторонних взглядов жизни (рис. 190).

Поиски вневременных крепких начал жизни и земных, но символических основ существования проявляются в живописи и графике А. Цор-



**Рис. 187.** Д. Ходовецкий. Гравюра



**Рис. 188.** Г. Доре.  
Иллюстрация к произведению  
Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»



**Рис. 189.** П. Гаварни.  
На рынке. Карандаш, тушь



**Рис. 190.** А. Тулуз-Лотрек.  
Шоколад танцует в баре. Рисунок. 1896



**Рис. 191.** В. Ван Гог. Едоки картофеля



**Рис. 192.** Т.-А. Стейнлен. Прачки

на, Э. Мунка, Ф. Ходлера, Ван Гога (рис. 191). Специфическим, но бытовым жанром следует считать художническое описание убогого быта простого человека в период войн и революций первой трети XX века. Т. Стейнлен,



**Рис. 193.** В. Клемке. Иллюстрация к «Тилю Уленшпигелю». 1955

Ф. Бренгвин, К. Кольвиц, Ф. Мазерель, П. Пельтье отразили будничную жизнь в ее нехитрой простоте и тяжести существования (рис. 192).

Удачным вариантом ироничного отношения к бытовым ситуациям следует считать иллюстративную графику В. Клемке (рис. 193).

### 3. Бытовой жанр в русской станковой графике и иллюстрации

Вглядывание в повседневную жизнь позволяет художникам увидеть не только красоту быта, но и его неприятные стороны. Наряду с благополучием и самой жизнью мастера искусства увидели убогое бытовое существование обитателей окраин и трущоб. В России это материализовалось в виде иллюстраций к «физиологическим очеркам» — литературному жанру, раскрывающему жизнь мелкого чиновничества и простого люда. В целом эти русские «Физиологии» схожи с «Физиологиями», которые были популярны во Франции

в 40-е годы XIX века и иллюстрировались Домье, Гаварни, Травьесом и другими, но при этом обладали и своими национальными чертами.

Особенно неприглядно отражается в иллюстрациях полная превратностей судьба «маленького человека», поданная в точных характеристиках мелочей жизни города. Мы знаем о той жизни из произведений Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Н.А. Некрасова, Д.В. Григоровича и их последователей.

«Физиологию» русского общества в иллюстрациях стремились по-





**Рис. 194.** И. Щедровский. Прачки. Из альбома «Вот наши!» Литография. 1846

казать такие русские графики как Е.И. Ковригин, В.Ф. Тимм, Р.К. Жуковский, Г.Г. Гагарин, И. Щедровский (рис. 194). Однако лучше всех это удалось сделать П.А. Федотову и А.А. Агину. Федотову — в живописи и графике, а Агину — в своих бессмертных иллюстрациях к «Мертвым душам» Н.В. Гоголя.

Иллюстрации Агина достаточно часто относят к бытовому жанру, и это в значительной мере справедливо. Исследователь искусства Г.И. Стернин в своей книге «Александр Алексеевич Агин» прямо говорит о том, что усиление жизненности воспроизводимых бытовых сцен по-

могало конкретизировать психологическую характеристику персонажей и «отвечало внутренним потребностям дальнейшего развития бытового жанра в изобразительном искусстве»<sup>1</sup>. Но, конечно, суть агинских работ гораздо шире. При изучении иллюстрации можно сказать, что многие из них — бытовой жанр, но все вместе они создают сложное и многогранное историческое полотно.

Писатель развивает характеристики чиновничьей знати губернского города и обитателей помещичьих

<sup>1</sup> Стернин Г.И. Александр Алексеевич Агин. — М., 1955. — С. 65—66.



усадеб за повседневными занятиями, также поступает и художник-иллюстратор. Особенно много иллюстрируется сцен бесед за столом или в окружении предметов быта. В композиции «Чичиков у Коробочки» на столе расположен огромный самовар, всевозможные чашечки, молочник и другие предметы русской чайной церемонии, а в сцене «Чичиков играет в шашки с Ноздревым» вместе с самоваром и шашками на столе стоит бутылка вина темного стекла. Гравёр Е.Е. Бернарнский, переводивший в гравюру на дереве рисунки Агина, тонко чувствовал устремления художника и очень точно передавал агинскую линию и штрих не только в образах гоголевских героев, но и во всех мелочах быта. В этой связи особенно хочется отметить композиции «Копейкин в трактире» и «Разговор Чичикова с половым», в которых представленная посудой плоскость стола имеет первостепенное значение. С неменьшим мастерством отгравирована тяжеловесная мебель в комнате Плюшкина. Она, словно баррикада, защищает хозяина от вторжения непрошеного гостя. Неубранная посуда и карты характеризуют жизнь Ноздрева (рис. 195).

П.А. Федотов рисовал не хуже Агина, хотя и не имел блестящей школы обучения в мастерской Брюллова. В отличие от Агина Федотов кроме рисунков создал ряд таких популярных жанровых живописных полотен, как «Свежий кавалер», «Сватовство майора», «Разборчивая невеста», «Вдовушка».

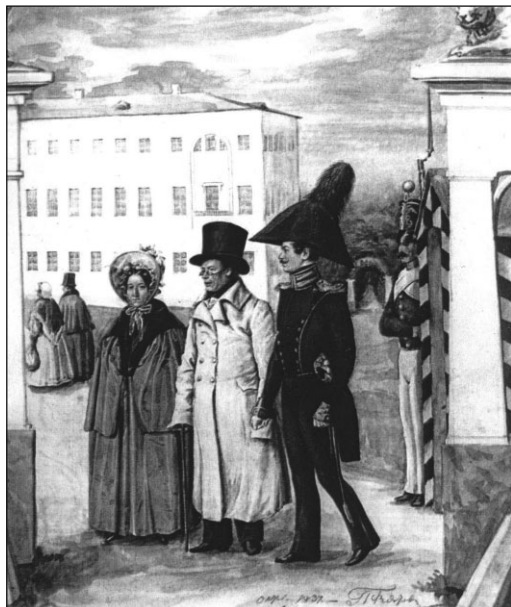
Дошедшие до нас рисунки Федотова 1830—1840 годов, исполненные чаще всего сепией, раскрывают мир чиновничества, дворянских семей и жизнь офицеров того времени. Федотов в своей живописи и графике смог показать чиновничий мир двух российских столиц. Нет никакого сомнения, что именно Федотов поднял бытовой жанр в России на уровень высших достижений в искусстве сюжетных композиций (рис. 196).

Федотов — современник Брюллова, и судьбе было угодно, чтобы один достиг вершин в историческом жанре, а другой — в бытовом. Иногда говорят, что в трактовке сюжета у Федотова можно найти влияние английских жанристов. Отчасти это верно, но типаж в сценах настолько русский, что это влияние можно увидеть только при кропотливом сравнительном анализе.

Своеобразным мостом между творчеством Федотова и новыми веяниями второй половины 60-х годов XIX века в отечественном искусстве являются рисунки П.М. Шмелькова. Без цвета, часто подкрашенные акварелью, гротескно-сатирические или драматические композиции построены как запоминающиеся силуэтные группы. «Ночной пожар», «У родильного приюта» и другие графические работы, исполненные в качестве эскизов к задуманным картинам, имеют самостоятельную художественную ценность. С графической точки зрения они полностью выражают задуманный образ (см. рис. 61, с. 56). Великолепные акварели с изображением радостей быта есть у А.А. Иванова (рис. 197).



**Рис. 195.** А. Агин.  
Ноздрев. Иллюстрация к поэме  
Н.В. Гоголя «Мертвые души»



**Рис. 196.** П. Федотов.  
Прогулка. Групповой прортерет  
П.А. Федотова с родными. 1837



**Рис. 197.** А. Иванов. Жених, выбирающий серьги для невесты.  
Акварель, итальянский карандаш. 1838

Новым импульсом в развитии бытового жанра в России послужил знаменитый «бунт четырнадцати» молодых живописцев петербургской Академии художеств, отказавшихся писать работы на заданные исторические, мифологические и религиозные сюжеты и покинувших в 1863 году стены Академии. «Бунтовщики» основали Санкт-Петербургскую артель художников, которая после 1870 года послужила основой для создания Товарищества передвижных художественных выставок.

Художники-передвижники страстно желали писать произведения «из современной русской жизни» и стали создавать их в виде жанровых композиций.

В определенном смысле живописцы-передвижники примкнули к демократическим процессам, активно развивавшимся в русской литературе и книжной графике. И петербургские, и московские передвижники, обладая хорошим художественным образованием, смогли привнести в бытовой жанр серьезность и драматичность содержания. Сближение в 60-е годы изобразительного искусства и литературы, в целом, не привело к «литературине» и было воспринято следующими поколениями художников как сложившаяся традиция.

Идейный лидер и мозг передвижничества И.Н. Крамской пишет 1860—1870 годах такие полотна, как «Охотник на тяге», «За чтением», «Пасечник», «Созерцатель», и делает рисунки «Семья художника», «Музыкант», «Святочное гадание», «Старик-кре-

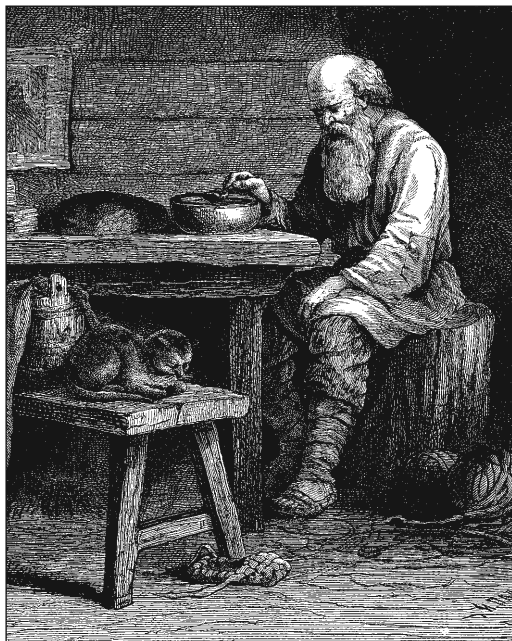
стьянин» и др. В московском Училище живописи, ваяния и зодчества в 1860 году начинают писаться дипломные работы на свободные темы. «О возрастающем внимании молодых художников к жанровым произведениям говорят названия дипломных работ 1864 года: “У мирового судьи”, “Проводы арестантов”, “Смерть музыканта”, “Поздравление молодых”, “Класс анатомии”, “Сельская школа”, “Опись имущества бедного литератора” и другие. В это время Л.И. Соломаткин пишет свои трагические полотна с гротесковыми образами, а В.Г. Перов создает известную картину “Сельский крестный ход на Пасхе” (1861). Таким образом, становятся очевидными особенности ведущего — бытового жанра 60-х годов»<sup>1</sup>, — отмечает исследователь русского художественного образования М.В. Вязежевич.

Известный русский живописец, рисовальщик, акварелист и гравюрофортис В.Е. Маковский, ставший одним из столпов русского бытового жанра, учился в Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве в 1861—1866 годы. Большинству любителей русского искусства известны его картины на темы повседневной городской и деревенской жизни: «Игра в бабки», «В приемной у доктора», «Любители соловьев», «Варят варенье», «Друзья-приятели». В различных альбомах по графике и сегодня репродуцируется его чудесная акварель 1869 года «Со-

<sup>1</sup> Вязежевич М.В. МГАХИ имени В.И. Сурикова: Мастера, программы, ученики. — М., 2002. — С. 35.



**Рис. 198.** В. Петров.  
Дворник-самоучка. 1868



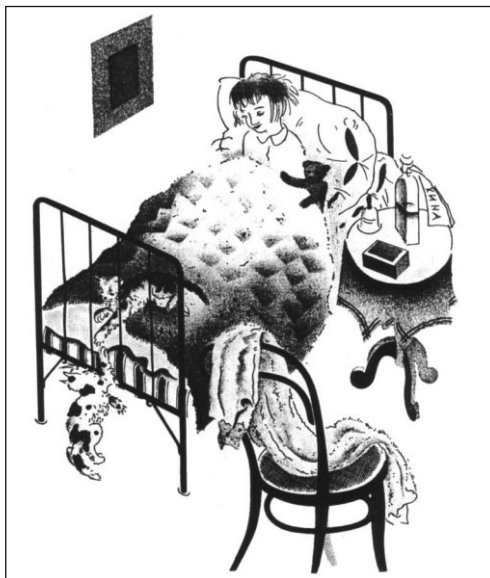
**Рис. 199.** И. Панов. Иллюстрация к книге  
«Родные отголоски». Ксилография. 1876

биратель картин и рисунков». На акварели изображен увлеченный искусством чудаковатый мужчина с зонтом, тащащий тяжелую стопку книг и картину в раме. Но эти тяжести не мешают ему разглядывать и другие работы, расставленные торговцами прямо на улице.

Интерес художников к жизни русского народа был подогрет и страстями, кипевшими вокруг отмены в России в 1861 году крепостного права. Как это ни горько осознавать, но часть русского общества только в этот период увидела в крестьянине не «подлое отродье», а человека, который жил, любил и страдал (рис. 198, 199).

Следует подчеркнуть, что бытовой жанр 60—70-х годов XIX века позволил позднее, на новом идейно-творческом уровне, вернуться к картинам на основе героических страниц национальной истории. В 1880—1910 годы бытовой жанр был одним из необходимых в русском искусстве направлений и полноценной частью художественного образования.

В советское время — время повышенного интереса к людям физического труда и героизации жизни рабочих и крестьян — бытовой жанр сохранился как «изображение быта советского человека». Этих изображений в живописи и графиче-



**Рис. 200.** В. Конашевич.  
Иллюстрация к произведению  
Я. Мексина «Как Алла хворала». 1925



**Рис. 201.** А. Дейнека.  
Иллюстрация к журналу

ке сделано десятки тысяч, так как в бытовом жанре художник времени «ударных пятилеток» мог свободно и любовно изображать жизнь близких ему людей (рис. 200). Внимательный анализ экспонентов ряда крупных всероссийских выставок советских художников показывает, что даже на смотрах, посвященных производственной тематике, около половины произведений — бытовые сюжеты. Рабочие и колхозники, торговцы и домохозяйки, изображенные на картинах и графических листах, обедают, стирают, играют на гитарах, моются, читают, поют песни, гуляют по берегам рек и озер, женятся и уходят в армию (рис. 201). Типич-

ные образцы советской бытовой живописи созданы Ф.П. Решетниковым, А.И. Лактионовым, А.А. Пластовым, Ю.И. Пименовым.

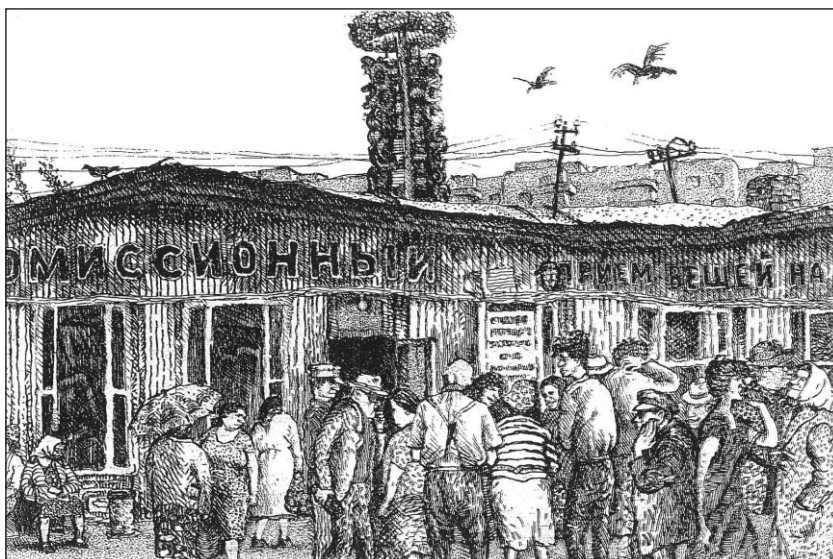
Пименовым написан и ряд акварельных композиций из жизни Москвы. В станковой графике запоминающиеся бытовые сцены зафиксированы В.В. Лебедевым, В.М. Конашевичем, А.А. Дейнекой, А.Ф. Пахомовым, С.В. Герасимовым, А.В. Кокориным, В.Н. Горяевым, Кукрыниксами, Н.Н. Купреяновым, О.Г. Верейским, Л.В. Сойфертисом, А.Л. Костиным, А.Д. Максимовым, В.С. Пименовым, А.И. Дергилевой, С.В. Миклашевичем, Г.Н. Соколовым и другими (рис. 202—205).



**Рис. 202.** А. Пименов.  
Рынок. Акварель



**Рис. 203.** А. Сойфертис.  
Уборка вестибюля. Из серии  
«В метро». Тушь. 1957



**Рис. 204.** А. Дергилева. Тишинский рынок. 1986

В последней четверти XX века специфической чертой бытовой станковой графики можно считать усиление средовых характеристик композиций. В ряде случаев бывает трудно провести грань между пейзажем со стаффажем<sup>1</sup> и композицией бытового жанра. Из сделанного в этот период к бытовому жанру можно отнести композиции, в которых изображения людей имеют конкретные портретные характеристики или являются композиционным центром и основой сюжетной «завязки». Бесспорным мастером таких «пограничных» станковых графических произведений является Е.И. Дергилева. Ее офорты и акварели по Москве и провинции невозможно представить без изображений конкретных людей, и это, безусловно, больше чем стаффаж. Чтобы создать слитный образ архитектуры и пейзажа, она часто объединяет в единый композиционный центр изображение человека, животного и крупную архитектурную деталь. Например, в акварели «Город Зарайск. Морозный день» в такой центр соединены резное окно старого деревянного дома, фигура пожилого человека и сидящая на заборе кошка. Резные окна, неспешно бредущие по улице жители и гуляющие домашние животные —

<sup>1</sup> Стаффаж (нем. Staffage, от staffieren — украшать пейзажи фигурами) — второстепенные мелкомасштабные изображения людей и животных в пейзажной композиции.

символы маленьких русских городков. Поданные на фоне зимнего пейзажа, они образуют собирательный образ засыпанной снегом России, но чтобы получить этот образ, необходимо знать в деталях и любить то, что рисуешь.

Оригинальной формой развития бытового жанра является творчество А.Д. Максимова. Художник, долгие годы занимавшийся аранжировкой русской лубочной картинки, смог перенести мудрость и добрый юмор незамысловатых бытовых сюжетов искусства прошлого в современную жизнь. Это перенесение было произведено образованным и тонко чувствующим художником с открытой душой, знающим и любящим искусство Пикассо и Матисса. В лучших работах Максимова линии так же выразительны, как и у его кумиров (рис. 205). Его карандашные рисунки, литографии, офорты одинаково образны и навсегда остаются в памяти.

Масса интересных композиций бытового характера сделана в российской книжной иллюстрации XX века. Их многие тысячи, и почти всем мастерам-«книжникам» приходилось рисовать бытовые сцены. Среди лучших можно выделить Д.Н. Кардовского, М.В. Добужинского, Б.Д. Григорьева, Д. Шмаринова, К.И. Рудакова, Н.В. Ильина, Кукрыниксов, Д.А. Дубинского, Н.И. Пискарева, Г.М. Пустовыйта, А.Д. Гончарова, А.Ф. Пахомова, А.Л. Костина (рис. 206—208).



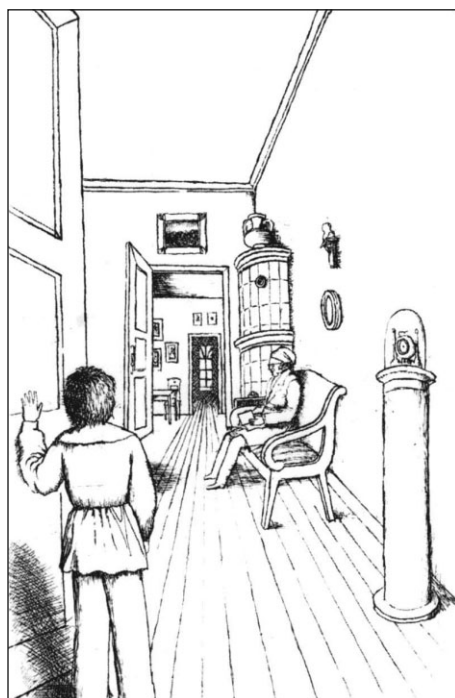
**Рис. 205.** А. Максимов.  
Купание в волну у камней. 1976



**Рис. 206.** Н. Ильин. Иллюстрация. 1949



**Рис. 207.** Д. Шмаринов.  
Иллюстрация к произведению  
А.М. Горького «Дело Артамоновых»



**Рис. 208.** А. Костин. Иллюстрация  
к автобиографической трилогии  
Л.Н. Толстого «Детство. Отрочество. Юность».



## Вопросы и задания

1. Каким кругом тем и сюжетов определяется в искусстве бытовой жанр?

2. Охарактеризуйте наиболее ранние композиции со сценами быта в искусстве Древнего мира.

3. В какой период бытовой жанр сформировался в качестве заметного явления в европейском искусстве?

4. Какова роль голландского искусства в развитии бытового жанра?

5. Можно ли считать, что во французском искусстве XVIII века произошел творческий взлет у художников бытового жанра?

6. Какие сцены из иллюстрации А.А. Агина к «Мертвым душам» Н.В. Гоголя — бытовой жанр?

7. Изложите роль творчества П.А. Федотова в совершенствовании бытового жанра в русском искусстве.

8. Был ли бытовой жанр ведущим жанром в русском искусстве 60-х годов XIX века?

9. Кто из советских графиков любил и умел изображать бытовые сцены?

10. Можно ли считать советского художника второй половины XX века А.Д. Максимова мастером бытового жанра?

11. Раскройте особенности построения сюжета в станковых графических композициях А.И. Дергиловой.

## Глава VIII

# СЦЕНЫ ОХОТЫ В ГРАФИКЕ

### 1. Древнейшие изображения сцен охоты в искусстве

Охота — самое древнее из занятий человека, отраженное в изобразительном искусстве. Образ зверя — объекта охоты был во множестве запечатлен в искусстве палеолита разных континентов. «Несомненно, животное изображалось потому, что было связано с охотой, являлось целью охотничьего промысла, предметом потребности первобытной общины. Не вызывает сомнения и тот факт, что охота представляла сложную деятельность, которая требовала значительного напряжения физических и духовных сил, а следовательно, зверь был не только предметом потребности, но и предметом особого труда, требующего специальных навыков»<sup>1</sup>, — пишет исследователь первобытного искусства В.В. Селиванов.

Во множестве случаев изображенный зверь является преследуемым

животным. Он изображается или убегающим, или обороняющимся, т.е. центром охоты. В рисунках показывается свирепость и мощь животного. «Экономными смелыми штрихами и большими пятнами красной, желтой и черной краски передавалась монолитная, могучая фигура бизона. Изображение было полно жизни: в нем чувствовался трепет напрягающихся мускулов, упругость коротких крепких ног, ощущалась готовность зверя ринуться вперед, наклонив массивную голову, выставив рога и исподлобья глядя налитыми кровью глазами. Рисующий, вероятно, живо воссоздал в своем воображении его тяжелый бег сквозь чащу, его бешеный рев и воинственные крики преследующей его толпы охотников»<sup>2</sup>, — передает свое впечатление от наскального изображения бизона

<sup>1</sup> Первобытное искусство: Сборник статей. — М., 1976. — С. 30.

<sup>2</sup> Дмитриева Н.А. Происхождение искусства. — В кн.: Всеобщая история искусства. Т. 1. — М., 1956. — С. 18.

исследователь первобытного искусства Н.А. Дмитриева.

Охота как основной вид трудовой деятельности на тот период создавала условия для художественной практики, а художественное творчество содействовало «укреплению внутренних связей в первобытной общине, противостояло древнему эгоизму животного мира»<sup>1</sup>. Сосуществование в едином мире человека и зверя и противостояние их друг другу сформировали многие человеческие качества, которые свойственны человеку разумному. «В условиях грозной опасности и мощного сопротивления животного все способности человека приходили в состояние максимальной активности, укреплялись и развивались те духовные качества, которые помогали тонко улавливать направленность действий других участников облавы, включаться в общий эмоциональный настрой, преодолевать несогласованность собственных поведенческих актов и овладевать общим ритмом, постепенно возникающей целесообразно упорядоченной “техники” совместных действий»<sup>2</sup>. Эти совместные действия древний человек стал позднее запечатлевать уже в виде схематических изображений, имеющих очевидные художественные достоинства. Так появился охотничий сюжет, который любим и поныне.

В искусстве Древнего Египта сцены охот изображались наравне со

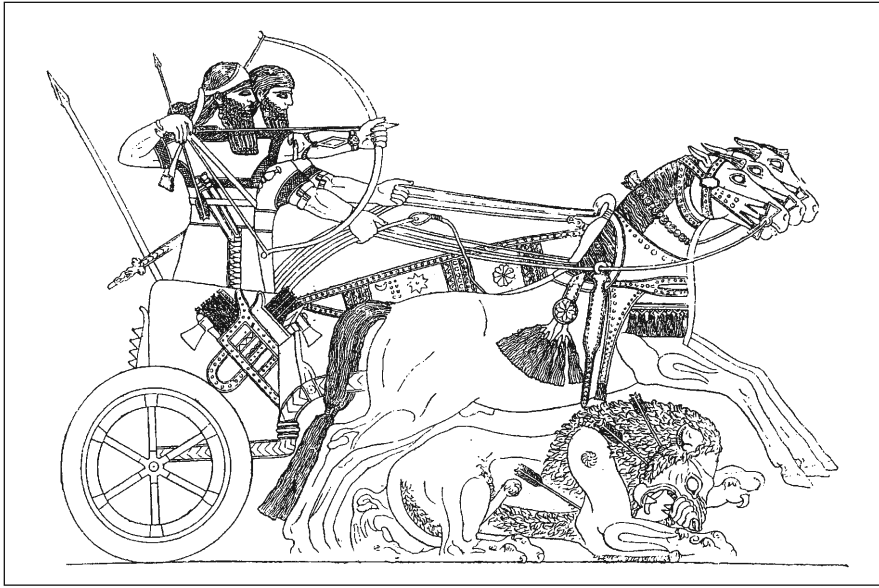
сценами военных действий. Охотничья сцена имеется на рельефе из гробницы Пехенука (V династия. Середина III тыс. до н.э.). В рельефах и росписях храмов XVIII и XIX династий (XV—XIV в. до н.э.) царские охоты — сложные многофигурные построения с изображениями людей и животных.

В искусстве Ассирии лучшими считаются сцены царской охоты на львов. «Возьмем характерное для всех периодов изображение — царь, скачущий на лошади. Перед нами неудержимо несущийся конь, натянуты поводья в руках царя, изображение полно экспрессии, движения. Сперва не совсем понятно, чем это достигается, но потом видишь, что лошадь свободно мчится в пространстве, не загроможденном никакими излишними деталями, что нет преувеличенной моделировки фигур, и композиция от этого выигрывает, изображение делается легким и стремительным. Вообще самые большие удачи ассирийских художников в это время достигнуты именно в области композиции. Сцены охоты на газелей, где небольшие фигуры животных свободно размещены на пространстве рельефа, дающем ощущение степного простора, детали охоты на львов ... — образцы смелых, отточенных композиций»<sup>3</sup>. Таковы композиции «царской комнаты» во дворце Ашшурбанапала (рис. 209).

<sup>1</sup> Окладников А.П., Мартынов А.И. Сокровища томских писаниц. — М., 1972. — С. 168.

<sup>2</sup> Первобытное искусство... С. 36—36.

<sup>3</sup> Афanasьева В.К., Дьяконов И.М. Искусство передней Азии 2-й серед. 1 тыс. до н.э. Сер.: Памятники мирового искусства. Вып. 2. — М., 1968. — С. 74.



**Рис. 209.** Царская охота на львов. Ассирия

Сцены охоты встречаются в искусстве росписи как чернофигурных, так и краснофигурных ваз Древней Греции. К числу лучших относятся сцены на знаменитом подписном кратере гончара Эрготима и живописца Клития. Верхняя часть кратера — ободок горловины украшен полосой с изображением охоты на калидонского вепря. Сцены охоты и рыбной ловли встречаются в этруских гробницах.

С древними охотничьими ритуалами связано изображение зверей в скифо-сарматском искусстве середины первого тысячелетия до н.э. Данное искусство вошло в историю художественной культуры под названием «звериный стиль». Скифы и сарматы, жившие на огромной степной территории, населенной дикими животны-

ми, находились в процессе постоянной охоты на зверя, которого было так много, что эта охота часто походила на противостояние мира человека и мира животных. В этих условиях было неизбежным обожествление животного мира и возникновение представлений о проявлении через животных высших космических сил природы.

Сложное понимание зверя как объекта охоты и как части божественного пантеона порождает яркие произведения искусства. Обожествление мира зверей имеется и в мифах античного мира. Так, Диана (римск., греч. — Артемида) — дочь Юпитера и Латоны — почиталась как богиня охоты и владычица зверей. Она изображалась с луком и колчаном со стрелами, в сопровождении собак и лани.

## 2. Охотничьи композиции в западноевропейском искусстве

Охота была одним из престижных видов времяпрепровождения европейского дворянства и зажиточных бюргеров. Участие в охоте и охотничьи трофеи служили подтверждением доблести мужчин на протяжении многих столетий. Антураж из голов и шкур убитых животных, которые крепились на стенах замков рыцарей и бесчисленных охотничьих домиков, стал с XVI века активно дополняться живописными и графическими композициями со сценами охоты и натюрмортами с дичью.

Охота знати была исключительно активной и сопровождалась использованием собак, ловчих птиц и верховых животных, поэтому ее отражение в искусстве требовало специфических знаний изображения животных, т.е. специализации художников по данным сюжетам.

Одной из самых известных ранних живописных композиций с охотниками следует считать картину Питера Брейгеля «Охотники на снегу» (1565). В этом редком по художественной цельности произведении искусства изображена сцена возвращения трех охотников со сворой собак в уютное засыпанное снегом голландское поселение. Скоро они окажутся в тепле, которое излучают стены домов. Ощущение тепла жилища создает и сцена с опаливанием щетины свиньи, происходящая рядом с ближайшим к охотникам домом. самого процесса охоты на картине нет, но у зрителя

нет никаких сомнений, что он был со всеми присущими ему эмоциональными потрясениями.

Первым из крупных фламандских художников, который стал постоянно изображать множество животных, стал Франс Снейдерс. Работая в мастерской Рубенса, он писал цветы и животных в картинах учителя в качестве дополнения сюжетного действия. В своих же полотнах он стал отводить им основную часть композиции. В России Снейдерс известен как мастер натюрмортов с дарами природы и охотничьими трофеями. Для оживления сюжета художник часто вставлял в свои картины изображения живых домашних животных. Но Снейдерс писал и сюжетные охотничьи композиции, используя приемы, наработанные в натюрморте, например, композиция «Охота на кабана». Картины Снейдерса были очень популярны у современников и оказали сильное влияние на развитие охотничьей темы в европейском изобразительном и прикладном искусстве. Изображение битой дичи и находящейся рядом охотничьей собаки стало очень популярным. Такое сочетание изображений встречается у Яна Веникса и других художников Голландии и Фландрии.

В графике композиций подобного плана почти не найти, но зато примерно в этом же столетии было исполнено множество гравюр с охотами на определенную дичь. Гравюра с охотой на кабана у Л. Кранаха (рис. 210). Име-



Рис. 210. Л. Кранах. Охота. 1506

ется серия гравюр француза Э. Делона, в которую входят такие листы, как «Охота на медведя», «Охота на зайцев», «Охота на кабана», «Охота на птиц» и др. На всех листах Делона, как правило, фигурируют люди, собаки и дикие животные в движении. Замечательным рисовальщиком и гравером был мастер охотничьих натюрмортов и сцен охоты фламандец Ян Фейт.

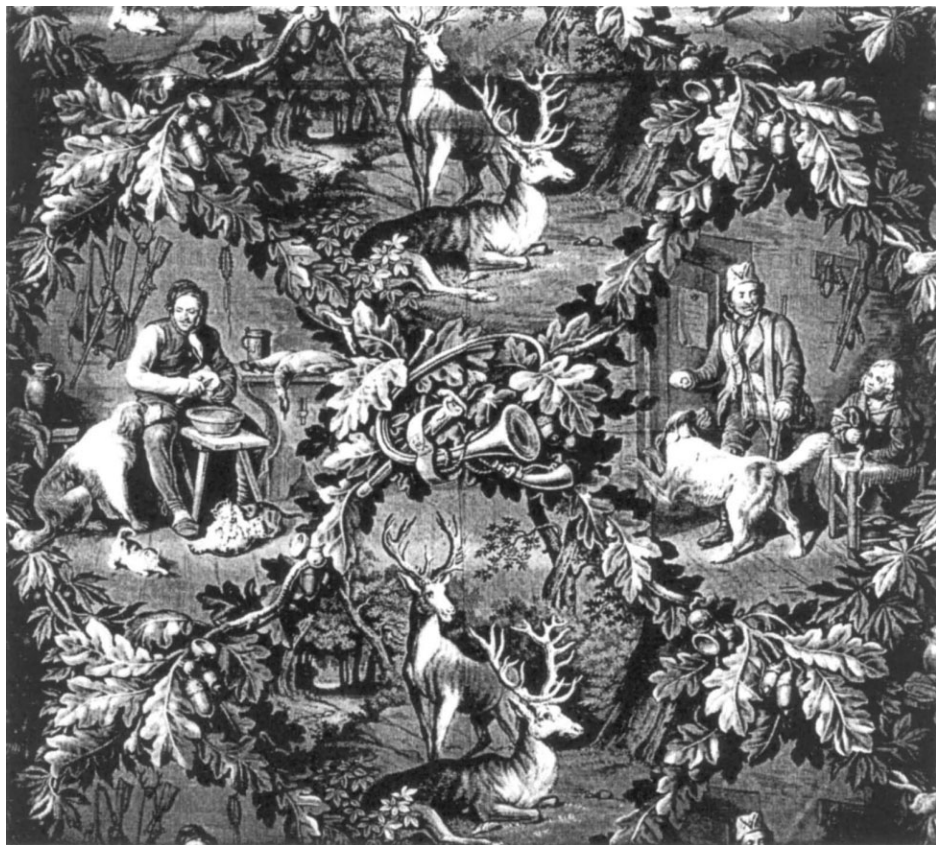
Как и в искусстве Древнего мира, наиболее сложные охотничьи композиции в европейском искусстве посвящены охотам короля и знати. Объектами королевской охоты, как правило, были благородный олень, лань, косуля и кабан. Организацией охоты занимался большой штат егерей, лесничих, загонщиков и псарей. В Англии во главе такого штата стоял хранитель королевского леса, который поддерживал порядок в королевских лесах. Похожие структуры организации охоты были и при королевских дворах континентальной Европы. Необходимо было сделать все возможное, чтобы король смог отдохнуть от суеты двора и вдохнуть, как тогда говорили, глоток «чистой свободы».

Одним из самых известных художников, изображавших животных и сцены охоты, был Франсуа Депорт. Животные присутствуют в живом или мертвом виде почти во всех его рисунках, эскизах и живописных полотнах. Чтобы понять его пристрастия, достаточно посмотреть на его «Автопортрет в охотничьем костюме» с собаками и битой дичью (1699). Приглашенный Людовиком XIV

в качестве живописца животных, он выглядит полным сил и надежд. Ощущение полноты жизни исходит от его изображений многочисленных сцен охоты и охотничьих натюрмортов. Депорт продолжил развитие такой специфической охотничьей темы, как изображение собаки, охраняющей дичь на фоне пейзажа. Эта тема в дальнейшем была доведена до совершенства младшим современником Депорта Жаном-Батистом Удри, исполнявшим заказы Людовика XV и высшей аристократической знати Европы. В живописных большеформатных композициях 1721 года изображены «Мертвый волк» и «Мертвая косуля», только что убитые на охоте и охраняемые собаками. Смерть и торжество жизни показаны художником с подкупающим чувством ситуации и мастерством.

Можно сказать, что в XVII—XVIII веках и первой половине XIX века были созданы наиболее масштабные творения об охоте, утверждающие ее как неразрывную часть ощущения полноты жизни и воспевающие человека как высшее творение природы, властвующее над животным миром. Эти ощущения были масштабно переданы даже в текстильном интерьере на рисунке (рис. 211).

Живопись и графика об охоте, исполненные в последующие периоды, уже не передают охоту как часть нескончаемого праздника. С середины XIX века продолжает изображаться множество единоборств со зверем, сборов к охоте, охотничьих засад, но все это, в основном, не имеет



**Рис. 211.** Набивные ткани по рисункам ателье Ж. Зипелиуса.  
Мануфактура Кешлин-Зиглер. Эльзас. 1840

романтического ореола. Определенное количество достижений имеет книжная и журнальная иллюстрация вто-

рой половины XIX — начала XX века, сопровождавшая любимые в XIX веке охотничьи рассказы.

### **3. Охотничья тема в русском искусстве**

Охота на Руси, изобиловавшей дичью, издавна была важнейшей частью жизни русских людей (рис. 212). Она была источником мяса для еды

и мехов для одежды. Меха являлись одним из основных предметов торговли Руси как с Востоком, так и с Западом. «Особой пышностью отличалась





**Рис. 212.** Охотник медведя колет, а собаки грызут.  
Русский лубок XVIII в. Раскрашенная гравюра на дереве

царская охота в Московском государстве, где она находилась в ведении Конюшенного приказа. После перерыва на время правления равнодушного к охоте Петра I она снова расцветает при его наследниках: Петр II проводил на охоте почти все время (рис. 213). Страстными охотниками были также императрицы Анна Иоанновна и Елизавета Петровна. Новый расцвет царской охоты начался в правление Александра II, который охотился в Гатчине и Лисино (под Тосно); еще более страстный

охотник Александр III превратил в царские охотничьи угодья и Беловежскую пущу. Местом царской охоты была также старая охота польских королей в Спале. Там же охотился Николай II»<sup>1</sup>.

Хотя Петр I не любил охоту на зверей, именно в его правление появляется мода на западноевропейскую живопись, в которой охоте уделено видное место. На стенах новых двор-

<sup>1</sup> Российский гуманитарный энциклопедический словарь. — М., 2002. — С. 658.



**Рис. 213.** И. Зубов.

Измайлово. Отъезд императора Петра II на соколиную охоту. Ок. 1727—1729

цов, построенных в европейском стиле, начинают активно вешать натюрморты с изображением дичи и картины со сценами охоты. Из Западной Европы привозятся в качестве образцов гравюры на охотничьи темы, книги об охоте с соответствующими иллюстрациями. Любовь к охоте отражена в русском объемном издании Н.И. Кутепова из 4 томов под названием «Царская охота на Руси»<sup>1</sup>. Охо-

та встречается во множестве рассказов известных русских писателей. Чтобы понять любовь русского человека к охоте, достаточно почитать И.С. Тургенева, С.Т. Аксакова. «Записки охотника» И.С. Тургенева и «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии» С.Т. Аксакова до настоящего времени — настоящие книги знатоков литературы и охоты. Блестящее описание охоты имеется в произведениях Л.Н. Толстого, А.И. Куприна, М.М. Пришвина (рис. 214).

<sup>1</sup> Кутепов Н.И. Царская охота на Руси: Исторический очерк. В 4-х т. — 2-е изд. СПб., 1896—1911.



**Рис. 214.** И. Бруни.

Иллюстрация к произведению М.М. Пришвина «Разговор деревьев». 1972

В романе «Война и мир» Л.Н. Толстого описывается псовая охота семьи Ростовых. Это, пожалуй, одни из лучших страниц великого произведения как по точности и красоте слога, так и по образной силе отражения охватывающих души охотников чувств. Поражают масштабы охоты, в которой «всех гончих выведено было пятьдесят четыре собаки, под которыми доезжачими и выжлятниками выехало шесть человек. Борзятников, кроме господ, было восемь человек, за которыми рыскало более сорока борзых, так что с господскими сворами в поле выехало около ста тридцати собак и двадцати конных охотников»<sup>1</sup>. В процессе развития действий охотников и присоединения к ним других помещиков с собаками охота увеличилась вдвое!

Об охоте много и хорошо писали русские натуралисты-охотники Н.М. Пржевальский, В.К. Арсеньев, Н.А. Байков, Л.Г. Капланов, К.Г. Абрамов, В.П. Сысоев, А.А. Слудский и другие. Особенно интересны их рассказы о добыче крупного зверя, охота на которого считалась наиболее почетной. К их произведениям создано множество иллюстраций, в которых главный герой не только человек с ружьем, но и образы охотничьих собак и диких животных.

Иллюстрированные издания XIX века украшались гравюрами и литографиями, выпускались и отдельные альбомы литографий на тему охоты, имеющие литературный сюжет. С развитием во второй половине XIX века журнальной продукции гравюры со сценами охоты стали часто вклеиваться в качестве художественных приложений — подарков читателям. Их можно было вырезать

<sup>1</sup> Толстой Л.Н. Война и мир. — М., 1979. — С. 522.

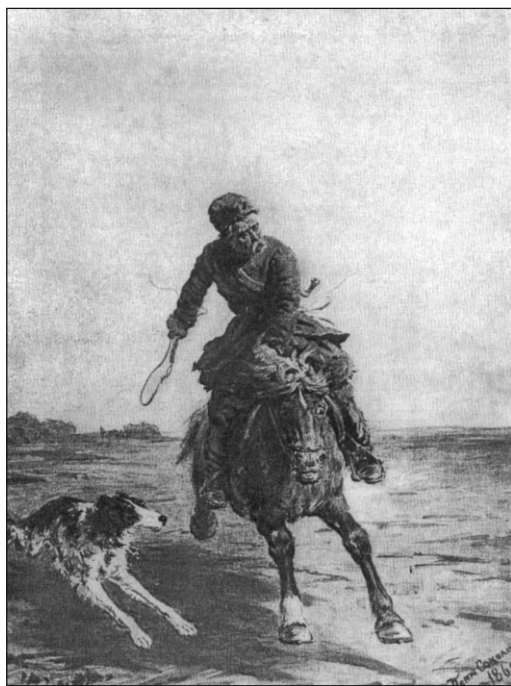
из журнала, оформить и повесить на стену. Это многие с удовольствием и делали. Такие гравюры, тиражированные в начале XX века, встречались в домах охотников в провинциальных городках России вплоть до конца прошедшего века.

В Петербурге в 70-х годах XIX века был издан альбом «Русские охоты», собранный из литографий с акварелей П.П. Соколова. Он, будучи сам страстным охотником, в деталях знал возможности изображения охоты и действий главных персонажей охотничьих сцен. «Образы дворян, созданные художником, особенно убедительны. С помещиками он близко познакомился во время своих переездов из усадьбы в усадьбу, с ними он жил, охотился, проводил время. Ни у кого из других художников, писавших картины на охотничьи сюжеты, нет образов дворян столь жизненных и правдивых, которые могли бы сравниться с соколовскими»<sup>1</sup>. Любовь к охоте в России XIX века сделала Соколова необычайно популярным, и, по свидетельству самого художника, хромолитографии с его картин встречались по всей стране.

Особенно любил изображать Соколов сцены из русской охоты с борзыми собаками. В работах «Борзятник», «Охота на волка с борзыми», «Затравленный волк», «Охота с борзыми на рысь», «С борзыми на зайца» человек и животные подаются в сложных движениях на фоне пейзажа (рис. 215).

Цепкий глаз художника подмечает все нюансы поведения животных, раскрывает их характер. Детали пейзажа не мешают изображению действия, гармонично оттеняя силуэты собак и лошадей.

Экзотикой воспринимаются сегодня такие малопонятные уже названия работ, как «Охота серебряной дробью», «По пороше за красным», «Охота с рогаткой на медведя», «Заструнивание волка». Но именно эти названия заставляли сжиматься сердце товарищей художника по охоте. Удивительно цельно изображает Соколов охотников на лошади. Че-



**Рис. 215.** П. Соколов.  
Борзятник. Акварель. 1869

<sup>1</sup> Спицина О. П.П. Соколов. — М., 1953. — С. 27.

ловок и лошадь сливаются в единый силуэт. Седок легко касается седла, позволяя лошади самой нестись по полю вместе с распластанной в прыжке собакой. Чтобы передать движение и прелесть непосредственного восприятия действительности охотником, Соколов концентрировал внимание на главном и обобщал второстепенное. Именно так видит происходящее сам участник охоты, и именно это притягивало к его произведениям охотников-зрителей.

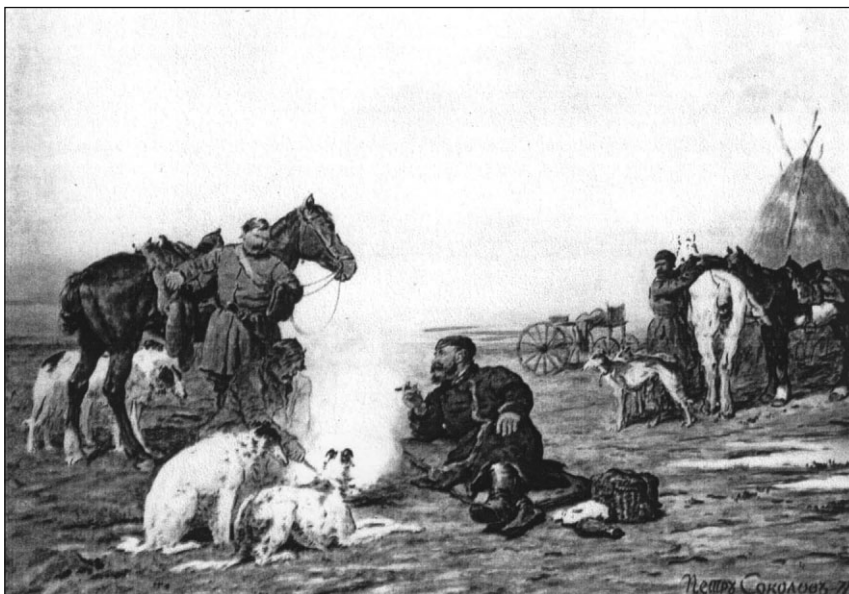
Редкая художественная память, всегда поражавшая современников Соколова, позволила ему, например, написать сепией по памяти в Париже работу «Две лошади в поле». Но он делал и множество натуральных набросков, которые использовал в своих картинах. Картины писал быстро, так как они были давно выношены в голове.

Но если произведения Соколова были известны в России, естественно, больше среди знатоков охоты, то успех картины В.Г. Перова «Охотники на привале» (1871) можно смело назвать всенародным. Репродуцированная впоследствии всеми доступными графическими техниками, она с удовольствием рассматривалась даже теми, кто не имел к охоте ни малейшего отношения (рис. 216, 217). И действительно, изображенные на картине трое охотников, увлеченно рассказывающих друг другу перипетии прошедшего дня, подкупают своей непосредственностью и колоритностью образов. К охотничьей теме можно отнести и картину Перова «Птицелов», изображающую

ловлю певчей птицы на одной из глухих окраин русских поселений. Достаточно популярна была и картина художника Н. Васильева «Охота с борзыми». Картина «Птицелов» через четыре года после ее создания, т.е. в 1874 году, была блестяще репродуцирована в гравюре И.П. Пожалостиным — учеником Ф.И. Иордана — в технике резец с «сухой иглой» и офортом.

В огромной России реальную опасность для населения представляли стаи волков, и, возможно, поэтому охота на этого сильного и умного зверя была особенно сложной и почетной. В романе «Война и мир» повествуются сборы и псовая охота Ростовых именно на волков. Излюбленным сюжетом у народа в изображении псовой охоты на волков являлся миг завершения охоты, когда борзые догнали хищника и уже готовы вцепиться в него, а охотник готов прикончить зверя! Но не менее популярным сюжетом была тройка лошадей с седоками, застигнутая стаей волков, т.е. охота волков на людей! Популярность обеих сцен подтверждается и огромным количеством тканых ковров с такого рода изображениями, висевших в русских домах вплоть до второй половины XX века. И это были не экзотические сцены, а жизненная реальность.

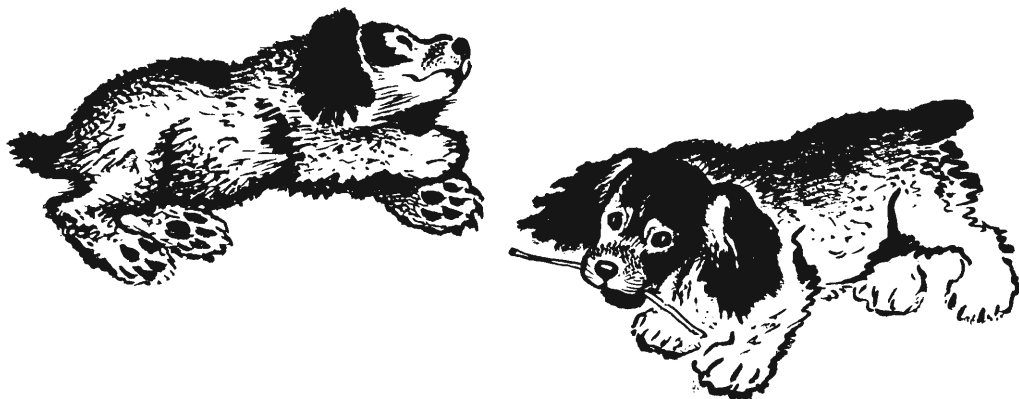
Кроме изображений псовой охоты на волков есть и редкие изображения киргизской охоты на зверей с плетью. Суть ее в том, что два охотника настигают на резвых конях зверя в степи и забивают его плетью. Изображе-



**Рис. 216.** П. Соколов.  
Охотники на привале. Графитный карандаш, акварель. 1871



**Рис. 217.** В. Перов. Охотники на привале. 1871



**Рис. 218.** Е. Чарушин. Иллюстрация на форзаце книги «Волчишко». 1992

ния киргизской охоты есть в рисунках Н.Н. Каразина.

Известным и виртуозным рисовальщиком животных, особенно лошадей, был Н.С. Самокиш. Он выполнил иллюстрации к 1-му тому упомянутого выше труда Кутепова об охоте. К созданию иллюстраций ко 2-му тому «Царской охоты» вместе с Самокишем приложили руку Ф.А. Рубо, В.М. Васнецов, В.И. Суриков, И.Е. Репин, К.В. Лебедев, А.П. Рябушкин. В 3-м томе были опубликованы работы В.А. Серова, Е.Е. Лансере, А.Н. Бенуа, Л.С. Бакста, Л.О. Пастернака. В 4-м томе можно выделить рисунки М.А. Зичи — придворного художника Александра II.

Кроме живописи и графики в России были популярны изображения охотничьих сцен на изделиях из фарфора. Многие русские фарфоровые предметы второй половины XVIII — XIX веков расписаны сценами охоты или рыбалки по мотивам западноев-

ропейских гравюр. Хорошо известен «Охотничий сервиз», изготовленный для Екатерины II на Майсенской мануфактуре.

К охотничьей теме в искусстве примыкают работы художников-анималистов. Так, известны изображения любимого сеттера Александра II работы анималиста И. Швабе. Более 500 изображений знаменитых верховых лошадей и рысаков написал художник Н.Е. Сверчков.

Хорошим рисовальщиком коней, собак и охотничьих сцен был Р.Р. Френц, проживавший в Гатчине недалеко от императорской псарни. Он известен изображениями борзых и гончих. В советское время множество рассказов о животных и охоте было проиллюстрировано великолепным художником-анималистом Е.И. Чарушиным. Он и сам часто писал рассказы о животных и сдавал их в издательства вместе со своими иллюстрациями (рис. 218).

## Вопросы и задания

1. Можно ли считать изображение сцен охоты древнейшим проявлением жанрового искусства?

2. Расскажите о сюжетах композиций со сценами царской охоты во дворце Ашшурбанапала.

3. Почему сцены охоты (борьбы со зверем) были любимыми в скифо-сарматском искусстве?

4. Какое имя имела богиня охоты в мифах античного мира?

5. В чем проявлялось значение охоты в жизни европейских королевских дворов?

6. Любил ли охотиться Людовик XIV?

7. Расскажите о роли охоты в жизни русского дворянства.

8. Кто был автором литографированных композиций в альбоме «Русские охоты», изданном в Петербурге в 70-х годах XIX века?

9. Был ли П.П. Соколов самым популярным русским художником второй половины XIX века, изображавшим сцены охоты с борзыми собаками?

10. Какие иллюстрации создавал Е.И. Чарушин?



## Глава IX

# ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ ТЕМАТИКА В ГРАФИКЕ

### 1. Становление и развитие темы труда в искусстве

Одним из наиболее ранних и масштабных изображений трудового процесса является настенная роспись гробницы в Фивах в Египте. Сделанная в период Нового царства (1580—1085 гг. до н.э.), она включает в себя цветные сцены сева, жатвы и молотбы пшеницы. Многофигурная сюжетная композиция настолько точно отрицана, что по прошествии трех тысяч лет мы можем свободно восстановить не только все стадии работы, но и орудия труда. Древняя земледельческая культура Египта запечатлена и в ряде других росписей в виде множества полевых работ (рис. 219).

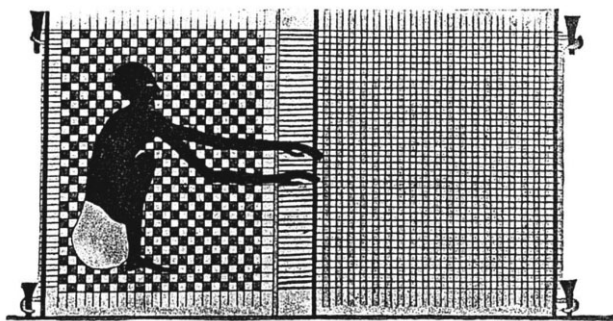
В Древнем Египте выращивали не только пшеницу, но и лен для изготовления тканей. Лен разводился в больших количествах как на землях фараона, так и его феодалов и высоко ценился. При дворе фараона существовала даже должность «хранителя царского льна». Поэтому процессы изготовления тканей изображались на

фресках не менее часто, чем полевые работы. В частности, процессы прядения и ткачества хорошо видны на фресках Бени-Гассана (2000—1788 гг. до н.э.). В росписях и рельефах заупокойных храмов и усыпальниц можно найти даже изображения постройки корабля и плавления золота!

Целый ряд изображений трудовых процессов оставили нам древние цивилизации Передней Азии. Настенная живопись, в отличие от засушливого Египта, почти не сохранилась в Двуречье, но осталось множество керамических изделий. В частности, это глиняные плакетки<sup>1</sup> конца III тысячелетия до н.э., среди которых есть и изображение плотника. Труд плотника и столяра высоко ценился и в Древней Греции. Их изображения достаточно часто встречаются в росписях керамики. На чаще неизвестного мастера имеется

---

<sup>1</sup> *Плакетка* — пластинка из металла, керамики с рельефным изображением.



**Рис. 219.** Египет 2000—1788 лет до н.э. Фреска Бени-Гассана



**Рис. 220.** Сцена пахоты. Миниатюра из псалтыри Лутрелла. Англия. XIV в.

изображение литейной мастерской скульптора: вокруг печи для отливки бронзы суетятся мастера, развешаны инструменты и рельефы, дорабатывается статуя. Движения изображенных людей точны и осмысленны, позы выразительны. Такие росписи часто создавались для изделий, предназначенных для конкретного человека. Сцены труда встречаются в росписях гробниц этрусков и частных домов Древнего Рима.

Византийское и раннехристианское искусство включает в себя трудовые процессы по определению, так как

Христос, по преданию, был человеком из народа — плотником. В труде пребывали и его ученики. Большое количество сцен труда встречается в цветной книжной миниатюре реалистического направления. Эти традиции распространились на романское и готическое искусство, в котором труд — непреложная ценность. В качестве примера отметим псалтырь Лутрелла. Созданная около 1345 года, она иллюстрирована множеством живых сцен из будничной жизни. На рис. 220 приводится миниатюра из данной псалтыри, изображающая сцену пахоты.



**Рис. 221.** Пашущие крестьяне. Иллюстрация к «Аугсбургскому календарю». Около 1480



**Рис. 222.** Всемирная хроника Хартмана Шеделя. Нюрнберг. 1493

Культура Ренессанса, созданная неустанным трудом европейских наций, переполнена сценами трудовых процессов. Труд отражен во всех жанрах изобразительного и прикладного искусства. Особенно это относится к искусству графики, быстро развивавшемуся в виде гравюры на дереве и на металле (рис. 221). Сценами труда наполнены печатные книги, появившиеся в середине XV века и получившие необычайное распространение. За вторую половину XV века их было напечатано около 40 тыс. изданий. В книге «Всемирная хроника» Х. Шеделя, изданной в Нюрнберге в 1493 году издателем А. Кобергером, использовано 645 гравюр, среди которых есть и сюжетные «трудо-вые» композиции (рис. 222). С конца XV века начинается массовое печатание книг — пособий по различным



**Рис. 223.** Ян ван Влит. Вязальщики метел. Из серии «Ремесла». Офорт. 1635

отраслям знаний, которые иллюстрируются сотнями гравюр со сценами изготовления изделий: из металла, дерева, кожи, керамики, кости и других материалов.

Тема физического и умственного труда была широко распространена в различных сериях иллюстративной и станковой графики XVI—XVIII веков (рис. 223).

## **2. Отражение труда в западноевропейском и русском реалистическом искусстве XIX века.**

### **Трудовые процессы в демократической графике XX века**

Мощный общественный подъем в жизни Европы конца 40-х годов XIX столетия оказал значительное влияние на развитие реалистического искусства с ярко выраженным демократизмом и социальной направленностью. Революция 1848 года оказала значительное воздействие на развитие духовной культуры того времени. «Если раньше народ появлялся в искусстве лишь эпизодически, то в творчестве крупнейших мастеров середины XIX века Милле и Курбе изображение людей труда занимает уже значительное место. Мир искусства становится проще и человечнее — люди на полотнах этих живописцев пасут овец, собирают хворост, нянчат детей. Однако обыденность сюжета не означала обыденности содержания — пафос творчества художника зиждился на утверждении эстетической ценности жизни»<sup>1</sup>.

В 1849 году Гюстав Курбе пишет своих прославленных во множестве статей и энциклопедий «Дробильщи-

ков камня», а в 1854 году — «Веяльщиц». Участник Парижской коммуны, Курбе любил и понимал людей «из народа». Еще более последователен в изображении людей труда Жан-Франсуа Милле. Труд крестьян — главная тема его творчества. Родившийся в крестьянской семье, он с детства был приобщен к труду. «Для работ Милле начала 50-х годов, — пишет Н.В. Яворская, — наиболее характерны одинокие фигуры крестьян, которых он обычно изображает сосредоточенными, задумчивыми. Милле сумел возвысить самый прозаический труд; он считал, что, только изображая труд, можно передать “истинную человечность”, “великую поэзию”. В позах, жестах крестьян Милле — торжественная простота, замедленный ритм; фигуры даны объемно-пластическими. Такова его “Швея” (1853; Лувр). Милле показывает лишь самые необходимые атрибуты профессии: ножницы, подушку с толками, утюги, висящие на стене. Пространства ровно столько, сколько нужно для фигуры. Этим Милле достигает монументальности,

<sup>1</sup> Памятники мирового искусства. Вып. VI. Сер. первая. — М., 1975. — С. 55.

вместе с тем образ крестьянки полон внутреннего движения. Кажется, видишь, как ее рука делает стежки, как медленно вздымается от дыхания ее грудь. Она сосредоточенно смотрит на работу, ее образ полон глубокой задумчивости; несмотря на интимность мотива, в его трактовке есть величие. Эта же монументальность видна в офорте «Крестьянка, сбивающая масло»<sup>1</sup>.

В офорте «Крестьянка, сбивающая масло» фигура женщины в длинном платье с передником помещена в центре композиции. Оголенные до локтей руки крепко держат торчащую из бочки с маслом палку для сбивания. Свет, падающий в полутемный сарай, силуэтно высвечивает сцену мирного неспешного труда (рис. 224). Блестящий рисовальщик, он оставался им и в живописных полотнах. Его картины «Сеятель», «Женщина у печи», «Сборщицы колосьев», «Возвращение с работы» исполнены с предельной достоверностью, как и множество его рисунков. Чтобы не отрываться от своей творческой тематики, Милле отправился в Барабизон и стал возделывать землю. Некоторое время он утром пахал, а днем писал картины. В этот период было исполнено и множество набросков фигур в процессе труда.

В 1-й главе рядом с Милле уже упоминался Ван Гог в истории западноевропейской графики. Ван Гог

считал себя продолжателем «почвенничества» Милле в Голландии, и его «трудовые мотивы» прямо связаны с тяжелым трудом голландских крестьян (рис. 225). «Я пять раз нарисовал крестьянина с лопатой, короче говоря — землекопа, в различных положениях; два раза — сеятеля и два раза — девушку с метлой. Затем — женщину в белом чепце, которая чистит картофель, пастуха, опирающегося на посох, и, наконец, старого больного крестьянина, сидящего на кухне перед очагом; он опустил голову на руки, а локтями уперся в колени. Разумеется, я на этом не останавлиюсь, когда первые овцы перешли мост, за ними следует вся отара. Я должен рисовать непрерывно — землекопов, пахарей, сеятелей, мужчин и женщин», — пишет Ван Гог брату в сентябре 1881 года<sup>2</sup>.

В самых обыденных трудовых действиях Ван Гог ищет глубокий жизненный смысл, и цикл работающих людей — тому подтверждение. Поэтому у него на рисунках много копающих землю женщин. Некоторые из них ковыряют землю, стоя на коленях. Ван Гог видит в связи женщины и земли особый смысл и делает эту связь особенно запоминающейся.

Труд рабочих неистовый голландский художник пытался прочувствовать через изображения шахтеров и ткачей. «Шахтеры и ткачи — это совсем особая порода людей, отличная от других рабочих и ремесленников; я чувствую к ним большую симпатию

<sup>1</sup> Яворская Н.В. Искусство Франции от Великой французской буржуазной революции до Парижской коммуны (1789—1871). — В сер.: Всеобщая история искусств. Т. 5. — М., 1964. — С. 75.

<sup>2</sup> Ван Гог. Письма. — Л., 1965. — С. 65—66.



**Рис. 224.** Ж.-Ф. Милле.  
Крестьянка, сбивающая масло. Офорт



**Рис. 225.** В. Ван Гог. Сеятель.  
Перо, китайская тушь с растушевкой. 1881

и сочту себя счастливым, если когда-нибудь сумею так нарисовать эти еще неизвестные или почти неизвестные типы, чтобы все познакомились с ними. Шахтер — это человек из пропасти, из бездны, ткач, напротив, мечтателен, задумчив, похож чуть ли не на лунатика. Вот уже почти два года я живу среди них и в какой-то мере научился понимать их своеобразный характер, по крайней мере, характер шахтера»<sup>1</sup>, — пишет увлеченный темой труда художник. И это у него по-

лучается настолько, что он ставит перед собой задачу передачи движения. Но у Ван Гога это не открытое движение, а движение внутрь композиции. Это движение усиливает образ.

Развитием темы труда во французском искусстве конца XIX века следует считать воспроизведение в гравюре на дереве Люсьеном Писсаро, самым талантливым из детей К. Писсаро, серии законченных сцен и набросков отдельных фигур, выполненных отцом. В истории искусства они известны под общим названием «Полевые работы». Часть из них —

<sup>1</sup> Там же. — С. 58.



**Рис. 226.** М. Лингнер. Рабочие. 1937

черно-белая торцовая гравюра. Другие — цветные листы, исполненные на основе контурного оттиска, раскрашенного К. Писсаро акварелью. Тираж «Полевых работ» был отпечатан сыном в 1904 году уже после смерти отца (цв. ил. 23). В 1903 году Люсьен по рисунку отца награвировывает неплохой лист «Сеятель», но, к сожалению, тема не получает продолжения. Следующим подъемом в теме труда будет графика художников, работавших в демократической газетной и книжной графике первой половины — середины XX века (рис. 226, 227).

Демократизм и социальная направленность в искусстве Франции середины XIX столетия, интерес западноевропейских художников

к жизни простого народа способствовали проявлению схожих тенденций в искусстве стран Восточной Европы. В России это проявилось в работах художников Товарищества передвижных художественных выставок (1870—1923). В творчестве передвижников главным объектом изображения стала жизнь народа, показ без всякой идеализации. Трудовые процессы, изображавшиеся в русском искусстве и до передвижников, приобрели концептуальный характер.

Во всей своей суровой правде показал каторжный труд И.Е. Репин в картине «Бурлаки на Волге». В отличие от Курбе и Милле Репин изображает на своем полотне не только изматывающий труд, но и символ массового угнетения трудового народа.

«Взгляните только на “Бурлаков” г. Репина, — писал В.В. Стасов, — и вы тотчас же принуждены будете сознаться, что подобного сюжета никто еще не смел брать у нас и что подобной глубоко потрясающей картины из народной жизни вы еще не видели... По плану и по выражению своей картины г. Репин — значительный, могучий художник и мыслитель, но вместе с тем он владеет средствами своего искусства с такой красочной силою и совершенством, как навряд ли кто-нибудь еще из русских художников»<sup>1</sup>. Через год после завершения этой знаменитой картины Репина К.А. Савицкий

<sup>1</sup> Стасов В.В. Избранное. Т. I. — М.; Л., 1950. — С. 67—68.



**Рис. 227.** Х. Бидstrup. Асфальтировщики. Тушь. 1954



**Рис. 228.** И. Щедровский.  
Сцены из русского народного быта. Карандаш, на легкой светлой прокладке



пишет полотно «Ремонтные работы на железной дороге» и экспонирует ее на 3-й выставке передвижников. Живописное полотно Н.Я. Ярошенко «Кочегар» (1878), исполненное в красноватых отблесках яркого пламени, стало вехой в изображении рабочего человека.

Труд крестьян отражен на работах Г.Г. Мясоедова, В.М. Максимова и других. В 90-е годы XIX века Н.А. Касаткин пишет цикл картин и этюдов из жизни шахтеров Донбасса. Картины «Углекопы. Смена», «Шахтер-тягольщик», «Тяжело. Буревестник» — проложили путь для

творческих поисков художников советского времени — певцов трудового Донбасса 1920—1980 годов.

Графическое творчество русских художников XIX века оставило нам сотни рисунков и набросков крестьян и рабочих. Почти все наиболее значительные творения трудовой тематики были переведены в литографию илисилографированы (рис. 228).

В XX веке изображение людей физического труда стало частью политических движений, однако политизированность искусства не смогла помешать созданию графических произведений высокого искусства.

### **3. Трудовые процессы и люди труда в российской графике XX века**

Тема труда наиболее полно была раскрыта в российском искусстве XX века. Лозунг «Владыкой мира будет труд», сочиненный в стране после Октябрьской революции 1917 года, концептуально проводился в жизнь художниками, поверившими в идеи коммунистического переустройства жизни. «Трудовой» жанр стал ключевым жанром многочисленных выставок и журнальных публикаций начиная с 20-х годов (рис. 229).

На выставках изобразительного искусства, проходивших под названиями «Люди труда», «Трудовая Сибирь», «На стройках пятилетки» и т.п., экспонировались такие графические серии, как «Выпечка хлеба», «В цехах завода “Серп и молот”», «Меха-

ническая дойка», «Рытье котлована», «Монтаж больших опор». Автор данного пособия сам неоднократно выезжал в творческие командировки для отражения в графике трудовых будней на строительстве Байкало-Амурской магистрали, зарисовывал монтаж химических заводов в Таджикистане и строительство ГЭС в Сибири.

Анализируя сделанное за более чем полувековой период, можно уверенно говорить о высоком уровне исполненных работ, достигнутом уже в первые годы советской власти.

Эстетическим героем советского искусства 20-х годов стал рабочий человек. Это было как долгосрочной программой Страны Советов, так и ближайшей практикой «восстановитель-



**Рис. 229.** Б. Кустодиев. Сапожник. Тушь. 1924



**Рис. 230.** А. Дейнека. В Донбассе. Рисунок для журнала. Бумага, тушь, гуашь. 1924

ного периода». Художникам — строителям «коммунистического завтра» надо было увидеть красоту деятельности человека в спецовке, создать его идеальный образ. Но это должен быть не просто рабочий, а человек — строитель светлого будущего.

А.А. Дейнека искал эту красоту трудовой деятельности через творческий анализ ритмики и динамики трудового процесса. «Я часами зарисовываю грузчика с лопатой и постепенно, в повторности движений, нахожу ритм и пластику, ему свойственную»<sup>1</sup>, — говорил художник. Так он определял «характеристику

движения». Чтобы усилить внимание к изображению, Дейнека передавал фигуру человека крупным планом, часто силуэтно и в ракурсе «вид снизу». Фигуры рабочих получались величественно и в характерных позах. Так исполнена серия рисунков гуашью 1924—1925 годов, посвященных трудовому Донбассу: «Наша взяла. Поднимаем производство», «В Донбассе», «Перекур», «Донбасс. За газетой» и т.д. (рис. 230). В этих рисунках Дейнека начинает соединять силуэтные изображения людей с геометрией сварных заводских форм, применять прием движения группы рабочих на двух уровнях. Причем двухуровневое движение может быть как параллельным, так и встречным.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Демосфенова Л.Г. Журнальная графика Дейнеки: 1920 — начало 1930 гг. — М., 1979. — С. 16.

В журнальных композициях почти нет изображений одной фигуры. Действие всегда разворачивается с участием нескольких работников или работниц, и эти коллективные действия — непреложное условие. Изображение нескольких физически сильных и гармонично развитых людей в едином трудовом диалоге с техникой казалось художнику открытием новой «рабочей красоты».

Дейнекой был выявлен в жизни и запечатлен новый тип героя — молодого, спортивного, любящего коллективный труд в гармонии с техникой человека. Свои мысли он запечатлел в сотнях рисунков, сыгравших существенную роль в становлении модного образа всего довоенного времени. Важно было и то, что он и сам ощущал себя человеком этой формации. Получивший художественное образование в первом отечественном художественно-техническом вузе — ВХУТЕМАСе/ВХУТЕИНе и вступивший в творческую жизнь еще в студенческие годы, Дейнека был пропитан идеями справедливого переустройства мира с «позиций современных темпов жизни». По сути дела, он был не только талантливым творческим человеком, но и живым воплощением времени. Этому способствовала и его дружба с В.В. Маяковским, продолжавшаяся до самой смерти поэта. Художник, как и поэт, был полностью включен в созидательную деятельность, поиск новых ориентиров в жизни, волновавший всю советскую культуру.

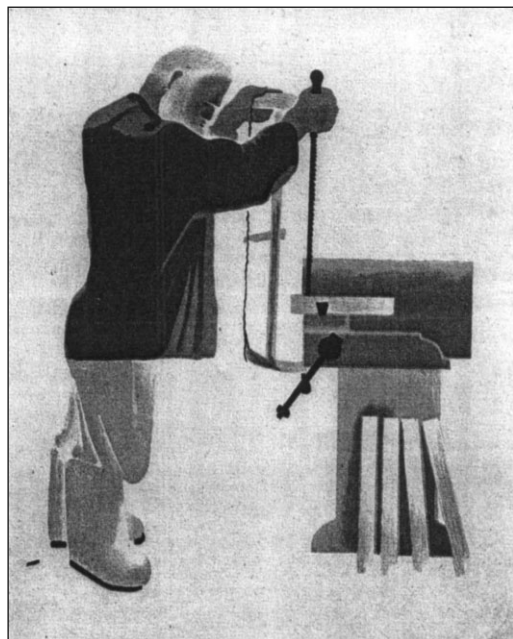
Дейнека не был одинок в своих поисках в искусстве. Многочисленные «Сталевары», «Делегатки», «Рабфаковки», экспонированные на выставках, отражают устремления понять людей труда того времени. Графически образы человека постреволюционного периода изучают В.В. Конашевич, В.И. Козлинский, В.Н. Денисов (Дени), Ю.Н. Пименов, В.В. Лебедев, Н.Н. Купреянов, А.И. Кравченко, А.Ф. Пахомов и другие (рис. 231, 232). Но Дейнека, пожалуй, был среди них наиболее принципиальным и узнаваемым.

30-е годы XX века назывались тогда «годами строительства социализма», и десятки художников выехали в села, на стройки, заводы, птицефабрики и хлебокомбинаты для того, чтобы запечатлеть изменения в жизни России. Принципиальным отличием от 20-х годов было постепенное увеличение тематики отражения сельского труда. Так, известный советский художник-график и иллюстратор книг для детей А.Ф. Пахомов выехал в конце лета 1930 года на Северный Кавказ в коммуну «Сеятель». «Передо мной стояла задача показать новый облик человека на сельских работах, далекий от облика традиционного русского крестьянина (хотя такие там тоже были), облик повелителя машин, знающего все их хитрое устройство и свободно умеющего ими управлять»<sup>1</sup>, — писал художник в книге «Про свою работу». Целый ряд

<sup>1</sup> Пахомов А.Ф. Про свою работу. — Л., 1971. — С. 104.



**Рис. 231.** В. Денисов.  
У рычага реконструкции.  
Рисунок для газеты «Правда». 1929



**Рис. 232.** А. Пахомов.  
Мастер

таких образов в трудовом процессе запечатлел Пахомов в многочисленных акварелях с названиями «Молотьба», «Уборка кукурузы», «Силосование», «Ночная пахота». В 1931 году Пахомов рисовал колхозников в коммуне «Красивая Меча» в средней полосе России, а в 1932 году рисовал в цехах Металлического завода на Выборгской стороне.

В послевоенный период художник вернулся к сельской тематике после переезда на жительство за город. Жизни соседнего колхоза «Красный партизан» посвящено несколько серий эстампов в техниках литография и линогравюра. В 50-е

годы выполнена серия литографий «Животноводы». В серию вошли листы «На свиноферме», «Колхозница», «Первый выезд», «На скотном дворе», «Бригадиры» и др. В типичном для советских времен обзоре сделанного Пахомовым на тему сельского труда искусствовед В.С. Матафонов писал: «В начале 60-х годов серия литографий “Животноводы” пополнились новыми эстампами. В них показаны обыкновенные события и нет стремления к занимательности сюжета. Типичен лист “Начало дня”. По существу, это однофигурная композиция, где крупным планом изображена готовящаяся к работе доярка.

Художник передал красоту фигуры молодой женщины, добился выразительного ее сочетания с окружающим пространством, с силуэтами виднеющихся вдали коров. Важно, что Пахомов избрал героиней эстампа типичную труженицу сельского хозяйства, свою современницу ... По характеру изображения, использованию материала к этому листу близок эстамп “Раздача корма” (1961), но в нем девушка-животновод показана динамичней и эмоциональней, благодаря богатству светотени. Та же техника исполнения характерна для ряда более поздних листов аналогичного содержания “На ферме” (1972), “Доярка М.М. Андреева”»<sup>1</sup>. Искусствоведы отмечали и работы многих других художников, исполнявших композиции на производственную тему.

В том же Ленинграде, где творил Пахомов, созданы В. Курдовым классические серии на производственную тематику: «На целине», «На конном заводе», «Наш современник». Но Курдов в своих работах стремился как можно точнее передать энергию непосредственных зрительных ощущений, теплоту жизненных связей. «В серии литографий “На целине” В. Курдов кажется полностью захвачен дорогами ему подробностями налаживающегося целинного быта, однако каждый лист серии носит принципиально не жанровый характер: последовательная отработка пластики придает любому эпизоду

“внебытовую” временную протяженность и, следовательно, ощущение значимости и даже символичности. В этой строго рассчитанной системе нет, оказывается, места и случайной детали — Курдов рисует бельевые веревки между вагончиками-“бытовками”, но, присмотревшись, убеждается, что каждая из них несет и структурную функцию — размечает плоскость, отмеряет пространственные планы»<sup>2</sup>.

Иной подход к производственной тематике можно увидеть в работах О. Яхнина в серии «Наш современник». Радостный или яростный труд, изображенный в работах художников, освоивших производственную тематику еще с довоенных времен, заменяется раздумьями о месте человека в мире производства. Это заметно даже в листе «Обработка детали», на котором рабочий буквально зажат среди деталей огромных механизмов.

Серия цветных литографий «Совхоз Корсаковский», выполненная К. Калинычевой в 1968 году, раскрывает в производственной теме красоту обыденной жизни села. В совхозе художница провела несколько месяцев в разное время года и собрала огромный зарисовочный материал. Кроме таких листов, как «Сбор картофеля» или «Утро. Совхоз Корсаковский», она делает композицию «Игра», в которой дети играют «в работу» на стоящей на окраине села

<sup>1</sup> Матафонов В.С. Алексей Федорович Пахомов. — М., 1981. — С. 191—192.

<sup>2</sup> Боровский А. Традиционна ли ленинградская графика? Сер.: Советская графика. Вып. 9. — М., 1985. — С. 196.

старой сельскохозяйственной технике. Используя эффект большого цветового пятна, Калинычева орнаментально включает в композицию хрупкие светлые силуэты детей.

С 60-х годов XX века стало обычной практикой проводить художественные выставки в цехах крупных заводов, «красных уголках» различныхстроек, Домах культуры колхозов и совхозов. Ленинградские художники встречались с рабочими Кировского завода, московские — со строителями московского метро и Байкало-Амурской магистрали. Крупные производства выделяли средства на поощрительные премии для художников, рисующих композиции с их рабочими и инженерами. Искусствоведы читали лекции об искусстве на фоне картин и серий графических листов, посвященных трудовым будням.

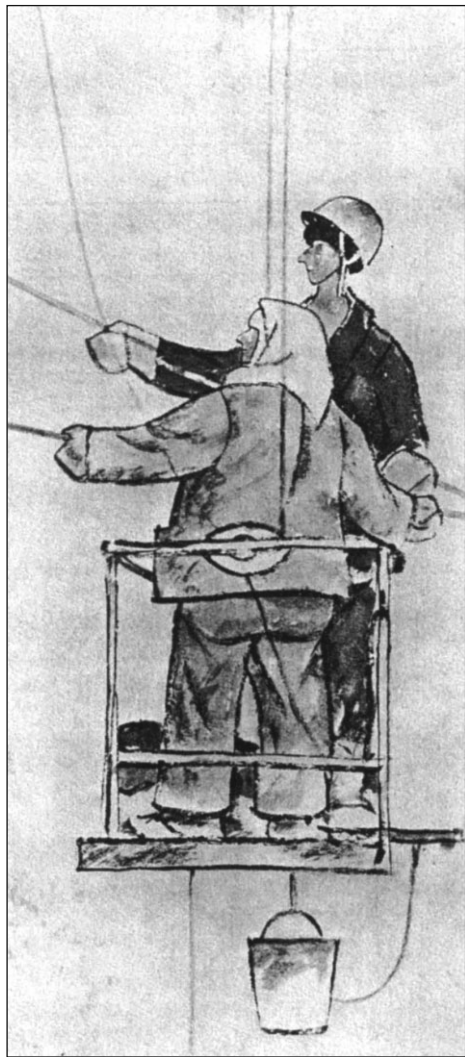
В 1960—1970 годы происходит монументализация советских сюжетных композиций трудовой тематики как в живописи, так и в графике. Все больше и больше появляется работ с обобщенными героическими обликами. Искусствовед Н. Леонова в статье о живописце Б. Малуеве в журнале «Художник» так описывает рыбаков, изображенных на картине «Волжские рыбаки»: «Это могучие, статные люди, полные уверенной силы и большого человеческого достоинства. Изображенные во весь рост на фоне широкого пространства реки и неба, они заполняют собой все полотно и оттого кажутся особенно значительными... Художник не

стремится к раскрытию своеобразием характеров, его герои, по существу, лишены неповторимых индивидуальных черт. Скорее, это обобщенный социальный, национальный тип современного советского человека, передающий представление художника о прекрасном человеке. У его героев свой затаенный внутренний мир — беспокойный, возвышенный, поэтически просветленный. Они одухотворены большой мечтой о человеческом счастье. И внешне они красивы — сильные и гибкие, с правильными, строгой чеканки лицами, с мечтательными, широко расставленными глазами»<sup>1</sup>. Рыбаки, нефтяники, монтажники, сталевары в кепках и грязных майках или спецовках, схожие с героями Малуева, изображаются и другими художниками, выражающими представление об эпохе и людях. В графике они встречаются даже чаще, чем в живописи, хотя их стилистический канон был первоначально отработан масляными красками на холсте художниками так называемого «сурового стиля». На огромных всесоюзных или всероссийских выставках эти почти былинные труженики, похожие друг на друга, производили угнетающее впечатление своей откровенной стаффажностью и преувеличенной гражданской пафосностью.

В конце 1970 — начале 1980 годов появляется усталость от работ, восхваляющих строительные планы

---

<sup>1</sup> Леонова Н. Понимание счастья // Художник. — № 3. — 1969. — С. 13.



**Рис. 233.** Л. Сойфертис.  
Маляры. Из серии «Строительные рабочие».  
Бумага, акварель, мелки. 1980

коммунистической партии Советского Союза. Из командировок на главную стройку того времени — Байкало-Амурскую магистраль (БАМ)



**Рис. 234.** А. Алескеров.  
Музыкальная мастерская.  
Из серии «Люди труда». 1980

художники начинают привозить рисунки, на которых изображаются не былинные герои-великаны, а обычные инженеры и рабочие. Оказывается, что строительные подвиги осуществляют обычные люди, которые работают не только в Сибири, а в каждом городе России (рис. 232, 233). Кроме того красоту труда можно заметить в маленькой кустарной мастерской (рис. 234).

В 90-е годы в связи с распадом СССР и особенностями постсоветского времени тема труда перестает быть ведущей темой российского искусства.

## Вопросы и задания

1. Что изображено на известной настенной росписи из гробницы в Фивах в Египте, сделанной в период Нового царства (1580—1085 гг. до н.э.)?

2. Можно ли встретить на фресках Древнего Египта изображения процесса изготовления льна, процессы прядения и ткачества?

3. Охарактеризуйте причины появления на керамике Древней Греции изображений плотников и столяров.

4. Расскажите о сценах труда в искусстве Ренессанса.

5. Каково значение творчества Ж.-Ф. Милле и Г. Курбе в развитии композиций с изображениями людей труда?

6. Вспомните и расскажите о рисунках крестьян, землекопов и шахтеров, исполненных В. Ван Гогом.

7. Кого и как изобразил И.Е. Репин в своей знаменитой картине «Бурлаки на Волге»?

8. Почему тема труда заняла главенствующее место в советском искусстве?

9. Перечислите особенности графических рисунков гуашью А.А. Дейнеки, посвященных трудовому Донбассу.



## Глава X

# СПОРТИВНАЯ ТЕМАТИКА В ГРАФИКЕ

### 1. Спортивные композиции в искусстве Древнего мира

Спортивные состязания встречаются в искусстве разных народов. Герои спортивных состязаний почти всегда были окружены почетом, а их деяния воспевались поэтами и художниками. Особенным вниманием культ тела пользовался в Древней Греции. Поиски адекватного творческого отражения в движении человека не только физического совершенства, но и душевного состояния велись в Древней Греции на протяжении столетий. С наибольшей убедительностью эти поиски были зафиксированы в скульптуре и росписи керамических сосудов.

До нас дошла великолепная бронзовая статуя «Дельфийского возничего» (вторая четверть V века до н.э.) — победителя конных состязаний. Неизвестный мастер точно изваял позу человека, управляющего бешено скачущими лошадьми. Во всех изданиях по искусству Древней Греции репродуцируется статуя «Дискобол» работы

скульптора Мирона. «Дискобол, как и многие статуи такого типа, поставлен в честь определенного лица, — пишет исследователь искусства Древнего мира Ю.Д. Колпинский. — В центре внимания художника стояла задача изображения сильного и прекрасного духом и телом человека, находящегося в напряженном и стремительном движении. Мирон изобразил метателя диска в тот момент, когда он вкладывает все свои силы в бросок диска. Несмотря на напряжение, которое пронизывает фигуру, статуя производит впечатление устойчивости... Упруго согнувшись и крепко опираясь ногой в землю, юноша отбросил назад руку с диском. Еще мгновение, и тело, как пружина, стремительно распрямится, рука с силой выбросит диск в пространство»<sup>1</sup>. Мирон изобразил также

<sup>1</sup> Колпинский Ю.Д. Искусство Древней Греции. Сер.: Всеобщая история искусств. Т. 1. — М., 1956. — С. 203.

в скульптуре прославленного аргосского бегуна Лада, добившегося победы в состязании ценой собственной жизни. Неизвестный поэт того времени так отразил статую в стихах:

Полон надежды бегун: на кончиках  
губ лишь дыханье.  
Видно: втянувшись во внутрь, полы-  
ми стали бока.  
Бронза стремится вперед за венком;  
не сдержать ее камню.  
Ветра быстрее бегун, чудо он  
Мирона рук<sup>1</sup>.

Описание Колпинским скульптуры «Дискобол» и стихи древнего поэта о бегуне можно свободно приводить в качестве изложения сюжетов древнегреческой росписи по керамике. Особенно часто на керамике изображали соревнование колесниц или группу бегунов, но можно встретить и силуэты борцов, боксеров, прыгунов, гимнастов и т.п. (рис. 235). На одном Коринфском кратере середины VI в. до н.э. изображен стремительный бег колесниц и медные треножники, предназначенные в награду победителю. «Эволюция вазовых росписей шла от схематичных и отвлеченно-декоративных изображений к композициям развернуто-сюжетного характера, наглядно повествующим о действиях и поступках героев. Смелые реалистические искания художников-живописцев часто опережали развитие скульптуры»<sup>2</sup>.



**Рис. 235.** Дурис. Юноша-гимнаст.  
Роспись внутренней стороны килика.  
Около 400 лет до н.э.

В период поздних росписей чернофигурных ваз и перехода к краснофигурным изображениям возникают достаточно сложные многофигурные композиции, в том числе и на спортивную тематику.

Состязания атлетов встречаются и во фресковых росписях этрусских гробниц. Поскольку палитра живописцев состояла из четырех-шести красок, то можно говорить о графизме таких росписей. Живопись этрусков в той или иной форме связана с росписями греков.

Изображения на спортивные темы в Древнем мире стимулировались регулярным проведением с 776 года до н.э. по 394 год н.э. Олимпийских игр. В числе участников и победителей Олимпийских игр были такие известные ученые, как Платон,

<sup>1</sup> Там же. — С. 205.

<sup>2</sup> Там же. — С. 171.

Аристотель, Сократ, Пифагор. Платон, например, был чемпионом по кулачному бою. После подчинения Греции Риму победителями оказались даже некоторые императоры. После запрещения Олимпийских игр

римским императором в 394 году н.э. как пережитка язычества интерес к спортивной тематике ослабевает. Начавшееся насаждение христианства приводит к утрате культа физического тела.

## 2. Графические изображения спортивных соревнований в европейском искусстве

С наступлением нашей эры и вплоть до эпохи Возрождения культа тела, схожего с тем, что был в Древней Греции, не существовало. Но культ мужества, который никогда не исчезал в обществе, всегда требовал своего выражения и часто проявлялся в том, что сегодня можно назвать военно-прикладными видами спорта: стрельба из лука, борьба и рыцарские турниры. Эти соревнования и отражались в произведениях искусства. Особенно много изображений было посвящено рыцарским турнирам. Многочисленные «Хроники...» заполнены графикой турнирных боев, происходивших в различных европейских королевствах. «Рыцари (обычно на конях и в полном вооружении) выступали публично друг против друга — в одиночку, попарно или отрядами. Ход Т. (турниров — Н.Б.) регламентировался правилами, за соблюдением которых следили герольды. Т. устраивался королем или крупным сеньором по случаю торжеств. Победитель Т. добивался славы, внимания прекрасных дам, получал денежную награду... После того, как в 1559 году на Т. был смертельно

ранен французский король Генрих II, в большинстве стран Т. прекратились. Их продолжением с XVII века стали безопасные для участников карусели, иногда по-прежнему называвшиеся Т.»<sup>1</sup>. В 1829 году в Потсдаме состоялся турнир, в котором участвовали 124 рыцаря, и это событие продолжалось три дня (рис. 236).

Нарисованные гербы на щитах участников турниров, раскраска амуниции, девизы рыцарей стали прообразом для графического дизайнера современных спортивных соревнований. Не случайно хоккейные соревнования и сегодня часто называют турнирами, а на одежде спортсменов четко видны «боевые цвета» и символы спортивных клубов.

Но рыцарские турниры — соревнование среди элиты общества, т.е. соревнование, в котором может участвовать далеко не каждый. Спортивные состязания демократического характера, схожие с теми, что входят в регламент Олимпийских игр нашего времени, начинают формироваться

<sup>1</sup> Российский гуманитарный энциклопедический словарь. В 3 т. — М., 2002. — Т. 3. — С. 454.



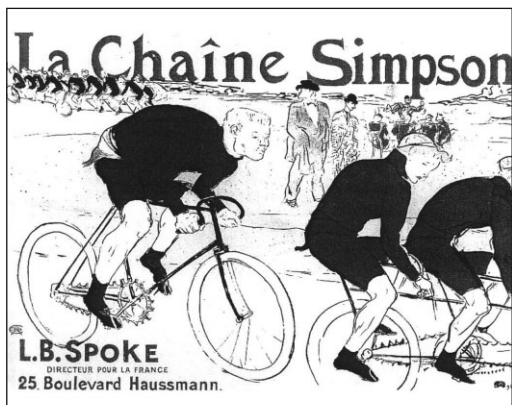
**Рис. 236.** Изображение победителя турнира, герцога Генриха фон Брислау. Гербовая символика на попоне лошади носит характер орнамента. 1305—1340

из народных силовых развлечений. Например, появляется бокс, первый кодекс законов которого был написан в Англии в 1743 году. Пособия по искусству борьбы, оформленные иллюстрациями, появились в Европе на два века раньше.

Несмотря на то, что церковь не поощряла занятия спортом, народным развлечением на протяжении многих веков оставалась борьба и поднятие тяжестей. Во Франции с конца XVIII века борьба проводилась в бродячих цирках, летних садах и тра-

диционных местах гуляний. Там же проводились чемпионаты городов и отдельных районов. В цирках проводили и чемпионаты по поднятию тяжестей. В искусстве «цирковой» период развития спорта зафиксирован в виде плакатов и афиш XIX — начала XX века.

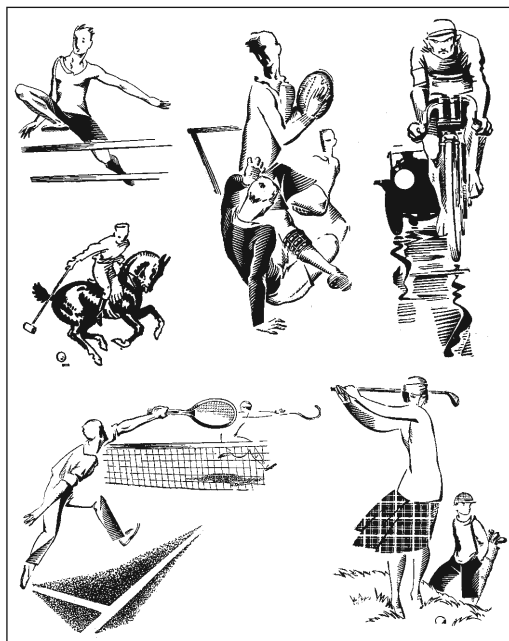
С появлением во второй половине XIX века первых международных спортивных объединений и проведением в 1896 году в Греции первых Олимпийских игр спорт становится постоянной темой журнальной



**Рис. 237.** Л. Споук.  
Симпсоновская цепь. Литография, 1896

и книжной графики (рис. 237). Изображений занятий спортом становится так много, что они даже переводятся в полнотипажии для массовых изданий (рис. 238).

К занятиям спортом с конца XIX века активно присоединяются и женщины. Гольф и стрельба из лука — одни из первых видов спорта, освоенных женщинами, так как ими можно было заниматься в длинных юбках. Интерес к спорту у женщин подогревается и тем, что в начале XX века они постепенно перестают носить корсет, и появляется потребность упражнений для поддержания тела в определенной физической форме. В 1913 году Габриель Шанель представляет уже костюмы из джерси, спроектированные специально для занятий спортом. Данные костюмы зафиксированы в рисунках и фотографиях. С этого времени одежда для отдыха и спорта — составная часть

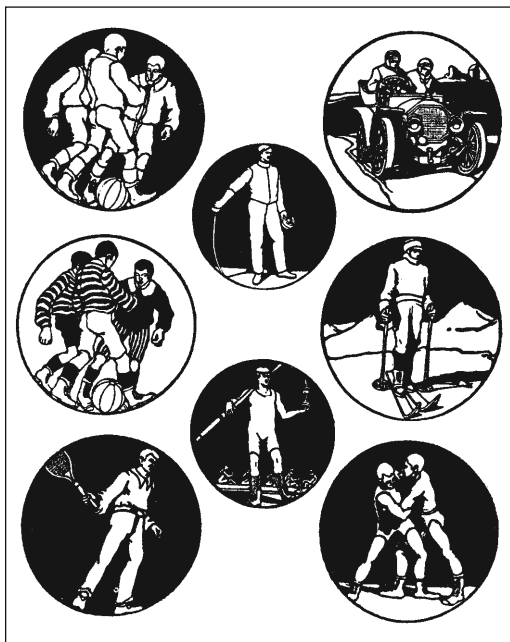


**Рис. 238.** Журнальная графика  
с изображением спортивных  
соревнований и игр. 1920

графических изображений журналов мод и женских развлекательных изданий.

На развитие графики спорта и физической культуры активно повлиял культ молодости, возникший после Первой мировой войны. Особенно это касалось женщин, стремившихся забыть трудности военной жизни. Стал модным тип женщины-мальчика с короткой стрижкой. Такие женщины могли носить мужскую одежду, танцевать до упада и лихо ездить на велосипеде и автомобиле.

Технические виды спорта пользовались в 20-е годы огромным вниманием художников-футуристов,



**Рис. 239.** Заставки для книг на спортивную тему. XX в.

отвергавших культуру прошлого и воспевавших наступающую эру индустриализма, техники, высоких скоростей и темпов жизни. Стистика футуристических изображений стремилась к непосредственному выражению динамики современного мира, и «энергетические» композиции с изображениями стремительнодвигающихся спортивных машин, мотоциклов, аэропланов хорошо отражали художнические поиски творцов футуризма. Их «пластико-динамические комплексы» с совмещением в одной композиции разных моментов движения повлияли на стилистику художественных произведе-

ний о спорте на многие годы вперед. Эффектные зигзаги, вертящиеся воронкообразные штрихи и эллипсы, плотно заполнившие живописные и графические спортивные композиции, стали выражением того бурного и противоречивого времени.

С конца 20-х годов XX столетия спорт стал объединяющим элементом над политическими разногласиями. «По всей Европе создавались гимнастические союзы и спортивные объединения, а все, кто был богат и хотел идти в ногу со временем, страстно увлекался авиа- и автоспортом. Велосипед, теннис, гольф остались излюбленными видами досуга. И наконец, купание также стало видом развлечения... Стало модным проводить отпуск в немецких или австрийских Альпах — катаясь на лыжах зимой, совершая восхождения и прогулки летом»<sup>1</sup>. Костюмы с брюками для спорта стали обычными как для мужчин, так и для женщин и рекламировались в технике плаката и в журнальной графике как часть спортивного образа жизни (рис. 239).

При всех ужасах прихода к власти Гитлера в Германии в 1933 году спорт продолжил свое развитие и даже получил государственное одобрение, так как люди мощной державы должны быть здоровыми и сильными. В 1936 году на Олимпиаде, проходившей в Берлине, демонстрация культа здорового тела, отраженная и в массе произведений живописи, графики,

<sup>1</sup> *Зелинг Ш.* Мода: Век модельеров. 1900—1999. — М., 2000. — С. 140.

фотографии и киноискусства, произвела сильное впечатление на участников и гостей соревнований.

С Олимпийскими играми в Германии связан известный фильм Лени Рифеншталь «Олимпия», получивший ряд международных премий в 1937—1938 годы. Такие операторские приемы, как панорамирование, замедленное воспроизведение, съемки с видом снизу, параллельная съемка с нескольких камер и монтаж сцен соревнований с замедлением съемки и сцен с улиц города с ускоренным воспроизведением позволили автору выразить острый накал борьбы. Для фильма о спорте все это было впервые. Безупречными по графике можно назвать кадры с бегущими обнаженными атлетами и прыгунами в воду, полет которых переходит в не-

весомый полет в небо. «Олимпия» стала образцом для многих последующих фильмов и художественной графики последующих десятилетий.

Во второй половине XX века все лучшее, что было связано со спортивной тематикой в искусстве, выразилось в основном в спортивной фотографии и плакате. Летние и зимние Олимпийские игры, проходившие в этот период регулярно, чемпионаты Европы и национальные спортивные соревнования позволяли создавать блестящие фотосессии и публиковать их в журналах и книгах о спорте. Спортивная фотография стала одним из основных разделов крупных фотовыставок.

Из серий плакатов, созданных о спорте, можно выделить плакаты художников Польши, Германии, Франции и Италии.

### **3. Графические изображения спортивных мероприятий в Советской России**

Тема «Спорт» была в искусстве Советской России второй после темы «Труд». В выступлениях идеологов построения на российской земле коммунизма слова «труд» и «спорт» всегда звучали рядом. Парады физкультурников на Красной площади, спартакиады трактовались как безусловные достижения Советского государства и победы социалистического уклада жизни. Победы в спорте часто ассоциировались с трудовыми победами, и праздники спорта часто назывались соревнованиями рабочих-спортсменов.

На тему воспитания физической культуры, спортивных соревнований было создано беспрецедентное количество графических произведений в живописи и графике. Полиграфическая продукция советского времени заполнена изображениями молодых и красивых тел в прыжке, на бегу, в полете. Знаковыми фигурами в графике спортивных мероприятий и пропаганде физической культуры были Г.Г. Клуцис, А.М. Родченко и А.А. Дейнека.

Началом активной пропаганды спорта в Советском государстве мож-

но считать парад физкультурников на Красной площади в Москве в 1924 году. Г.Г. Клуцис работал в тот момент на площади в качестве фотографа и был воодушевлен увиденным. С тех пор художник стремился запечатлеть на фотопленку все спортивные торжества, а когда получил заказ на девять цветных почтовых открыток «Физкультура и спорт» к Всесоюзной спартакиаде 1928 года, то был вне себя от счастья. Наконец он сможет осуществить мечту о многоцветном фотомонтаже в целом цикле композиций!

«Каждая открытка посвящалась отдельному виду спорта: “Бег”, “Ласточки” (прыжки в воду), “Теннис”, “Копье”, “Диск”, “Футбол”, “Ядро”, “Снайпер», “Мотоспорт”. В каждой по-своему преломлялось богатство художественных ресурсов фотомонтажа. Фотомонтаж изменил внешний облик открытки, превратил “самую ходовую форму изобразительного искусства” в массового проводника коммунистических идей и хорошего вкуса... Главной целью, которую ставил перед собой художник в работе над открытками, было желание запечатлеть красоту движения человеческого тела. Упругим, как разворачивающаяся пружина, плавным, как полет птицы, изображен прыжок в воду в монтаже “Ласточки”. Ощущение длительности полета в прыжке вызывают ритмически повторенные уменьшающиеся фигурки спортсменов. Сокращающимися размерами более удаленных фигур раскрывается их пространственная отдаленность.

Во времени зритель прослеживает путь одного прыжка, в пространстве — одновременный прыжок многих. Метод изображения, построенный на основе сменяемости кадров, обогащался, благодаря особенности фотомонтажа как пространственного вида искусства, — возможностью разглядывания и сопоставления»<sup>1</sup>, — пишет об открытках Клуциса историк его творчества Л.Ю. Огинская.

Приемы фотомонтажа, отработанные в политическом и производственном плакате и иллюстрации, хорошо прижились в композициях спортивной тематики. Кроме открыток Клуцис создает в 1928 году фотомонтажный проект плаката «Только в Стране Советов физкультура доподлинно служит рабочему классу. 11 лет советской физкультуры», в котором смонтированы десятки фотоизображений спортсменов. Несмотря на некоторую дробность, проект точно передает ощущения зрителя, сидящего на верхнем ряду огромного стадиона и наблюдающего сразу несколько соревнующихся секторов (рис. 240).

А.М. Родченко, как никто до него, сумел отразить эстетику спорта в фотографии. Ракурсы, с которых сфотографированы спортсмены, передают не только красоту телодвижений, но и силу молодого поколения ищущей свой путь развития нации (рис. 241). Схожие процессы в фотографии тела шли в Германии, но на другой идейной основе.

<sup>1</sup> Огинская Л.Ю. Густав Клуцис. — М., 1981. — С. 87—88.





**Рис. 240.** Г. Клуцис.  
Из серии открыток к Всесоюзной  
спартакиаде в Москве. 1928

В отличие от Клуциса, использовавшего свои снимки спортсменов как рабочий материал для фотомонтажных композиций конца 20-х годов, Родченко в 30-е годы считал свои спортивные фотографии самодостаточными художественными произведениями. И действительно, в крупнейших музеях мира хранятся такие фотографии, как «Спортивный парад», «Физкультурницы», «Атлетическая пирамида». Энергетику

спортивного парада на Красной площади очень точно отразил друг Родченко поэт В.В. Маяковский:

Щеки,  
                    знамена —  
                                    красные маки.  
Золото  
                    лозунгов  
                                    блещет на спуске.  
Синие,  
                    желтые,  
                                    красные майки,  
Белые,  
                    синие,  
                                    черные трусики.

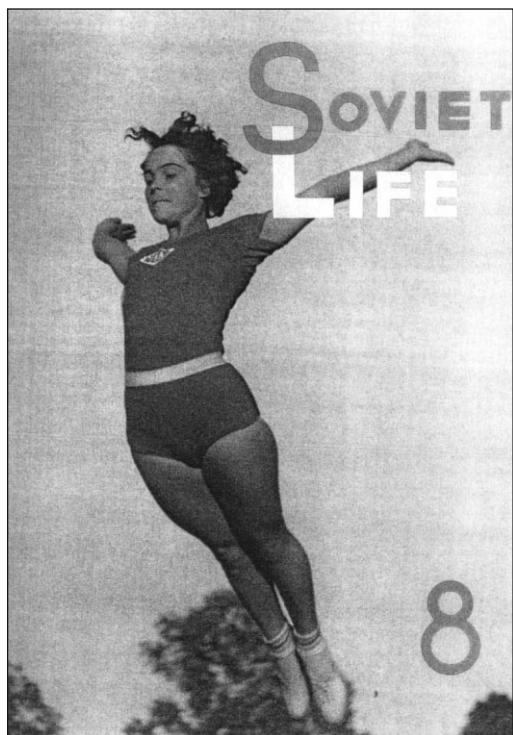
Самым лучшим и неутомимым рисовальщиком спортивных событий в 20-е годы XX века был А.А. Дейнека. «Я люблю спорт, — писал художник. — Я могу любоваться часами на бегунов, пятиборцев, пловцов, лыжников. Мне всегда казалось, что спорт облагораживает человека, как все красивое. Мне нравится воля спортсмена, которой он управляет»<sup>1</sup>.

Любовь к спорту графически выражалась у Дейнеки в изображении движения гармонически развитых тел в самых стремительных и напряженных формах, крупных планах и неожиданных ракурсах. Свободно развертывающееся в пространстве тело человека было для Дейнеки символом новой жизни, мечтой о красоте человека будущего. «Мир здоровья» — это очень точное определение для дейнековского творчества. Привлекает особая, очищенная

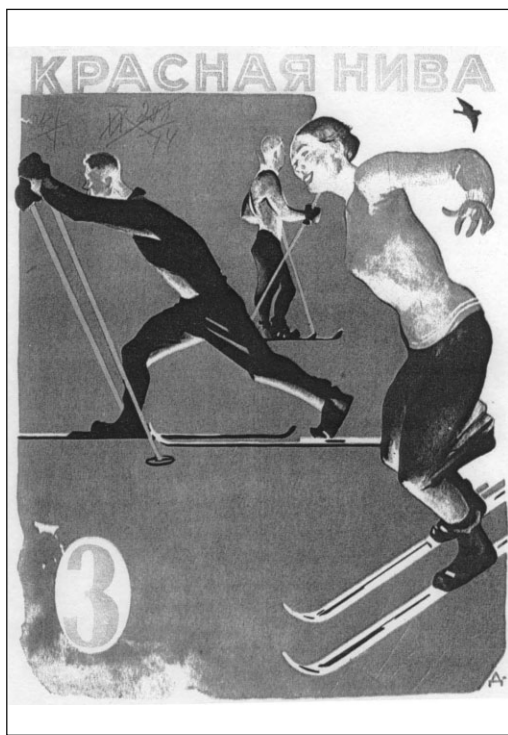
<sup>1</sup> Цит. по кн.: Демосфенова Г.Л. Журнальная графика Дейнеки. 1920 — начало 1930 гг. — М., 1979. — С. 13.

от всего второстепенного строгость листа, много воздуха, пространства вокруг героев, причем пространства не случайного или ограниченного, а свободного и одновременно строго организованного. Иногда эта организация происходит лишь за счет особой точности нахождения места фигуры на белой плоскости листа, ее поворота, ракурса. Не изображая «перспективной коробки», Дейнека умеет одной-двумя деталями передать характер пространства, а одной летящей линией — объем.

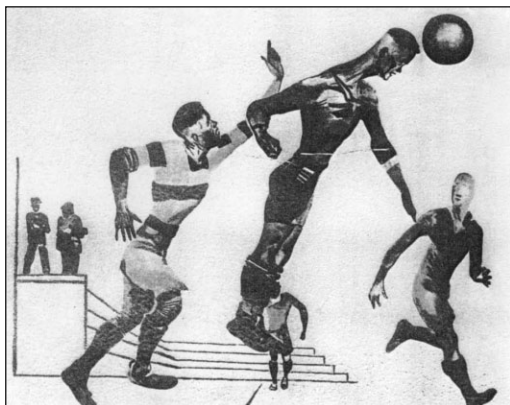
В ряде случаев в своих композициях художник использует и монтажный принцип компоновки фигур, что роднит его с отмеченными выше работами Г.Г. Клуциса и А.М. Родченко. Уверенно Дейнека строил композиции, используя вид сверху с фотографий, снятых с самолета. Так построены у него композиция с лыжниками на обложке третьего номера журнала «Красная Нива» (рис. 242) и композиция «Чехарда» в номере журнала «Безбожник у станка». С интересом к фотографии связано у Дейнеки



**Рис. 241.** А. Родченко.  
Проект обложки журнала «Soviet Life». 1944



**Рис. 242.** А. Дейнека.  
Обложка к журналу «Красная нива». 1927



**Рис. 243.** А. Дейнека. Установленный отдых. Рисунок к журналу «Прожектор»

и применение специфической перспективы, резко меняющей относительную величину предметов. Ведь монокуляр фотоаппарата приближает к фотографу ближние объекты и «относит» в глубину дальние.

Дейнека любил игры с мячом и с удовольствием их изображал. В рисунках «Физкультурой хулиганство вышибай» и композиции на обложке журнала «Красная Нива» он отразил игру в баскетбол, а в рисунках «Установленный отдых» и «Кожаный мяч» — футбол (рис. 243).

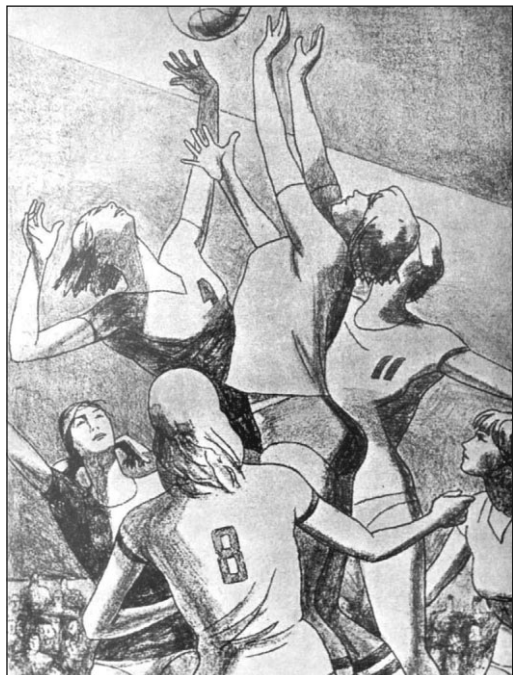
В третьей главе пособия уже упоминалось о замечательном ленинградском художнике В.А. Власове с его серией литографий «Лыжники». Эта серия — не эпизод в его художнической биографии, а часть одного из основных творческих увлечений. Любящий не меньше Дейнеки красоту свободного движения обнаженного тела, Власов делает свои линейные

или слегка растушеванные рисунки предельно выверенными и конкретными. Они, конечно, рассудочнее, чем у его учителя В.В. Лебедева, но по-своему прекрасны и образны. «Пульс стадиона, особая жизнь тренировочного зала, их закулисные будни, скрытые от непосвященных, не имеют секретов от него, знатока и болельщика, он любит погружаться в специфическую атмосферу спортивных состязаний с ее приподнятостью, азартом, захватывающей остротой впечатлений, ее коллизиями характеров и обстоятельств, сочетанием драматического и забавного, патетического и комического...»<sup>1</sup>.

Начавшаяся еще до войны 1941—1945 годов тема спорта (серия «Бокс», портреты физкультурниц), продолжала развиваться. Только многолетние поиски позволили рисовальщику создать в 1973 году такие листы, как «Бег с барьерами», «Под кольцом». Для изображения спортивных состязаний необходима точная фиксация глазом действий спортсмена и своеобразная недосказанность, потому что человек сосредоточивается в основном на действиях спортсмена и не видит окружение. Однако экономность графических средств требует от художника композиционного чутья и мастерства свободного кадрирования (рис. 244).

Так же увлеченно, но иначе решает тему «Спорт» сын В.А. Власова — Б.В. Власов. В сериях литографий

<sup>1</sup> Сурик Б. Мастер рисунка: Советская графика-74. — М., 1976. — С. 72.



**Рис. 244.** В. Власов.  
Последняя минута. Литография. 1978

«Большой приз Ленинграда», «Чегет», созданных в 1970—1979 годы, в большей степени отражаются ощущения спортсмена и зрителя от физического спортивного действия. В литографиях сына гораздо активнее работает штрих, усиливая остроту и стремительность движений спортсменов, подчеркивая необычность ракурсов. Секущий пространство штриховой повтор разной силы стремительно «закручивает» действующих лиц в сгусток физической энергии. Графика Б. Власова — шаг к возвращению на новом этапе футуристического



**Рис. 245.** В. Матюх.  
На разминке. Бумага, литография. 1979

понимания выражения движения — скорости, показанной в работах мастеров 10—20-х годов XX столетия.

Геометризованность движения использует в литографиях на тему спорта В.Ф. Матюх. Ленинградский рисуночный стиль в ее творчестве 70-х годов переходит в своеобразную индивидуальную графическую систему, соединяющую выразительность наброска и развитое пластическое обобщение (рис. 245).

Многолетние поиски ленинградских художников восприятия объекта в движении и отражения дви-

жения в искусстве создали запоминающийся мир спортивной графики — лучший в российской графике послевоенного периода.

Отдельным направлением в российской графике следует считать спортивную фотографию последней трети XX века. Фантастическое развитие фотографической техники по-

зволило запечатлеть любые движения спортсменов в любой точке стадиона или спортивной трассы. Множество великолепных фотографий было сделано на состязаниях в технических видах спорта. Особенно это относится к автомобильным гонкам и гонкам мотоциклов.

## Вопросы и задания

1. В чем выражался культ тела в культуре Древней Греции?

2. Можно ли встретить во фресковых росписях этрусских гробниц состязания атлетов?

3. Перечислите известных ученых античного мира, бывших победителями Олимпийских игр.

4. Были ли рыцарские турниры, изображенные на страницах летописей и в шпалерах, спортивными состязаниями?

5. Дайте характеристику произведениям Г.Г. Клуциса, А.М. Родченко и А.А. Дейнеки, посвященным спортивным состязаниям.

6. Для каких журналов 20-х годов XX века Дейнека рисовал композиции со спортсменами?

7. Какую технику предпочитал ленинградский художник В.А. Власов для исполнения графических серий «Лыжники», «Бокс»?

8. Расскажите о возможностях отражения движения в графике, посвященной спорту, на основе геометризованных композиций В. Матюх.

9. Назовите имена фотохудожников, фотографировавших спортивные соревнования.

## **Глава XI**

# **ДЕТСКАЯ ТЕМАТИКА В ЖАНРОВОЙ ГРАФИКЕ**

### **1. Изображения детей в искусстве Древнего мира и западноевропейской живописи и графике**

Детская тематика, как правило, не выявляется в виде отдельного жанра в искусстве, но ее распространенность в графике и изобразительная специфичность художественного языка позволяют легко объединить композиции подобного типа в особую группу. В отдельные исторические периоды эта группа как неотъемлемая часть художественной детской книги даже претендует на роль жанра, что подтверждается ее исследователями. Все это требует провести в нашем пособии небольшой обзор таких работ.

Изображения детей встречаются в графике, живописи и скульптуре на протяжении всего развития искусства. Одной из самых ранних фиксаций детских игр является рельеф гробницы Мерерука в Саккара (VI династия. XXV в. до н.э.). На рельефе изображены дети, которые, взявшись за руки, образовали крутящийся круг из сво-

их тел. Много композиций с играющими детьми можно найти в древнегреческой вазописи. На сосуде, расписанном в V веке до н.э. мастером Шуваловской амфоры, изображены дети, играющие в жмурки. На наружной стороне килика из Орвьето (конец VI века до н.э.) построена сцена с прыгунами через веревочку (рис. 246).

В период Средневековья изображения детей чаще всего встречаются в связи с евангельскими сюжетами, Житиями святых и образом Мадонны, но практически не перерастают в самостоятельную тему. Во времена подчинения высшему авторитету — церкви личность как взрослого, так и ребенка является низшей ступенью жестко построенной системы духовной иерархии.

Интерес к познанию красоты человеческой жизни, мощно раскрывшийся в эпоху Возрождения, проявился



**Рис. 246.** Прыгуны.

Деталь росписи наружной стороны килика.  
Конец VI в. до н.э.

и во внимании к изображению детей. Уже в композициях с мадоннами младенцы начинают внимательно смотреть на зрителя с картин Леонардо да Винчи, Рафаэля и Микеланджело. По сохранившимся рисункам Леонардо да Винчи можно понять муки поиска решения сложнейшей темы изображения божественного духа в человеческой плоти. Рассматривая рисунки и живопись, мы понимаем, что в нежных руках матери находятся не символическое изображение ребенка, а личность с заложенными свыше особенностями своей сущности.

Особенно интересной в данном плане является «Мадонна в кресле» Рафаэля. «Пространство картины все до предела заполнено тремя фигурами — молодой женщиной с двумя детьми. Их движения мягки, плавны, округлы так же, как и моделировка тканей одежды. Каждая линия находит поддержку в другой. Все это создает внутреннее единство произведения. Ласковые руки матери прижимают к груди теплое тельце сына, как

бы защищая его от невзгод. Проникновенный взгляд Марии, обращенный на зрителя, раскрывает нам мир ее чувств и переживаний», — отмечает М.Н. Мерцалова в книге «Дети в мировой живописи»<sup>1</sup>. С не меньшим чувством пишет Рафаэль и образ сына, занимающий центральную часть любимой в Возрождении композиции в круге. Глаза матери и сына находятся рядом, но если у Марии они наполнены материнской любовью, то глаза маленького богочеловека выражают изначальное знание своей судьбы (рис. 247). Можно сказать, что впервые в истории изображения мадонн образ сына по большинству характеристик равен образу матери. Психологизм в изображении божественного ребенка был закреплен Рафаэлем в «Сикстинской мадонне» и «Святом семействе» (рис. 248).

Эпохе Возрождения мы обязаны появлением и развитием в сюжетных композициях темы «путти»<sup>2</sup>. Путти играли жизнеутверждающую и праздничную роль во множестве работ XVI—XVIII веков (рис. 249, 250). Ангелочки, трактующиеся часто как шумная компания маленьких детей-шалунов, прочно вошли и в графические композиции, образовав в станковой и книжной графике особые запоминающиеся сцены, а в XIX веке резвящиеся дети устойчиво вошли даже в политипажи, использовавшиеся в книгах по всей Европе!

<sup>1</sup> Мерцалова М.Н. Дети в мировой живописи. — М., 1968. — С. 6—7.

<sup>2</sup> *Путти* — от итальянского слова *putti* — ангелок, амурчик.



**Рис. 247.** Рафаэль Санти.  
Мадонна в кресле. Репродукционное  
воспроизведение в технике литография



**Рис. 248.** Рафаэль Санти.  
Святое семейство



**Рис. 249.**  
Таддео Цуккаро.  
Шесть этюдов путти.  
Черный мел  
по тонированной бумаге



**Рис. 250.** Дж. Карпионе. Танцующие путти и сатиры. XVIII в.



В XVII веке в европейском искусстве появляется жанровая живопись, в которой дети — равноправная, а часто и основная составляющая сюжетной завязки. Такие композиции, как известный «Портрет Елены Фоурмен с детьми» Рубенса, «Больной ребенок» Метсю, «День св. Николая» Я. Стена, «Посещение бабушки» Л. Ленена и другие, показывают нам детский мир с его тревогами и радостями (рис. 251, 252).

На сюжетную графику XVIII века с изображениями детей заметное влияние оказала живопись Шардена. Одна из таких картин — «Молитва перед обедом». В слабо освещенной, скромно обставленной комнате молодая мать и две девочки собираются обедать: они читают традиционную молитву. Старшая девочка уже кончила, а младшая старательно произносит малопонятные слова, забывая некоторые из них. Лица сестры и матери, их позы показывают желание подсказать запутавшейся малышке. Сцена проста. Но сколько своеобразие вносит в нее Шарден! Едва уловимыми нюансами движений, выражением чувств на лицах матери и детей он характеризует их взаимоотношения, основанные на любви и уважении друг к другу. Авторитет матери в семье создается не страхом наказания, а дисциплиной, терпением и примером. Это один из основных принципов системы воспитания Жан-Жака Руссо, широко распространившийся в кругах третьего сословия. Шарден сумел с большим тактом и вкусом

донести его до зрителя в художественных образах картины... Теплый тон освещения, белизна скатерти и других деталей создают ощущение уюта и полноты жизни. Внутренний мир семьи, раскрытый художником, настолько чист и значителен, что вызывает невольное уважение»<sup>1</sup>. Культom послушания проникнуто обучение детей в гравюрах Д. Ходовецкого (рис. 253).

Можно сказать, что в XVII—XVIII веках определяется два основных направления в «детском сюжете»: резвящиеся беззаботные дети — «путти» и «благопристойные дети» в кругу семьи. Несколько позднее, в связи с демократическими тенденциями в европейском обществе, в искусстве появляются изображения «детей-тружеников». В России вершиной таких изображений в живописи являются холсты «Крестьянские дети в поле» А.Г. Венецианова, «Тройка» В.Г. Перова, «Дети, бегущие от грозы» К.Е. Маковского. Изображения детей из низших сословий есть у Домье, Милле и ряда других художников. Наряду с сюжетными композициями с детьми в изобразительном творчестве развивается тема «Портреты детей», которая подпитывается натурными впечатлениями искусства многофигурных изображений. Оригинальным живым штрихом рисует детей Г. Доре (рис. 254). С большой выдумкой рисует Жан Жак де Буасье (рис. 255).

<sup>1</sup> Мерцалова М.Н. Дети в мировой живописи. — С. 15—16.



**Рис. 251.** Рубенс.  
Портрет Елены Фоурмен  
с детьми. После 1636



**Рис. 252.** Ж. Батист Грёз.  
Деревенская школа



**Рис. 253.** Д. Ходовецкий.  
Уроки мастерства. Гравюра



**Рис. 254.** Г. Доре.  
Иллюстрация  
к произведению  
Ф. Рабле «Гаргантюа  
и Пантагрюэль»



**Рис. 255.** Жан Жак де Буасье. Мыльные пузыри

С XIX века три названных направления полноправно существуют в мировой живописи и графике, развиваясь и приобретая национальную окраску. Композиции с детьми мы встречаем у О. Ренуара, П. Гогена, П. Пикассо, К. Кольвиц, Г. Цилле, Ф. Валлотона, О. Дикса, Р. Гутузо и у других западноевропейских художников. Каждый из крупных мастеров искусства создает свое понимание детства, открывая тем самым целые страницы в развитии жанра. Ренуар передает свои ощущения множеством тонких цветовых нюансов, утверждая через «праздник для глаза» идеал непосредственности и жизнерадостности. Пикассо через сочные, почти графичные цветовые пятна и монументальность поз строит своеобразные символы детства. Валлотон создает удивительную гравюру «Девочки», которая «убеди-

тельно и метко подчеркивает комическую жестикуляцию трех толстяков, встретившихся на бегло зарисованном бульваре, и смешную, несколько грубоватую, крайне характерно уловленную неуклюжесть детских фигур...»<sup>1</sup> (рис. 256). Колвиц рисует страшные по своей сути изображения матерей с детьми со страдающими тревожными глазами. Не менее потерянными дети выглядят в гравюрах Ф. Мазереля (рис. 257).

Полноценный интерес к жизни «маленьких людей» в русском искусстве возникает только в творчестве А.Г. Венецианова и художников-передвижников (рис. 258). Они, как и многие писатели того времени, показали детей не в качестве объекта

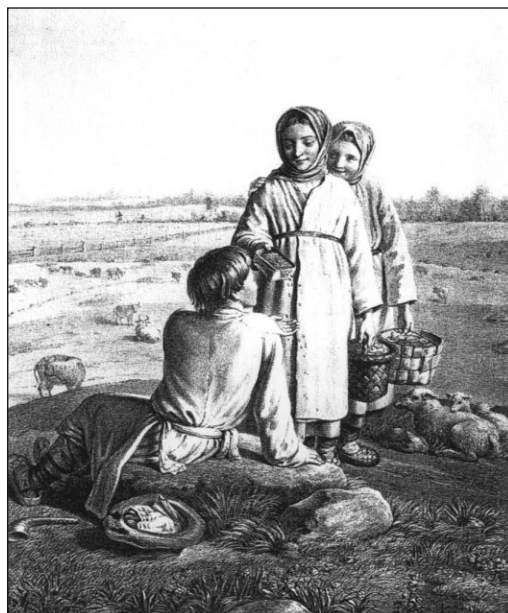
<sup>1</sup> Щекатихин Н.Н. Феликс Валлотон. — М., 1918. — С. 66.



**Рис. 256.** Ф. Валлотон. Девочки. Ксилография



**Рис. 257.** Ф. Мазерель.  
Детство. 1933



**Рис. 258.** Л. Белоусов (по А. Венецианову).  
Крестьянские дети в поле. Литография. 1820



**Рис. 259.** Е. Бем.  
Крестьянские дети



**Рис. 260.** Е. Кругликова.  
Иллюстрация к детской книге

любования, а активными участниками общественного бытия. Большая часть сюжетных изображений детей в живописи и графике после передвижников несет в себе отголоски творческих находок русского искусства второй половины XIX века. В.Г. Перов, К.Е. Маковский, И.М. Прянишников, В.Е. Маковский, И.Е. Репин создали мощную базу, без которой не было бы А.А. Дейнеки, А.А. Пластова, Ф.П. Решетникова, С.А. Григорьева, И.В. Шивандроновой и многих других, любивших писать и рисовать детей.

В первые десятилетия XX века изображения сюжетов с детьми при всей реалистичности художественной трактовки приобретают выраженную символичность. Живопись В.А. Серова, рисунки и живопись Б.М. Кустодиева, З.Е. Серебряковой, К.С. Петрова-Водкина, Е.М. Бем, Е.С. Кругликовой показывают нам задумчивых детей, углубленных в свои мысли и действия. Изображенные в будничной обстановке, они наполнены скрытой силой внутреннего действия (рис. 259, 260).

## **2. Детская тематика в русской книжной иллюстрации советского и постсоветского времени**

Большая часть сюжетных композиций с изображениями детей была выполнена в русском искусстве в книжной иллюстрации советского периода. Это было связано как с невероятным творческим подъемом тех

лет, так и с целенаправленным интересом государственной власти к воспитанию молодого поколения.

Детские книжки стали издаваться на таком высоком уровне, что составляли основу экспозиций множества

выставок советской графики как на Родине, так и за рубежом. Можно даже сказать, что книжная графика для детей активно участвовала в формировании художественного стиля не только графики, но и всего нового искусства. В.В. Лебедев, Н.А. Тырса, А.Ф. Пахомов, А.Н. Самохвалов, В.Н. Кудров, В.М. Конашевич, А.А. Дейнека, Ю.А. Васнецов и другие создали то, что было названо новой детской книгой. «Речь идет о совершенно особом, самостоятельном и крайне специфическом художественном жанре, появление которого было вызвано определенными условиями развития общества и развития самого искусства. Ни самые смелые в свое время попытки Виктора Васнецова или Елены Поленовой создать красивую книгу для детей, ни яркие и цельные произведения Александра Бенуа и других мирискусников, ни даже знаменитый «Крокодил» с иллюстрациями Ре-Ми или первые забавные детские книжки Конашевича еще не несут в себе черт специфического жанра. Его становление начинается тогда, когда к детской книге обращаются как к особой художественной структуре, способной, с одной стороны, выразить индивидуальные творческие идеи художника, а с другой — активно влиять на формирование социальных и эстетических идей. Для осуществления этого нужны были, прежде всего, исторические предпосылки, нужна была ситуация, вызвавшая общественную потребность в “искусстве детской книги”. Понятия о таком искусстве доселе,

конечно, не могло быть и не было. Его надо было создать, и подобная задача сама заставляла искать ясные и точные обоснования деятельности, не похожей на чисто художественную деятельность предшественников, строить новую систему взглядов на конечные цели творчества»<sup>1</sup>, — отмечает Э.З. Ганкина.

В книжках для детей невозможно обойтись без множества изображений детей, так как молодому поколению необходимо увидеть себе подобных в отраженном художественном мире и сопоставить их действия со своими. Поэтому, создавая художественную детскую книгу, художники-графики творили детские образы, навсегда оставшиеся в истории искусства.

Началом рождения отечественной школы детской книги, названной позднее «питерской школой», послужили творческие поиски Лебедева к произведениям С.Я. Маршака. Дети из книжки Маршака и Лебедева «Сказки, песни, загадки», изданной в 1935 году, стали классикой графики для детей, так как детское мышление требовало ясности, простоты и выразительности рисунка. Соотношение белого фона и изображения, отработанное Лебедевым еще в книжках 1925 года («Цирк», «Мороженое», «Вчера и сегодня»), окрасилось фактурой реальной красоты мира, точностью увиденной и отраженной в графике живой формы (цв. ил. 24, 25). Возвращаясь к стихо-

---

<sup>1</sup> Ганкина Э.З. Художник в современной детской книге. — С. 12—13.

творениям Маршака, в последующие годы Лебедев насытит изображения детей яркой цветовой гаммой (иллюстрации к произведениям Маршака «Разноцветная книга» 1947). Лебедевская культура изображения не будет потеряна им до конца его творческой биографии (цв. ил. 26).

Несколько иначе изображаются дети в искусстве Конашевича. В декоративной системе приемов мастера детские фигурки смотрятся необычайно органично. Этой органичности художник добивается бесконечной натурной практикой. «Работа с натуры открывает художнику те ворота, через которые мир, окружающий его, входит в его сознание, — пишет Конашевич. — Оттуда же приходит и знание людей, животных и вещей. А как важно такое знание художнику-иллюстратору! И в особенности рисовальщику картинок для детей»<sup>1</sup>. Именно поэтому самые сказочные картинки Конашевича притягивают зрителя своей правдивостью (цв. ил. 27). Удивительно, но художник смог преодолеть рафинированность мирискуснической книжной графики и построить свою работу с детской книгой как переосмысление лучших традиций декоративной графики начала XX века. Если цвет в книжке «Мальчик с пальчик», изданной в 1923 году с иллюстрациями Конашевича, только уточняет силуэты фигур мальчиков, то в дальнейшем картинки мастера просто не-

возможно представить не цветными. Вместе с Корнеем Чуковским он создает целую энциклопедию книг для детей, которую можно свободно называть пиршеством красок. В этой серии и в книгах, изданных позже, рисунок накрепко соединяется с виртуозным декоративным мазком цвета на плоскость белого листа. Органичность графики Конашевича стала символом культуры изображения сюжетных действий в книгах для детей.

По-иному трактует детскую книгу Тырса. Художник обращается к детям по-взрослому, прямо и откровенно. «Воспитание правдой — вот эстетическое кредо Тырсы, основа его педагогики, осуществляемой средствами искусства. Эти черты роднят его с Б. Житковым, Л. Пантелеевым (недаром он был их постоянным иллюстратором).

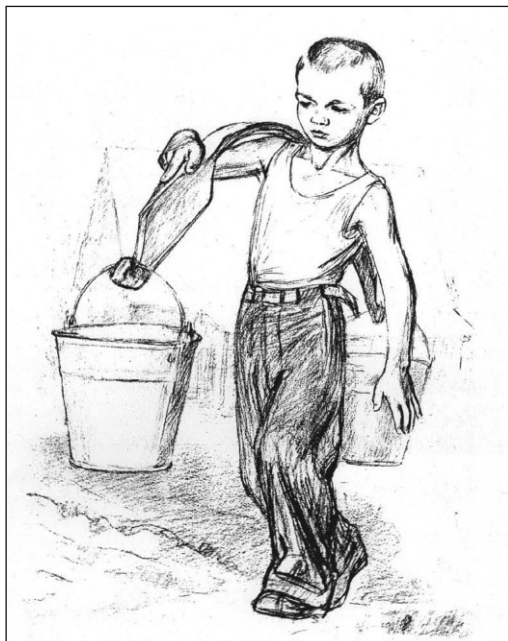
Часто персонажами иллюстраций Тырсы оказываются подростки — ровесники того читателя, которому адресована книга: мальчишки рыбацких поселков и гаванских трущоб, дети дореволюционного “дна” и питерские беспризорники начала 1920-х годов — неумытые, голодные мальчишки с трудными, часто полными драматизма судьбами. И художник, ничего не приукрашивая, без сентиментальности, со всей подлинностью бытовой, психологической, социальной правды рассказывает об Алеше Пешкове, проходящем свои жестокие “университеты”, о быте и нравах “Шкиды”, о героях Б. Житкова, которым то и дело выпадают на долю тяжелые, недетские испытания.

<sup>1</sup> Конашевич В.М. О себе и своем деле. — М., 1968. — С. 245.

А рядом — совсем другие образцы в цветных литографиях к “Отряды” С. Маршака (1930): босоногая задорная пионерия 20-х годов, красные галстуки, четкие ряды марша под горн и барабан, романтика ночных костров, — краски звонкие, как фанфары, радостные, как пионерское лето в белых палатках на зеленом лугу у синей реки»<sup>1</sup>, — пишет о художнике Б. Сурис.

Иллюстрации Тырсы, при всей их виртуозности, тяготеют к станковости, и он их делает полосными и часто в виде вклеек. Но всегда ли плох станковизм в книжной графике? Художник строит в книге максимально достоверный мир, который захватывает зрителя, заставляет увидеть на странице сложную и суровую жизнь, воспитывает в нем строителя жизни и борца. Работая в ленинградской редакции детского отдела Государственного издательства, он сталкивался с «книжными» проблемами ежегодно. Художник выбрал именно ту форму «жизни в книге», которая позволяла наиболее полно выразить свои способности умного и виртуозного рисовальщика, понимающего красоту выразительных средств в изображении.

Самой крупной фигурой в отечественном искусстве, умевшей и любившей изображать детей, был А.Ф. Пахомов, о котором уже говорилось в 9-й главе, посвященной производственной тематике. Но если у большинства советских художников тема тру-



**Рис. 261.** А. Пахомов. Иллюстрация

да часто сочеталась с темой спорта, то у Пахомова она сочеталась с изображением детей. С 20-х годов прошлого столетия за более чем полувековой период творчества им были созданы десятки холстов и тысячи рисунков с детскими образами (рис. 261).

На основе поездок в Крым, в Артек, в 30-е годы он создает картины «Пионеры у моря загорают», «В Артеке после купания. Мальчики стоят», «Сестры», литографии «Пионерская линейка» и «Юные натуралисты». В Артеке художником было сделано несколько серий зарисовок детей на темы: «Ловцы бабочек», «Пионерки», «На детской технической станции», «Спортивные состязания». «Большая заслуга Па-

<sup>1</sup> Сурис Б. Н.А. Тырса: Искусство книги. Вып. 5. 1963—1964. — М., 1968. — С. 190—191.



хомова, — писал в 1938 году Н.Э. Радлов, — не только в том, что он первый оценил всю значительность этой новой для искусства темы. Он сумел и подойти к этой теме с той серьезностью, которой она требует... Возникают бесчисленные, непохожие друг на друга индивидуальности, маленькие люди, носящие черты определенной национальности и среды, имеющие каждый свой характер, свою неповторимую внешность, свою психику»<sup>1</sup>.

С течением времени найденные художником приемы в изображении детей становились все более отточенными, приобретали новые качества. Сосредоточившись с 30-х годов на рисунке, он с особой страстью и любовью оттачивал свое мастерство в изображении детей в станковых композициях, книжных и журнальных иллюстрациях.

В 50-е годы в иллюстрациях он начинает использовать простой графитный карандаш в сочетании с сангиной. Штриховка или общая легкая цветовая подкладка, взятые художником из арсенала цветного эстампа, создают ощущение тепла в иллюстрациях к «Бежину лугу» И. Тургенева. В иллюстрациях 60-х годов к стихам В.В. Маяковского появляется акварельная подцветка, сангина и 1—2 цветных карандаша. Неоднократно Пахомов обращался к иллюстрированию произведений Л.Н. Толстого. Книга Толстого «Филипок» была отрисована в разные годы как

в черно-белом, так и в цветном вариантах. Введение цвета в иллюстрации советских книг 1950—1970 годов было общим процессом, и Пахомов искал наилучшие формы соединения цвета и рисунка. «К концу 1970 года Пахомовым была завершена большая часть рисунков к сборнику «Филипок», и они были впервые широко показаны в Ленинграде в Академии художеств на выставке, посвященной 70-летию юбилею художника. Выполненные в цвете на больших листах бумаги оригиналы иллюстраций поражали мастерством исполнения, самобытностью изобразительного приема, новизной и современностью компоновки страниц. Огромный труд художника чувствовался за более чем восемьдесятю листами к «Азбуке». Было очевидно, что это — новый этап творческого развития мастера»<sup>2</sup>. Светлое чувство и доброта наполняли все рисунки Пахомова с изображениями детей. Его можно назвать лучшим отечественным рисовальщиком в детской книге.

В конце 1950-х—1960-е годы в стране открываются новые издательства литературы для детей, начинается массовый выпуск детских книг и в уже сложившихся издательствах. В эти годы свои варианты понимания детских образов в графике дают А.Н. Якобсон, Н.И. Цейтлин, Ю.Д. Коровин, Л.А. Токмаков, В.Н. Лосин, В.Д. Пивоваров, В.Н. Горяев, К.И. Калинычева и другие. Многие

<sup>1</sup> Радлов Н.Э. Советские ребята в творчестве художника А.Ф. Пахомова. — Л., 1938. — С. 13.

<sup>2</sup> Матафонов В.С. Алексей Федорович Пахомов. — М., 1981. — С. 209—210.



**Рис. 262.** К. Калинычева. Верблюды. Цв. автолитография, эстамп

из них, как и Пахомов, работали не только в иллюстрации, но и в станковой графике, которая во многом являлась творческой лабораторией. Так, необычной графической серией с изображениями детей являются автолитографии «Зоопарк», выполненные в конце 50-х годов К. Калинычевой как дипломная работа под руководством Е.А. Кибрика. В листах «Круг катания», «Верблюды», «Молодняк» фигуры детей подаются на фоне зверей очень непринужденно и естественно (рис. 262). Войдя в детскую тему в период своего творческого становления, художница в последующие годы развила свой талант в изображении детей в книжных иллюстрациях. В разворотах книги Л. Пишумова «Здравствуйте» (1972), дети рисуются легко и непринужденно.

Необходимо отметить, что «иллюстративное мышление» художников, работающих в книге, вносит свой вклад и в их станковые поиски. В серии офортов А.И. Дергилевой на тему «Один день Пети» угадывается постраничное развитие сюжета. На семи небольших пластинах изображены обычные для мальчиков 80-х годов игры внутри построенных из стульев и диванных подушек домиков, самолетов и паровозов, баловство с водой в ванной комнате и тому подобные действия. Фигурка четырехлетнего ребенка изображается в самых неожиданных позах, отражающих процесс игры. Офорты были сделаны с натуры в начале 80-х годов с сына художницы, что окрашивает листы особой теплотой и точностью портретной характеристики образа.

К этому же периоду относится офорт «Сын. Игра в оружие», на котором мальчик с гордостью демонстрирует свои коллекции пластмассовых сабель, мечей, щитов и пистолетов (рис. 263). Трогательно исполнен Дергилевой лист «Детство» к произведению И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» (рис. 264).

Особое чувство бесконечности пространства в огромном мире и восприятия его ребенком есть в графике Г.К. Ваншенкиной. Лаконичность графического языка усиливает ощущение хрупкости связи между ребенком и взрослым человеком. Но эта связь есть, и она будет всегда. Космичность среды в сочетании с угловатостью фигур работает у художницы как символ сложности человеческих отношений (рис. 265, 266).

В последнюю треть XX века в отечественной иллюстрации для детей усилилась тенденция к выражению реальными средствами заведомо нереальной сюжетной ситуации. Конечно, и раньше серый волк подвозил Ивана-царевича, а яблонька разговаривала с детьми, но все это происходило в конкретной пространственно-временной ситуации. Активное смещение пространственно-временных планов в одной композиции позволило переносить в сказочный вневременной лес поэтов и мальчиков, которые попадают в многоплановые, существующие только в книге пространства. Мы в них верим, пока читаем книгу, и верим искренне.

Одним из ярких представителей такого направления в детской иллю-

страции является В.Д. Пивоваров. Его иллюстрации к стихам «Леса-чудеса» Г. Сапгира и «Радость» М. Карема произвели фурор в мире московской иллюстрации для детей. Метафоричность и символичность образов как в рисунке, так и в цвете позволили художнику приблизиться к детскому сознанию, раскрыли ворота для множества вариантов отражения радости. «Собирательный образ радости конкретизируется фигуркой длинноногой девочки в пестрой блузе и развевающейся юбке. Изящная и легкая, она свободно балансирует на синей колеснице, запряженной парой розово-красных лошадей. Эта центральная группа всей композиции кажется парящей и над радугой, раскинувшейся вокруг большого клена, и над островерхими крышами города вдаль, и над каменным мостиком с башнями, перекинутым через гладь речки»<sup>1</sup>. В этом описании одного из центральных разворотов книги «Радость» Э.З. Ганкина весьма точно фиксирует словами художественный мир иллюстрации Пивоварова, мир, в котором сюжетные связи внутри композиции в большей степени проходят через душу зрителя, открытую для восприятия сказки. Метафоричность поисков Пивоварова можно, пожалуй, сравнить с поисками в детской книге С. Валювене, Б.И. Жилите и А.Ю. Степанавичуса. Но, конечно, художественная форма иллюстраций у литовских художников другая.

<sup>1</sup> Ганкина Э.З. Художник в современной детской книге. — С. 98.



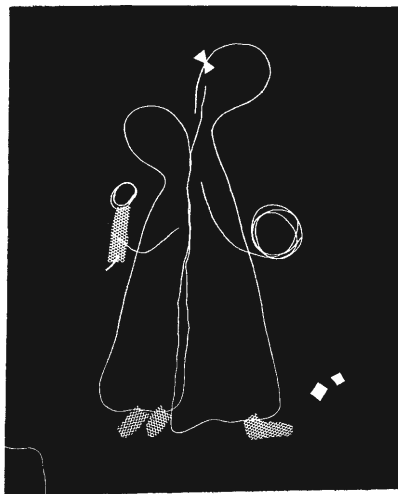
**Рис. 263.** А. Дергилева.  
Сын. Игры в оружие. Офорт. 1983



**Рис. 264.** А. Дергилева.  
Иллюстрация к произведению  
И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева». 1988



**Рис. 265.** Г. Ваншенкина.  
Башня из кубиков. Офорт, акватинта. 2005



**Рис. 266.** Г. Ваншенкина.  
Детство. Лист 5. Офорт, акватинта. 1999

Одно безусловно, что и Пивоваров, и литовские художники в своем творчестве ближе к стенной росписи, чем

к станковым произведениям. Всем им нужна большая плоскость для выражения своих идей.

## Вопросы и задания

1. Назовите первые известные изображения детских игр в искусстве.

2. Охарактеризуйте сюжетное действие в живописи Рафаэля «Мадонна в кресле».

3. В какой исторический период и где появились изображения-«путти»?

4. Расскажите о сюжете картины В.Г. Перова «Тройка».

5. Кто изображен на гравюре Ф. Валлтона «Девочки»?

6. В иллюстрациях к каким книгам В.В. Лебедев и В.М. Конашевич изображали детей?

7. Изложите основные особенности творческого почерка А.Ф. Пахомова в сюжетных композициях с изображениями детей.

8. Посмотрите в библиотеке или купите книгу «Филипок» с иллюстрациями А.Ф. Пахомова и отметьте лучшее, с вашей точки зрения, изображение главного героя.

9. Зачем художникам, выполняющим иллюстрации к детским книгам, много рисовать детей с натуры?

10. Какова роль метафоры в рисунках для детских книг?

## **Глава XII**

# **ЛЮБОВНАЯ ГРАФИКА**

### **1. Тема любви в искусстве Древнего мира и европейской графике и живописи XVI—XIX веков**

Любовным сюжетам посвящено множество живописных и графических циклов. Эту тему называют вечной, так как она прямо связана с высшей формой проявления чувств, бурным всплеском эмоций и с продолжением человеческого рода. Любовная графика сродни любовной лирике в поэзии, но то, что можно выразить в стихах, далеко не всегда подлежит отражению в рисунке, так как изображение намного конкретнее, чем слово.

В данной главе дается краткий обзор типичных художественных графических выражений любовных отношений между мужчиной и женщиной или, как иногда говорят, любви между Адамом и Евой. Анализируя эту тему в учебном пособии, обратимся прежде всего к отражению красоты духовных отношений, единству взглядов, устремлений, желаний мужчины и женщины. Хотя история

искусства оставила множество произведений о любви, и в каждой стране количество их неисчерпаемо, необходимо понимать, что тема эта крайне сложна. Изучение данных «артефактов» говорит о том, что «мы имеем самое величавое и блестящее, самое утонченное и безобразное, самое нежное и тривиальное, что когда-либо измыслил и создал дух человека. В них одинаково обнаруживаются его самые смелые мысли, его самые вдохновенные настроения и — самые печальные заблуждения»<sup>1</sup>. Кроме того, приходится констатировать, что тривиальное наиболее просто в изображении, чем возвышенное.

Как и в поэзии, в любовной графике много произведений посвящено красоте женского тела и загадочности души. Поэты и художники запе-

---

<sup>1</sup> Фукс Э. Иллюстрированная история нравов. Эпоха Ренессанса. — М., 1993. — С. 7.

чатлели на бумаге образы и переменчивые черты своих возлюбленных. А.С. Пушкин писал:

Я помню чудное мгновенье:  
Передо мной явилась ты,  
Как мимолетное виденье,  
Как гений чистой красоты.

Не менее чувственно отразил свои ощущения А.А. Блок в стихотворении «Незнакомка» в строфах:

И каждый вечер в час назначенный  
(Иль это только снится мне?),  
Девичий стан, шелками схваченный,  
В туманном движется окне.

И медленно, пройдя меж пьяными,  
Всегда без спутников, одна,  
Дыша духами и туманами,  
Она садится у окна.

И веют древними поверьями  
Ее упругие шелка,  
И шляпа с траурными перьями,  
И в кольцах узкая рука.

Поэт очень точно описывает ситуацию появления загадочной красавицы и через характеристики отдельных деталей определяет ее черты.

В древнеегипетском сочинении «Начальное слово великой подательницы радости», юноша описывает свою возлюбленную более конкретно:

Одна несравненная дева  
Желаннее всех для меня, —  
Та, что блистает под стать Новогодней  
звезде  
В начале счастливого года.

Лучится ее добродетель,  
И светится кожа ее.  
Взгляд упоителен, сладкоречивы уста,  
Без пустословья.

Горделивая шея у ней над сверкающей  
грудью.  
Кудри ее — лазурит неподдельный.  
Золота лучше — округлые руки ее!  
С венчиком лотоса могут сравниться  
персты.

Поступь ее благородна,  
А стройные бедра  
Словно ведут спор об ее красоте.  
Сердце мое восхищает она, величаво  
кивнув<sup>1</sup>.

В искусстве Древнего Египта имеется множество изображений супружеских пар в скульптуре, рельефе и росписях: фараоны, царевичи и высокопоставленные чиновники со своими женами. По повороту головы и выражению лица супруги обычно похожи друг на друга, что говорит, по замыслу художника, о единении мыслей и чувств. Наиболее красив известный рельеф из гробницы Рамеса в Фивах (XVIII династия. Конец XV в. до н.э.) изображающий Аменхотепа, брата везира Рамеса, и его жену.

В искусстве античного мира, в котором красота человека господствует безраздельно, образ прекрасного свободного и счастливого человека неотделим от любви. Равенство всех жителей полиса в противовес кастовой

<sup>1</sup> Лирика Древнего Египта. — М., 1965. — С. 40—41.

иерархии Древнего Египта позволило создать множество прекрасных творений в стенных росписях и изображениях на древнегреческих вазах.

Под влиянием распространения христианства в искусстве постепенно исчезает идеал человека, трактуемый как единство морального и физического совершенства. Художники все больше и больше стремятся подчеркнуть духовную сущность человека и пренебрегают реальными чертами телесной оболочки. Изображаемые тела становятся бесплотными и скрываются под обильными складками драпировок на целое столетие. Аскетизм, культ страдания и умерщвления плоти не способствует развитию искусства с изображениями земной любви. Только с возникновением поклонения «прекрасной даме» и появлением любовной лирики трубадуров в XIII—XIV веках начинается возрождение интереса к красоте



**Рис. 267.** Неизвестный немецкий мастер. Иллюстрация к книге Дж. Боккаччо «О знаменитых женщинах». Обрезная гравюра. 1473

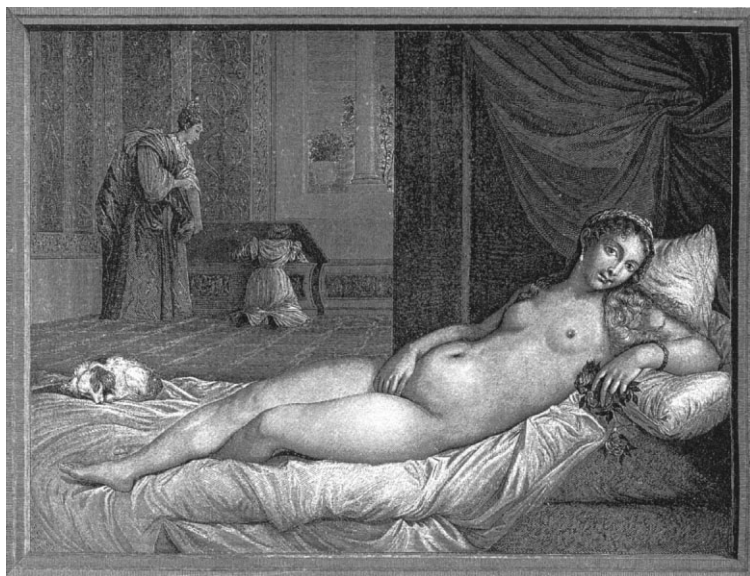


**Рис. 268.** Рубенс. Три грации. Живопись

взаимоотношений мужчины и женщины.

Самоутверждение человеческой личности и реабилитация чувственной природы человека происходят в эпоху Возрождения (рис. 267, 268). Картины на античную тематику, исполненные Питером Паулем Рубенсом, являются впечатляющим возрождением всепоглощающей чувственности. Огромное количество гравюр, нарезанных по картинам и рисункам великого мастера, имеет характерный эротический оттенок. В 1-й главе пособия говорилось об известной гравюре «Сад любви». Эротической символикой наполнены





**Рис. 269.** Тициан.  
Венера с собачкой. Портрет герцогини Урбинской

гравюры итальянца Агостино Карраччи, которые часто воспроизводились и в последующие века. Сложные человеческие чувства проявляются в это время и в гравюрах на библейские сюжеты. Так, картины Тициана «Иосиф и жена Потифара» и «Венера с собачкой», воспроизведенные в ряде гравюр, несмотря на возвышенный стиль письма, — вполне земные сцены (рис. 269). Еще более реалистичны картина и офорт, исполненные на эту же тему Рембрандтом. В работах Рембрандта и художников его времени всевозможные античные и библейские персонажи превращаются в крепко скроенных голландок, которые нуждаются во внимании и заботе. У Рембрандта уже нет пафоса Высокого Возрождения, но есть

красота обыденной жизни людей, которые живут в удовольствии. И это не показное удовольствие, а естественная жизнь физического и духовно здорового человека. Этот творческий принцип исповедовали и другие мастера голландской гравюры XVII века (рис. 270).

Красота обыденной жизни отражена и в офортах Адриана ван Остаде, посвященных будням и развлечениям крестьян.

Бесчисленное количество самых утонченных чувств, возникающих между влюбленными людьми, запечатлено в сюжетных композициях XVIII века. «Женщина становится в эту эпоху как бы сосредоточением всей светской жизни; она царит при дворе, в театре, в салонах, занима-



**Рис. 270.** Рембрандт. Купающаяся Диана. Офорт, обработка серой тушью

ется политикой и наукой, является законодательницей вкуса и тонких манер, — пишет в альбоме «Красота человека в искусстве» искусствовед И.А. Кузнецова. — Не случайно поэтому именно женский образ определяет все искусство XVIII века. Этот образ по выраженному в нем типу красоты чрезвычайно далек от царственно величавых женщин Возрождения и от ярких пышнотелых героинь Рубенса, не говоря уже о классическом античном идеале. Правильные черты лица абсолютно не в моде так же, как важная и торжественная осанка. Женщина XVIII века — это хрупкое, грациозное и подвижное создание с пикантным, всегда улыбающимся личиком, живыми глазами и кокетливыми жестами. Будь

это Венера за туалетом, пастушка со своими овечками или портрет светской дамы, — перед нами встает все тот же фривольно-изящный образ: одновременно ребячливый и утонченно-обольстительный, то задумчиво-томный, то игриво-вызывающий. Замечательный французский мастер Ватто первым уловил этот новый идеал эпохи, запечатлев его в своих картинах и бесчисленных рисунках, которые он делал с натуры, чтобы затем перенести в живописные композиции. Как никто до него, Ватто умел схватить подвижную игру физиономии, почти незаметные оттенки чувств, беглый взгляд, скользнувшую и вдруг потухшую улыбку»<sup>1</sup>. Не случайно он остался в искусстве непревзойденным мастером «галантных сцен», открывшим целое направление в искусстве сюжета.

За одну из работ, посвященных «галантным празднествам» Ватто был избран академиком. Изображая развлечения, прогулки, любовные сцены с участием элегантно одетых кавалеров, художник создает особый поэтический мир, в котором осуществилась мечта о беззаботной жизни красивых людей на лоне вечно совершенной природы.

Для того чтобы понять искусство Ватто, необходимо увидеть одну из лучших его живописных работ — «Капризница», хранящуюся в Петербурге в Эрмитаже. На картине изображены кавалер и дама, сидящие на

<sup>1</sup> Кузнецова И.А. Красота человека в искусстве. — М., 1969. — С. 29.

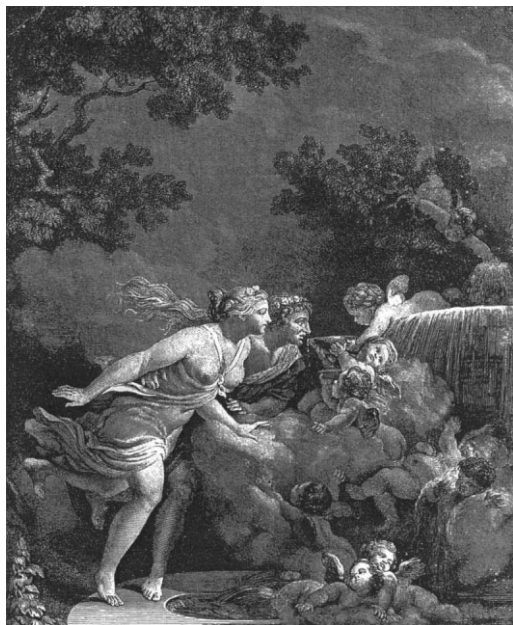
одной из уединенных аллей старинного парка. Повернувшись спиной к кавалеру, дама с капризным выражением лица на приподнятой голове холодно выслушивает слова мужчины. По спокойствию и умиротворению поз людей и мягким очертаниям узора ветвей деревьев мы понимаем, что это не ссора, а часть любовной игры. Обычный эпизод из жизни светского общества подан художником проникновенно и с оттенком печали. Рисунок фигур, сделанный блестящим рисовальщиком, в непринужденности и естественности поз позволяет зрителю почувствовать скрытое внутреннее движение персонажей. Пожалуй, только у Ватто «галантные сцены» окрашены множеством естественных и часто противоречивых эмоций. В его графических композициях, позволяющих нам понять творческий процесс, мы не видим красоты сложных, приглушенных, почти неуловимых оттенков тонов, но зато можем полноценно любоваться безупречным движением руки наблюдательного мастера.

После ранней смерти А. Ватто его место в искусстве изображения чувственных сцен занял живописец и гравер Ф. Буше. Пользовавшийся покровительством Людовика XV и мадам де Помпадур, он был чрезвычайно разносторонним и плодовитым художником. Одних рисунков сангиной или итальянским карандашом, иногда подцвеченных пастелью, он оставил после себя более десяти тысяч. Буше был виртуозом передачи шелковистости кожи юных

моделей и чародеем световых рефлексов. Женщина в произведениях Ватто — изящная кукла. В криolinaх и кружевах или вообще без одежды, она полностью утрачивает полнокровность моделей Возрождения и воспринимается в ряде случаев как часть декоративного решения. Пасторали<sup>1</sup> Ватто стали образцом для подражания у многих менее даровитых художников XVIII века, среди которых можно выделить Ж.О. Фрагонара (рис. 271).

Наиболее распространенными сюжетами любовных сцен являются всякого рода неожиданности. Застигнутые врасплох целующиеся или обнимающиеся пары влюбленных изображаются на множестве живописных полотен и в огромных количествах гравированы и распространяются в виде эстампов. Сюжетное действие развивается в будуарах молодых женщин, в уютных беседках, на скамейках и в аллеях тенистых парков. Почти обязательным украшением интерьеров являются гравюры на тему «Застигнутый врасплох влюбленный», на которых изображены подкрававшиеся сзади к молодому человеку красивые девушки и прикрывшие ему ладошками глаза. Иногда они сопровождаются надписью «Узнал?» Одна из таких цветных гравюр, исполненных Ш.-М. Декурти по композиции Ф.Ж. Шаллю, приводится на цв. ил. 6. Популярностью поль-

<sup>1</sup> *Пастораль* (фр. *pastorale*, от лат. *pastoralis* — пастушеский) — изображение идиллической мирной жизни пастухов и пастушек на лоне природы, их любви и безмятежного быта.



**Рис. 271.** Ж. Фрагонар.  
Фонтан любви. Гравюра на дереве.



**Рис. 272.** Жан Моро Младший.  
Иллюстрация к произведениям Вольтера

зовались гравюры и рисунки, на которых молодая девушка в укромном месте парка читает любовный роман. Для передачи нюансов переживаний юной красавицы требовалось незаурядное мастерство рисовальщика, и французские художники с этой задачей справлялись.

Отдельной темой можно считать сюжетные композиции, на которых красавица занимается галантной игрой с возлюбленным (рис. 272). Всевозможные игры в мяч и в «прятки», хождение с завязанными глазами, бег «наперегонки» давали возможность изобразить женское тело в непринужденном движении с развевающи-

мися на ветру легкими летними одеждами. Непременное правило таких композиций — обязательное наличие одежды, пусть даже из очень прозрачного шелка.

Игровые моменты и «галантные» сцены, рожденные высоким искусством XVIII века, в различных вариантах «перешли» в народные картинки-гравюры, называемые в России «лубки». Лубочные изображения влюбленных пар были настолько простодушно-оригинальны, что такие листы стали собираться многими европейскими коллекционерами графики. Изучение их собраний показывает, что сцены XVIII века почти без



**Рис. 273.** Т. Лотрек.  
Японский диван. Литография



**Рис. 274.** Судзуки Харунобу. Влюбленные,  
играющие на одном сямисэне. Около 1766

изменений печатались в примитивных типографиях и в XIX веке.

Первенство в изображении переживаний и радостей любви сохраняется за Францией и в XIX столетии. С конца 30-х годов XIX века парижский район Монмартр превращается в прибежище художников, которые селились на неотапливаемых мансардах со своими спутницами жизни. Центром притяжения творческой богемы были многочисленные кафе и танцевальные залы, жизнь которых была талантливо отражена в живописи и графике художников как се-

редины, так и, особенно, последней трети XIX века. Концепция художников-импрессионистов, выраженная в стремлении запечатлеть окружающий мир в его переменчивости, отобразить мимолетные впечатления, оказалась плодотворной для изображения бесконечных чувственных бесед влюбленных пар в кабачках и «на пленере». Э. Мане, О. Ренуар, Э. Дега закрепили в искусстве красоту случайных ситуаций и неожиданных точек зрения. Одной из таких характерных композиций является картина Э. Мане «В кабачке папаши

Латюиля», исполненная в 1879 году. На картине изображены сидящие за столиком на летней веранде мужчина и женщина за оживленной беседой. Они смотрят друг другу в глаза, не замечая ничего вокруг. Художник намеренно фрагментирует композицию, чтобы сосредоточить внимание, — «выхватить сюжет» из бурлящей в кабачке жизни.

Любимые темы Ватто и Буше — галантные праздники — по своему развивает О. Ренуар. «Качели», «Купание на Сене», «Бал в Мулен де ла Галет», написанные на основе плерного освещения, открывают нам опьянение радостями жизни через бесконечную игру изменчивых цветовых пятен и бликов света. Ряд живописных работ и иллюстраций Мане был удачно ксилографирован. Ренуар оставил нам прекрасные пастельные рисунки, позволяющие понять его стиль работы средствами графики.

Чувственный мир взаимоотношений женщин «полусвета» был виртуозно отражен в искусстве Тулуз-Лотрека. Рисовальщик от бога, он и в живописи оставался рисовальщиком. В ряде случаев трудно понять, где у него кончаются приемы работы пастелью и начинается живопись на холсте. Страсть ночной жизни каба-ре и мюзик-холлов пронизаны и все его знаменитые литографированные афиши, на которых изображены вполне конкретные персонажи — знакомые художнику танцовщицы и постоянные посетители танцевальных залов (рис. 273).

Для понимания особенностей изображения чувственных отношений во французском искусстве последней трети XIX века необходимо знать об увлечении французской интеллигенции японской ксилографией XVIII века, в которой сцены любви — одна из ведущих тем (рис. 274).

## 2. Тема любви в графике конца XIX—XX веков

Но любовь — это не только безоговорочное преклонение мужчины перед женской красотой. Взаимоотношения между любящими людьми могут иметь и более сложный характер. У любящих друг друга людей бывают размолвки, обиды, разочарования. Любовь может приносить страдание. Наконец, это прекрасное чувство рождается в душе не только у прекрасных и юных кавалеров и дам. Не случайно у бродячих комедиантов был популярен образ страдающего Пьеро,

которого в разных вариантах рисовал О. Бердслей. Он часто отождествлял себя с влюбленным и терзаемым чувствами Пьеро и, очерчивая его образ, изображал странный виртуальный мир своих страданий.

«Пьеро пылок, но не верит в пламенные страсти. Он всегда словно изнемогает в лихорадке или неизлечимо болен, ибо любовь — болезнь, которую не в силах перенести или преодолеть. Он так долго носил свое сердце в рукаве, что оно заледенело от холо-



**Рис. 275.** О. Бердслей.  
Первоначальный вариант иллюстрации  
к собственному стихотворению  
«Три музыканта». 1895

да. Он знает, что лицо его напудрено, и если он рыдает, то без слез; и трудно разглядеть под белилами, какая гримаса искажает его уста: смех или насмешка?»<sup>1</sup>, — писал об образе Пьеро Артур Саймонс, английский поэт и прозаик, работавший редактором в журнале «Савой» вместе с Бердслеем и подготовивший большую книгу о художнике. Оформление книг из серии «Библиотека Пьеро», книги Э. Доусона «Пьеро минуты», рисунок «Смерть Пьеро» для журнала «Савой» и др. зафиксировали перипетии судьбы героя. В творчестве Бердслея

есть и почти обычные влюбленные пары, гуляющие в тени ветвей парков (рис. 275).

Из русских художников, находившихся под обаянием французских художников XVIII века и бывших пропагандистами новаторских поисков Бердслея, следует назвать К.А. Сомова. Его чувственно отрисованные влюбленные пары, целующиеся на скамеечках, прекрасны (рис. 276).

Контрастность чувств, сопутствующая любви, привлекала художников конца XIX — начала XX века — периода «великого излома» как в общественных отношениях, так и в искусстве. Интерес к образному воздействию элементов графики позволил художникам отбросить прорисовку множества деталей и строить композиции с поражающей зрителя четкостью и обескураживающей простотой технических средств. Это уже не «перевод» рисунка в графику, а сама графика, рождающаяся прямо на печатной форме или бумаге.

Странно видеть, как внешняя примитивность получения плоскостных линий и черных заливок может ярко отражать нервность и тревогу жизни простых людей огромных мегаполисов, издерганных «самоанализом» деятелей культуры и дам полусвета.

Тревожную любовь изображает в своей серии «Intimites» Феликс Валлотон. В пособии публикуются две гравюры серии под названиями: «Приготовление к визиту» и «Ложь». На первом листе изображена семейная пара, готовящаяся к званому ужину. Справа на полосатом диване

<sup>1</sup> Обри Бердслей. Сер.: Шедевры графики. — М., 2003. — С. 157.

угадывается фигура мужчины. Слева, спиной к мужчине, у стола стоит женщина, завершающая свой длительный макияж. Фигура женщины почти полностью закрывает собой свечи, и мужчина находится в ее тени. Уставший ждать, мужчина с опущенной головой обреченно смотрит на спину своей кокетливой подруги. Свет выхватывает лишь отдельные детали: выражения лиц, подробности костюма. «Остальное — черная плоскость, — но в ней как будто проносятся какие-то незримые токи, что-то глубокое и сокровенное; в каждой ограничивающей ее черте возникает бесчисленное множество значений, впечатляется и встает какая-то скрытая душа интимной обстановки, где часто в самых незначительных вещах создаются глубоко-затаенные трагедии»<sup>1</sup>, — пишет о работе Н.Н. Щекатихин (рис. 277).

На втором листе под названием «Ложь» изображена классическая для искусства сцена: сжавшие друг друга в объятиях мужчина и женщина. Но в душе зрителя не возникает ощущения идиллическости ситуации. Наоборот, изображение излучает тревогу и гнетущее напряжение, которое нарастает при длительном разглядывании композиции. Монотонность чередования полос на обоях стен, аритмия ударов белого цвета отражают постоянную тревогу о скоротечности и обманной сказке любви (рис. 278).

<sup>1</sup> Щекатихин Н.Н./Вступ. ст. проф. Сидорова А.А. Феликс Валлотон. — М., 1918. — С. 80.



Рис. 276. К. Сомов. Заставка. 1910



Рис. 277. Ф. Валлотон.  
Приготовление к визиту. Гравюра на дереве



Рис. 278. Ф. Валлотон.  
Ложь. Гравюра на дереве





**Рис. 279.** Ф. Мазерель.  
Влюбленные. 1968

Множество более обнаженных по чувству композиций, развивающих поиски Валлотона, имеется в творчестве Феликса Мазереля. Исследуя жизнь капиталистического города с ее контрастами, радостями и нищетой, он многократно на протяжении всей своей жизни обращался к отражению в графике глубоких человеческих чувств. Эти чувства рождаются и живут, несмотря на пороки общества и антигуманность среды обитания. Его влюбленные пары часто изображаются летящими высоко над мерзостями жизни ночного города (рис. 279). Гротескность и гиперболичность сюжетных ситуаций помо-

гают художнику выходить на смелые обобщения, передавать сложные остросоциальные характеристики.

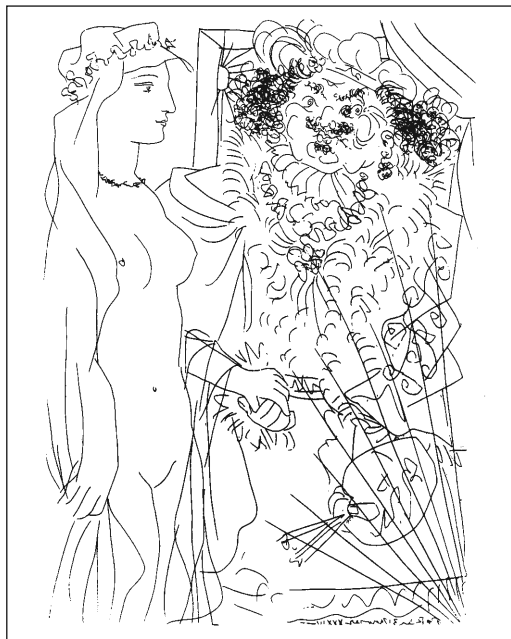
Создавая свои многочисленные серии («Город», «Страдания человека», «Мой часослов» и др.), Мазерель показывает нам существование разных «уровней любви» при определяющем значении глубоких искренних чувств. Испытания, встречающиеся в жизни женщины, вызывают у художника неизменное сострадание, и он фиксирует это с откровенной непосредственностью. Утешение, восхищение, спокойствие, отраду и упоение видит художник в женском облике, и переживания женщины изображаются на десятках графических листов. На этих листах, как правило, тело женщины изображается белым цветом, светящимся на фоне черных силуэтов ночных кварталов или очертаний мужских фигур. Состояние ночного освещения, любимого Мазерелем, позволяет смотреть на точно подмеченные детали как с отстраненностью философа, так и с яростным чувством гнева на несправедливости жизни.

Еще более надрывным выглядит трактовка взаимоотношений между мужчиной и женщиной у Э. Мунка. Грань между сочувствием, любовью и обвинением в греховности у художника очень тонка. Но именно обнаженность нервов Мунка позволила ему создать одну из знаковых гравюр начала XX века «Поцелуй».

По силе воздействия на зрителя гравюру Мунка можно сравнить только с изображениями поцелуев в рисунках и живописи Г. Климта. Но

если работы Мунка предельно лапидарны по выразительным средствам, то творчество Климта — феерия форм и красок. Общие силуэты целующихся заполнены мерцающим орнаментом, «плавающим» по обеим фигурам и олицетворяющим райское блаженство действия. Геометрические орнаменты погружают тела в золотой калейдоскоп фона из неземных драгоценных цветов. Самый известный «Поцелуй» Климта сделан в живописи в 1907—1908 годы. Кроме живописи имеются несколько «Поцелуев», исполненных в рисунках. Отдельной темой проходят у Г. Климта рисунки женщин в «любовном томлении», где мужчины только подразумеваются.

Из любовной графики, исполненной до Второй мировой войны, невозможно не отметить ряд листов Пикассо, нарисованных им в первой половине 30-х годов в серии из ста офортов под названием «Сюита Воллара». Более 40 листов из этой серии имеют общую тему «Мастерская скульптора» и представляют собой визуализированные размышления художника о природе и объекте творчества, которое в офортах символизирует девушка — возлюбленная художника, и чувственные ощущения мужчины сливаются с мыслями художника-творца. В серию вошли и четыре знаменитых листа, посвященные Рембрандту. Гротескное решение образа Рембрандта, творчество которого Пикассо изучал на протяжении всей своей жизни, оттеняет красоту музы голландского маэстро. Офорты, посвященные Рембрандту, в значительной мере



**Рис. 280.** П. Пикассо.  
Рембрандт и его невеста. Офорт. 1933

являются реминисценциями на живописные полотна мастера XVII века с изображениями жены — Саскии и, особенно, на «Автопортрет с Саскией» (рис. 280). Революционную окраску приобрели молодые пары в гравюрах Б. Кустодиева (рис. 281).

Из послевоенного искусства графики, в соответствии с задачами пособия, обращается внимание на книжные иллюстрации к многочисленным романам, повестям, новеллам, поэтическим циклам и отдельным стихотворениям о любви, в которых литературная канва соединяется с художественным прочтением текста автором. Это художественное прочтение, как правило,



**Рис. 281.** Б. Кустодиев.  
Матрос и милая. Линогравюра. 1926

реализовывалось двумя путями: усилением формально-декоративной основы графического изображения или усилением образно-экспрессивного начала творческого самовыражения.

Например, блестящий немецкий график Вернер Клемке, создавший лучшие свои творения во второй половине XX века, был близок к первому пути в своих иллюстрациях к «Декамерону» Д. Боккаччо. Смысл произведения и идеология постмодернизма позволяли ему быть ироничным к своим героям или относиться к ним с добрым юмором (рис. 282). С налетом эротичности выполнены художником ряд театральных программ, обложек книг и плакатов. Но у него же имеется ряд экспрессивных иллюстраций

к произведениям Томаса Манна и Арнольда Цвейга, Сервантеса.

Контрастность переживаний, сопутствующая любовным отношениям, отражена и в творчестве отечественных иллюстраторов, создававших графику к зарубежной и русской классической литературе и современным произведениям российских писателей. Тема любви — одна из основных в иллюстрации патриарха нашей графики Ф.Д. Константинова в ксилографиях к «Легенде об Уленшпигеле» Шарля де Костера. Чувственные рисунки создал Л.А. Бруни к сборнику «Рубаи» Омара Хайяма. «Ностальгия по раю» — основополагающая идея для религиозного сознания ислама — у Бруни получила необычайную европейскую трактовку.

Ряд удачных станковых листов и иллюстраций по данной теме имеется в творчестве М.Ю. Коновалова, Ю.И. Космынина, А.И. Дергилевой, А.В. Кулинича, В.С. Пименова.



**Рис. 282.** В. Клемке. Иллюстрация к произведению Дж. Боккаччо «Декамерон»

Из большого количества станковых работ российских графиков конца XX — начала XXI века, посвященных теме любви, можно много говорить о гравюрах М.Ю. Коновалова, в которых почти всегда рядом с мужчинами явно или опосредованно видно присутствие женщин. Наиболее интересны графические листы «Танец», «Прощальный вечер», «Ресторан», «Игорный дом» (рис. 283). Неглубокое пространство листов позволяет уверенно пользоваться напряженным звучанием ритмически организованных элементов графики, подчеркивая значимость женских образов. Кажется, что все энергетическое пространство работ Коновалова заполнено женским биополем, а мужчины в нем только статисты.

Женщины в гравюрах художника спокойны, бесстрастны и кажутся неприступными. Лица мужчин, как правило, тревожны и напряжены. Только в небольшой композиции «Танец» го-



**Рис. 283.** М. Коновалов. Прощальный вечер. Торцовая гравюра, граб. 1991



**Рис. 284.** А. Дергилева. Иллюстрация к сборнику рассказов о любви «Темные аллеи» И.А. Бунина

ловы влюбленных слились в единый умиротворенный абрис, округлость которого подчеркивает сиденье стула и полная луна на небе.

В хорошем стиле Ю.И. Космынин выполнен ряд ксилографий к книге произведений Низами под названием «Семь красавиц». Сидящие или возлежащие на ковре в роскошных одеждах восточная красавица и принц «вплетены» в буйство орнаментальных фонов, отражающих сложность чувственных переживаний поэта. У А.И. Дергилевой необходимо отметить экспрессионистические рисунки к рассказам о любви «Темные аллеи» И.А. Бунина (рис. 284), а у А.В. Кулинича выделить литографии на философско-бытовые темы.

К тематике данной главы имеют прямое отношение офорты В.С. Пименова с циклом изображений юных красавиц. Художнику удалось построить композиции, символизирующие пробуждение чувственных ощу-

щений в раскрытой для любви душе. В работах «Трансформация» и «Девушка с цветком» об этом говорят не только выражения лиц и поворот тел, но и ветки едва распустившихся растений.

## Вопросы и задания

1. Расскажите о роли любовной графики в мировом искусстве.

2. С чем связана чувственность искусства эпохи Возрождения?

3. Охарактеризуйте сюжет картины Тициана «Иосиф и жена Потифара».

4. Кого из великих французских художников XVIII века называли «мастером галантных сцен»?

5. Какую технику рисунка пасторалей предпочитал А. Ватто?

6. Как проявляется женский образ, модный у художников XVIII века?

7. Можно ли считать изображения влюбленных пар в искусстве импрессионистов продолжением развития тем «галантных праздников» XVIII века?

8. Можно ли назвать контрастное изображение чувств в гравюрах Ф. Валлотона «тревожной любовью»?

9. Какие чувства волновали Ф. Мазереля при изображении композиций с фигурами женщин?

10. Расскажите об одном из офортов Пикассо из серии «Мастерская скульптора».

## **Глава XIII**

# **СЮЖЕТНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ В РЕКЛАМНОЙ ГРАФИКЕ**

### **1. Сюжетность в современной рекламе**

Сюжетность — характерная особенность лучших рекламных композиций. Прямо или скрыто она эффективно работает в плакате, журнальной графике, буклетах, экслибрисах, эмблемах и товарных знаках. Сюжет призван в иллюстративной форме рассказать о лучших качествах и возможностях продукта, события, общественного движения, партийного или профсоюзного лидера, предприятия или фирмы по оказанию каких-либо услуг.

У большей части населения стран европейской культуры рекламная сюжетная графика ассоциируется с изображением счастливой семьи, сидящей за общим столом, и красивой женщиной (мать, бабушка, горничная), наливающей младшему из розовощеких детей в чашку молоко (жидкий шоколад, чай, кофе и т.д.) или модно одетыми молодыми людьми

на прогулке (в ресторане, в кафе, в машине, на велосипеде и т.д.). И это, в целом, правильно, так как основной объем того, что мы покупаем, — пища и промышленные товары. Сюжетная ситуация за счет отображения радостного состояния каждого из действующих лиц призвана показать необходимость потребления рекламируемого продукта.

Конечно, это самая простая, лежащая на поверхности форма использования сюжета в рекламной графике, но она действительна и существует уже многие десятилетия. То, что такие композиции, которые иногда называют картинными, сегодня могут быть кадрированы или переведены в ряд последовательных, развивающих сюжет изображений, не меняет сути дела, так как идея и тема произведения имеют повествовательное раскрытие.

Чтобы определить характер даже самого простого изображения в рекламе, необходимо очертить для себя основную проблематику рекламных целей. Как правило, для сюжетных изображений она выражается в:

- визуализации продукта;
- демонстрации услуг, которые он оказывает;
- создании привлекательности либо обликом предмета, либо очевидным удовольствием, которое дает его употребление;
- атмосфере, соответствующей предмету;
- очевидности превосходных качеств товара;
- придании жизненности самому предмету;
- ознакомлении публики с внешней стороной продукта;
- внушении идеи важности и традиционности предприятия;
- постепенном подведении публики к переходу от желания продукта к решению его купить;
- возбуждении эмоций<sup>1</sup>.

Хотя это далеко не всё, что можно было бы отметить, но большего на начальной стадии освоения рекламной сюжетной графики не требуется. Направление работы понятно. Нюансы решений вырабатываются в процессе творческой практики и, как правило, индивидуальны. Рекламные цели определяют и графический язык задуманной композиции.

---

<sup>1</sup> Пункты приводятся как выводы по кн.: Кабони М. Трактат о рекламе и графических искусствах. — Брюссель, 1950.

Люди, изображенные в сюжетной рекламе, должны иметь привлекательный вид. Это решает сразу две важные задачи: притягивает внимание к товару и ослабляет критическое восприятие покупателя. Реклама становится чувственной. Когда рекламную машину ведет Арнольд Шварценеггер, а топ-модель Линда Евангелиста идет по подиуму в одежде Ёдзи Ямамото, то рекламная ситуация становится предельно эмоциональной. Поэтому созданные талантом художников-графиков обаятельные девушки и мужественные парни, моложавые бабушки и дедушки в рекламных сюжетах обязательно дополняются изображениями конкретных живых идолов массовой культуры. Обаяние живых людей таким образом одухотворяет придуманных героев.

Всё большее внимание к эмоциональной составляющей в рекламе связано с тем, что основным контингентом покупателей стали женщины. Учитывая это, в рекламных изданиях постоянно увеличивается процент композиций с остросюжетным развитием рекламной идеи. Это относится как к рекламе семейных ценностей, так и к демонстрации сексуальной привлекательности. Так же, как показы одежды лучших модельеров мира превращаются в спектакль с сюжетным действием, реклама широко использует сложные многофигурные тематические композиции, применяя для их организации многовековой опыт искусства станковой живописи и графики. Все чаще

и чаще образы прекрасных женщин, созданные С. Боттичелли, А. Ватто или Ф. Буше, находят отклик у художников по костюму и «рекламистов». Эти образы могут быть поданы в графической переработке или современном фотографическом прочтении, но они нравятся потребителям, и этот процесс «прочтения» истории искусства захватывает все новые и новые исторические слои.

Кроме обращения к истории в формировании образов, исследователи рекламы много усилий предпринимают для введения товара в необходимую социокультурную среду. Теоретик рекламы А. Кромптон выделяет ряд тем, постоянно приковывающих внимание: деньги, автомобили, дети, войны, животные, выдающиеся личности, мода, королевская семья, предсказания будущего, продукты питания, развлечения, свадьбы, секс, светская хроника, спорт<sup>1</sup>. Грамотное использование перечисленных тем в сюжетных композициях неизменно завоевывает внимание определенной части населения. Например, в рекламе майонеза «Calve» для российской аудитории постоянно муссируется тема свадьбы с обильным застольем, а в рекламе шоколада «Nestle» — тема спортивных достижений. Тема-

тический сюжет становится в этих случаях основой формирования интереса к рекламе.

Повествование является хорошим средством удержания внимания аудитории. Зрителю подсознательно хочется рассмотреть участников сюжетной композиции, чтобы понять смысл или финал действия. «Неизвестность, драма и сюжет являются полезными инструментами для поддержания интереса...»<sup>1</sup>, — отмечают исследователи рекламы. Любопытство свойственно природе человека. На стремлении узнать окончание события, как в литературном произведении, построена реклама с растянутым во времени действием. Это может быть серия связанных единым сюжетом плакатов, которые наклеиваются в одном и том же месте через некоторое время или же серия развивающих одну сюжетную идею рекламных композиций, печатающихся в журнале через определенное количество страниц.

Но, конечно, такое массивное внедрение сюжетной рекламы должно быть этичным по отношению к потребителю, который должен быть вознагражден за время и терпение высоким качеством рекламируемого продукта.

---

<sup>1</sup> См.: Кромптон А. Мастерская рекламного текста. — Тольятти, 1995.

---

<sup>1</sup> Уэллс У., Бернет Д., Мориарти С. Реклама: принципы и практика. — СПб., 1999. — С. 269.



## 2. Сюжетные композиции в плакате

Первые полноценные изобразительные плакатные композиции были выполнены в XIX веке, и сюжет в них играл основную роль. Большие изображения человеческих фигур, исполненные с натуры, приковывали внимание своими ракурсами и динамичностью.

Главными действующими лицами всегда были красивые и здоровые люди, радующиеся жизни. Так понимал плакат один из его гениальных создателей — Ж. Шере. Ознакомившись в Англии с литографической техникой, он приобрел новый литографический станок, позволявший печатать листы большого размера, и в конце 60-х годов XX столетия начал печатать цветные плакаты с рекламой жизни парижских ресторанов, кабаре, театров.

«Ж. Шере не только увеличил размер плаката, но и резко укрупнил масштаб изображения, выдвинул на передний план большие фигуры, всегда в энергичном движении, в вихре танца. Взгляд, мимоходом брошенный оттуда — с листа на зрителя, приглашал и его присоединиться к общему веселью. Ж. Шере не просто сделал цвет обязательным элементом плаката, но сумел упростить его, сведя к плоскостным, контрастным заливкам»<sup>1</sup>, — пишет исследователь графики Ю.Я. Герчук. Отмечая поверхность и однообразность искусства Шере, искусствовед отдает ему должное как первопроход-

цу изобразительного плаката. При всех недостатках художественной стороны работ Шере его композиции — огромный шаг по отношению к почти лубочным изображениям кавалера и дамы, пьющих сидр, в торговой рекламе первой половины XIX века, больше похожей на вывеску.

Шере создал рекламу главного продукта Парижа тех лет — увеселений. Изобразительные приемы рекламы стиля красивой жизни позднее в различных вариантах широко войдут в торговую рекламу и станут классическими.

Французские живописцы постимпрессионистического направления, заинтересовавшиеся литографией, А. Тулуз-Лотрек, Э. Вюйер, П. Боннар и другие смогли придать найденным Шере в плакате приемам оригинальную художественную окраску. Именно они сделали плакат искусством, о котором всерьез заговорили художественные критики и историки искусства. В 1891 году исполнили свои первые плакаты П. Боннар и А. Тулуз-Лотрек. Но если Боннар в рекламе шампанского во многом идет вслед за Шере, то работы Тулуз-Лотрека сразу же имеют особый изысканно-нервный язык. Его певцы и танцоры парижских кабаре настолько уникально плакатно-конкретны, что врезаются в память навсегда. Не вызывает сомнения, что культура работы над образом в живописи позволила художникам идти по пути неординарного использования выразительных средств графики.

<sup>1</sup> Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. — С. 255.



**Рис. 285.** Хуго Симберг.  
Обложка к театральному журналу. 1897

Галереей образов Парижа конца XIX века можно назвать многофигурные сюжетные плакаты Т. Стейнлена. Их можно неторопливо разглядывать, как иллюстрацию, но они способны к быстрому прочтыванию основной идеи. Мастерски отрисованная на плакатах толпа народа имеет свою рекламную «изюминку». Хочется подойти и узнать, в чем же дело, зачем они собрались.

Устав от сверхбыстро читаемых композиций, заполнивших улицы и интерьеры городов XXI века, и осознав, что плакат может быть специализирован с учетом к конкретной среде обитания, мы начинаем понимать достоинства плакатов-картин и плакатов-иллюстраций конца XIX века с их стремлением к повествовательности (рис. 285). Мастера изобразительного искусства того времени, вступив на путь лаконизма и обобщения, оставили за собой ценности сюжетных поисков. Именно это

соединение станковой сюжетности и даже портретности с силуэtnостью, плоскостностью, цветовой определенностью снова и снова притягивает теоретиков и практиков рекламной графики к «младенческому» периоду развития плаката в надежде понять тайну их популярности.

Изображение человека в плакатах модерна уже в значительной мере типизировано. Образ женщины с красиво изогнутой чувственной фигурой, загадочной улыбкой и пышными или струящимися волосами быстро заполняет плакатные плоскости, почти не оставляя место для рекламируемого продукта. За неземной красотой женщин модерна, приковывающей взгляд, трудно разглядеть сюжет. Но он есть и достаточно конкретен. Это утренний макияж, прогулки на фоне буйного цветения растений, ужин в кафе или ресторане, словом, женщина в процессе гламурной жизни. Этот образ был создан такими художниками станкового искусства, как Г. Климт, но быстро адаптирован к рекламным целям. В рекламной графике пропала сложность переходных психологических состояний, запечатленная в живописи модерна. Вычлененные из живописной среды формы приобрели усредненные черты. Это заметно даже по афишам А. Мухи и К. Мозера. Одинаковость женских лиц и фигур модерна была остроумно обыграна Л. Хольвайном на плакате с изображением трех фигур. Характерный лаконизм цвета проявился даже в журнальной графике мод (цв. ил. 28).

Женщины на плакатах модерна нередко изображены в диалоговых композициях с мужчинами, но мужские силуэты в большей части только оттеняют красоту женщин. Лучше всех, пожалуй, проработал мужской облик Г.Р. Эррт. Он создал целый ряд запоминающихся мужских типов Европы 1900—1910 годов, наиболее удачных персонажей, «сделавших сами свою жизнь». Именно изображениями уверенных в себе, надменных и расчетливых мужчин художник вошел в историю искусства. Эти образы позднее перешли в военные плакаты Эррты.

Русский сюжетный плакат приобретает черты художественности с начала работы в плакате художников круга «Мир искусства»: их стремление к эстетическому просветительству нашло место и в этом жанре. В жанре рекламного плаката работали И.Я. Билибин, Е.Е. Лансере, С.В. Чехонин, Г.И. Нарбут, К.А. Сомов, Л.С. Бакст. Среди наиболее известных плакатов 1900-х годов следует упомянуть плакаты И.Я. Билибина «Русские народные сказки» (1903), «Пивоваренное общество “Новая Бавария”» (1903), «Общество “Кавказ и Меркурий”» (1911), С.В. Чехонина «История живописи всех времен и народов», Александра Бенуа, плакаты для издательства Общины Св. Евгении.

Отдельной частью истории сюжетного плаката является российский плакат времени гражданской войны, разрухи и голода. Фигуры людей в военной форме и изможденного от бедствий населения на плакатах особенно действенны. Они призывают,

разоблачают, кричат о помощи, предупреждают. Из этого времени дошел до нас один из лучших российских плакатов «Помоги» Д.С. Моора. В одно время с Моором работали такие прекрасные мастера, как М.М. Черемных, Н.М. Кочергин, Д.И. Мельников, П.А. Алякринский, В.Н. Дени. Все они любили сюжетный рисунок и прекрасно пользовались его выразительными возможностями.

Яркой страницей в истории отечественного плаката был сюжетный фотоплакат, в котором фигура человека — основной объект композиционного творчества.

В 20—30-е годы XX века А.М. Родченко, Г.Г. Клуцис в России, а Д. Хортфильд в Германии активно развивают фотомонтажный пропагандистский плакат. В это время в плакате наиболее полно был разработан в советской России и в Германии образ рабочего. Плакаты с фигурами мужчин с отбойными молотками и лопатами, женщин с серпами и граблями можно было встретить в любом рабочем клубе или «избечитальне». Один из самых массовых плакатных сюжетов в России имел название «Механизация села» или «Все на трактор» и состоял из изображений управляющих трактором селян на колхозном поле. Умение найти модели для фотографирования, представить их в типичной ситуации становится одним из главных аспектов плакатного творчества. Фотомонтаж заставил по-новому осмыслить сюжетность в искусстве в целом, и особенно в плакате (рис. 286). Почти фотомонтажны советские плакаты 40-х годов (рис. 287).



Рис. 286. А. Родченко. Плакат



Рис. 287. В. Иванов. 5-летку в 4 года — выполним! Плакат. 1948

Во второй половине XX века сюжетные композиции ярко проявились в плакате в виде фотореалистических или гиперреалистических композиций, показывающих рекламируемый продукт с фотографической точностью, но в невозможной для простой фотографии обработке.

Характерным для плаката последней трети XX века является массовое использование в сюжетных рекламных сценах героев из комиксов и мультипликационных фильмов и совмещение в одной композиции рисованных и фотографических изображений.

### **3. Сюжетные изображения в журнальной и газетной рекламе и пропаганде**

Реклама, напечатанная на страницах журналов, по своей природе тяготеет к иллюстративности, так как часто располагается между журнальными статьями, рассказами и заметками. Она возникла как отдельные «врезки» в литературные журналы и журналы для досуга, но постепенно захватила большинство страниц значительной части журнальной продукции. Во второй половине XX века появились журналы, в которых главной целью стала графическая реклама, а статьи, рассказы и заметки — ненавязчивой литературной рекламной составляющей или скрытой рекламой. Возникновение огромного количества каталогов, торговых проспектов, буклетов позволило выработать свой графический язык, в котором сюжетные композиции с фигурами человека играют первостепенную роль. Количество текста в таких изданиях минимально, а изображений главного героя — человека — максимально. Страницы газет эффективно использовались и в политической рекламе — пропаганде.

Большое количество иллюстраций невозможно заставить рассматривать без элементарной сюжетной завязки. Поэтому, например, рекламу военных джигов, все чаще и чаще трактуют как максимально иллюстрированный рассказ из жизни военных, а рекламу одежды — как статью об одном дне из жизни красивой девушки.

В последние годы в журналах из-за обилия рекламных сообщений, для акцентирования внимания на определенной части информации, все чаще применяют плакатную подачу материала. Подобная реклама выглядит как рекламный плакат, адаптированный к журнальной странице. Таким образом, в журнале сюжетное рекламное действие может разворачиваться как на протяжении нескольких страниц, представляя собой симбиоз литературной и изобразительной рекламы, так и на одной странице или развороте в виде единичного изображения, близкого к плакату.

В последние годы сюжетные композиции все чаще появляются на обложке — лице журнала.

Лучшие рекламные наработки, полученные в журнальной графике, используются в газете — самой массовой форме печати, давно вошедшей в нашу повседневную жизнь.

Тематика газет рассчитана на массового читателя и хорошо воспринимается. Еще до Второй мировой войны Высшая техническая школа в Берлине проводила анкетирование на эффективность различных видов рекламы. Анкетирование показало, что газетные объявления представляют собой наименее дорогое и наиболее эффективное рекламное средство. По результатам они обошли тогда световую рекламу, плакат, рекламные фильмы и т.п.

С появлением телевидения ситуация в мире рекламы изменилась, но совсем не катастрофично для газетных рекламных композиций. О низком качестве полиграфии газет начала XX века, позволявшем печатать только черно-белые контрастные изображения, сегодня можно говорить как о факте истории. Офсетная печать и хорошая тонкая бумага придали газетам почти журнальное качество. Сегодня в газетных рекламных композициях могут быть использованы все средства художественного выражения.

Эффективность публикаций в газете возрастает вместе с увеличением размеров ее иллюстрированной части. В газетных рекламных объявлениях идеальным соотношением чаще всего является, как и в плакате, 60% иллюстраций, 20% текста и 20% белого фона. В больших текстовых сообщениях соотношения меняются в пользу

текста, но и здесь иллюстрация не на последнем месте.

Размещение сюжетных иллюстративных композиций в газете может быть любым, лишь бы не страдало их восприятие читателем. Традиционно изображение в газете отделяют от текста, но сегодня нет особой технической необходимости это делать. Наиболее престижными в газетах являются первая и последняя страницы, правая сторона газетного разворота и нижняя часть левой половины газетного листа. В так называемых «толстых» газетах для рекламы выделяются несколько последних страниц.

Сильной стороной газетных рекламных сообщений является использование актуальных событий. То, что вчера было услышано в последних новостях, сегодня может прийти к вам на страницах газет в виде рекламы, включенной в контекст этих событий. Интерес к деталям явлений, изложенных в газете, заставляет «проглотить» и рекламу. Так, сообщение о начавшихся военных действиях может ненавязчиво перейти в рекламу оружия, а сообщение о наводнении — в рекламу плавающих средств конкретной фирмы. Как правило, такая реклама строится на четких изображениях рекламируемого продукта на первом плане сюжетных фотографий с места событий. Фотографий может быть несколько, и они закрепляют возникшие ощущения в виде конкретных образов. Использование фотографии позволяет максимально внедрить «эффект документальности», утверждающий бесспорность явления.

## 4. Сюжетные изображения в экслибрисах, эмблемах и товарных знаках

Сюжетные композиции не являются основными в эмблематической графике, так как трудны для переработки в знак. Однако затраченные усилия с лихвой окупаются в виде оригинальных запоминающихся изображений. Степени обобщения изображений в различных жанрах эмблематической сюжетной графики очень различны. Рассмотрим возможности сюжетных поисков в экслибрисе, эмблеме и товарном знаке.

В экслибрисах, как ни в каких других знаковых системах, имеется масса натуральных сюжетных композиций с фигурами людей. Являясь знаком принадлежности книги к конкретной частной или общественной библиотеке, экслибрис часто трактуется как элемент книжного оформления с философским или юмористическим подтекстом.

Стремление художников к отражению в книжном знаке характера, профессии, идейных и творческих пристрастий собирателя книг приводит к построению сложных композиций как в черно-белом, так и цветном вариантах. В экслибрисах встречаются графические копии известных картин и скульптур, фигуры любимых литературных персонажей и самих владельцев библиотек. Фигуративные композиции строятся как на фоне пейзажей или интерьера, так и на белом фоне. Изображения людей почти всегда силуэтны. Это могут быть темные силуэты со штриховкой,

как у А.И. Калашникова, или белые силуэты, как у О. Бердслея.

Особенно виртуозен экслибрис О. Бердслея, исполненный для собственной библиотеки, в виде композиции с обнаженной женщиной и любителем книг. Изображая на первом плане обнаженное тело, автор как бы подчеркивает свое почти эротическое влечение к книге. Сюжет символичен, но он легко прочитывается и способен к развитию (рис. 288). «У Бердслея была душа истинного библиофила. Он любил и ценил свою библиотеку, исследование которой могло бы быть крайне интересным, если бы полный каталог ее был известен. Его чтение было крайне разнообразно. В его библиотеке встречаются названия духовных книг, классиков... Есть книги по истории искусства, литературы, масса французских романов. Чтение во время его долгой болезни было ему почти единственным отдыхом и развлечением»<sup>1</sup>, — писал о нем крупнейший русский историк и теоретик графики и рисунка А.А. Сидоров. Сидоров считал, что многие иллюстрации Бердслея, особенно из серии «Библиотека Пьеро», могли бы быть использованы в качестве экслибрисов. Рано умершего гения рисунка всегда волновал печальный образ, созданный странствующими комедиантами, с которым он часто отождествлял себя (рис. 289).

<sup>1</sup> Сидоров А.А. Обри Бердслей: Избранные рисунки. — М., 1917. — С. 168.



**Рис. 288.** О. Бердслей.  
Экслибрис для собственной библиотеки



**Рис. 289.** О. Бердслей.  
Пьеро. Линейно-пятновое изображение

В русском искусстве XX века экс-либрисы занимают достойное место, так как в этом жанре попробовали себя сотни художников. Из среды графиков, активно использовавших сюжетное прочтение книжного знака, хочется выделить М.И. Полякова — ученика В.А. Фаворского. Прекрасно владея техникой гравюры по дереву, Поляков создавал в экслибрисах целые новеллы, проникнутые глубоким чувством. Вырезая книжные знаки на протяжении 50 лет, он смог почувствовать выразительные возможности деревянной формы, понять символику натурного изображения. «Один из излюбленных художником символов — фигура венецианца конца XVIII века, как будто

сошедшая со страниц очаровательного “Приключения” Марины Цветаевой, соединяющего в себе жизнерадостную галантность прошлого и беспокойный романтизм будущего. Эта фигура со шпагой и книгой, сопровождаемая песочными часами с крылышками, встречается на многих экслибрисах Полякова»<sup>1</sup>. Только для своей жены он выполнил 8 знаков. После ее смерти он выполнил один общий знак, который наклеивал на ее любимые книги.

К числу лучших многофигурных книжных знаков принадлежит экс-либрис искусствоведа К.В. Безмено-

<sup>1</sup> Панов М.Ю. М.И.Поляков. Сер.: Книжные знаки мастеров графики. — М., 1981. — С. 85.



вой, который отражает ее профессию и увлечения. Светлые и темные силуэты создают в работе сложное и пластичное движение, характерное для молодой женщины, увлеченной театром, туризмом и теннисом.

К редкой серии из белых силуэтов на черном фоне в круге относятся десять экслибрисов Н. Стрижака с использованием сюжетики «Слова о полку Игореве». Экслибрисы выполнены для разных людей — любителей древнерусской литературы. Изображенные фигуры, словно духи из прошлого, сражаются, страдают и умирают (рис. 290).

Эмблемы имеют сюжетное начало гораздо реже, чем экслибрисы. Эмблемы не имеют прямых связей с книгой и автономны в своем местоположении. Созданные для условного изображения какой-либо идеи, они символичны по своей природе (рис. 291). Но мы знаем, что и символ может иметь сложное изобразительное начало. Например, единение рабочих и крестьян можно отразить в соединении молота и серпа, а можно изобразить в виде рабочего и колхозницы. На темы «Рабочий», «Рабочий и колхозница» в 1920—1930 годы в России было создано множество фигуративных эмблем для различных мероприятий. В XIX веке в Европе были очень популярны эмблематические виньетки (рис. 292, 293).

Эмблемы могут выполняться как многоцветное, почти живописное изображение, так как часто переносятся на вывески и нагрудные знаки.

Товарные знаки сюжетного характера были популярны во второй

половине XIX века. Этот век увлечения историей требовал многослойных сюжетных композиций, и они во множестве создавались как для достаточно крупных производств, так и для мелких лавочников и кондитеров. Тематами для повествовательных композиций служили производственные процессы и изображения продажи изделий или изделия в процессе их потребления. В какой-то мере это были отголоски образов вывесок. Стилизованные «под модерн», они сохранялись и в начале XX века.

Со временем изобразительные знаки приобретают все более обобщенный характер, постепенно идет процесс превращения рисунка в образ-символ геометрического типа. К концу XX века лавина схожих друг с другом геометрических построений-знаков перестает полноценно выполнять свою основную роль, т.е. являться знаком отличия одних производителей от других. На арену вновь выходят сюжетные изобразительные композиции как художественные решения, способные существенно разнообразить графику товарных знаков. В ранее изданном учебном пособии по портретной графике<sup>1</sup> были рассмотрены знаки с изображениями головы человека, при этом отмечена нарастающая экспансия изобразительных композиций. В данном пособии демонстрируется несколько вариантов решений с геометризированными фигурами человека (рис. 294).

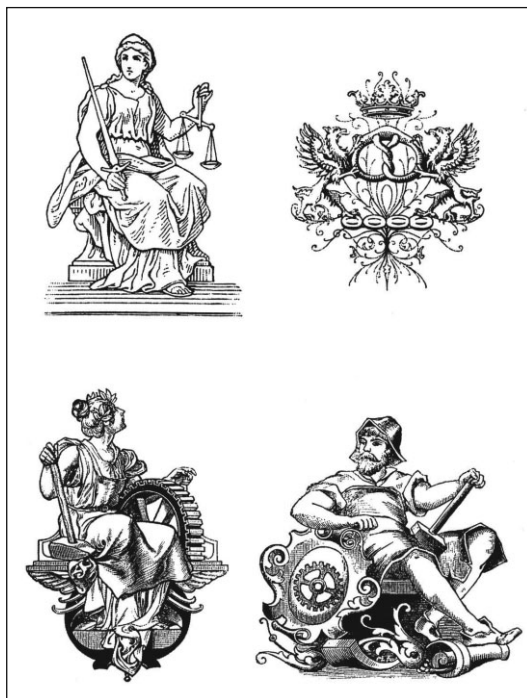
<sup>1</sup> См.: *Бесчастнов Н.П.* Портретная графика: Учеб. пособ. для вузов. — М., 2007.



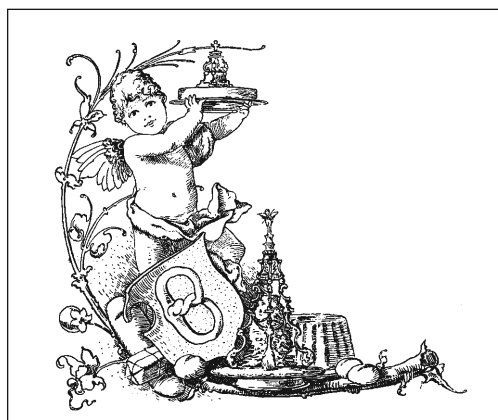
**Рис. 290.** Н. Стрижак.  
Экслибрисы. 1984



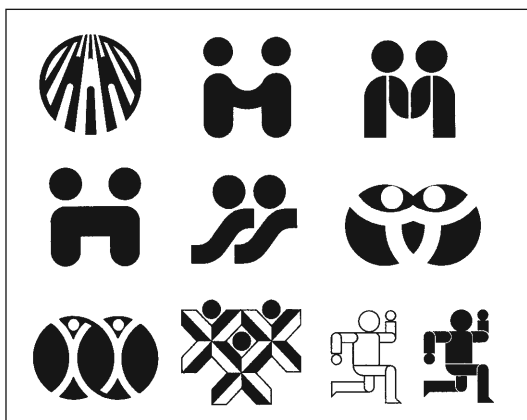
**Рис. 291.** Ю. Анненков.  
Торговый знак издательства «Алкононь»



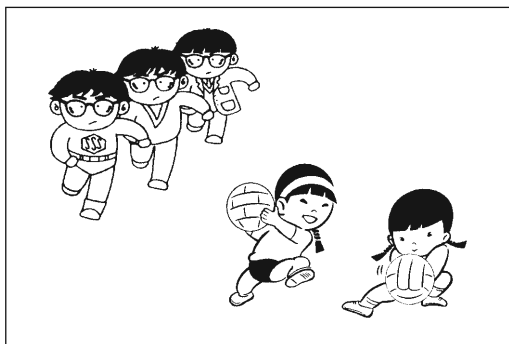
**Рис. 293.** Эмблематические концовки  
для журналов. XIX в.



**Рис. 292.** Эмблематическая виньетка  
кондитерской. XIX в.



**Рис. 294.** Японские товарные знаки,  
построенные на основе геометризиро-  
ванных фигур человека. XIX в.



**Рис. 295.** Фигуративные товарные знаки с изображением движения. XX в.

В отличие от сюжетных знаков конца XIX века, знаки конца XX века хорошо лежат на поверхности бумаги и способны успешно взаимодействовать с типографическим шрифтом. Им не нужна рамка и большое количество сопровождающего изображение текста. Необычайно популярными становятся изображения фигур в движении, композиции юмористического характера. Пляшущие, прыгающие или бегающие забавные человечки хорошо



**Рис. 296.** Товарные знаки с изображением фигур в движении. Япония. XX в.

запоминаются (рис. 295, 296). Пластика живого тела, которую изучают на уроках рисунка всех художественных вузов мира, без сомнения поможет преодолеть некоторый спад в поиске творческих решений в рекламной графике. Необходимо только соединить многовековой положительный опыт в работе с сюжетом с открытой в искусстве XX века остротой использования графических средств в рекламных изображениях фигуры человека.

## Примерные практические задания

Выполнить эскизы плакатов, журнальной рекламы и товарных знаков с сюжетными изображениями. В работе над эскизами плакатов особое внимание уделить:

- торговому плакату;
- политическому плакату;
- социальному плакату;
- киноплакату.

Из журнальной рекламы выделить рекламу:

- одежды;
- спортивного клуба;
- туристических услуг;
- автотехники и велотехники;

- заведений досуга;
- горнолыжного курорта.

При использовании товарных знаков с графическим изображением фигуры человека или групп людей обратить внимание на «читаемость» силуэтов фигур на расстоянии. Характерная силуэтность позволит без затруднений узнавать данное изображение в любом масштабе. Выполнить товарные знаки для следующих учреждений:

- магазина спортивной одежды;
- танцевального клуба;
- спортивного центра;
- туристической фирмы;
- магазина велотехники.

## **Глава XIV**

# **СЮЖЕТНЫЕ КОМПОЗИЦИИ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ**

Начальные формы сюжетных композиций в декоративно-прикладном искусстве развивались как сюжетно-символические или сюжетно-знаковые. Каноничные композиции на керамике, дереве, коже, текстиле имели символические изображения действий с животными, людьми, растениями и небесным светилом. Эти композиции тысячелетиями повторялись на предметах народного искусства и без труда прочитывались человеком каноничной культуры. Еще в первой половине XX века в деревнях Русского Севера пожилые женщины могли пересказать большинство вышивок с символическими изображениями — «действиями». Подобные «действия» можно увидеть на древних предметах быта, одежде и элементах архитектуры многих народов. Ряд африканских племен и племен, живущих в дельте реки Амазонки, и до настоящего времени

осознанно воспроизводят такого рода изображения. Для них эти схематичные композиции предельно конкретны и имеют художественную тему.

Однако то, что мы сегодня понимаем под реалистическим сюжетом, в наиболее заметных формах проявилось в декоративно-прикладном искусстве только в I тысячелетии до н. э. Наиболее яркий и общеизвестный вариант — тематические сюжетные росписи древнегреческой керамики и монументально-декоративная живопись «Эгейского мира». С того периода сюжетные композиции в тех или иных вариантах появляются в декоративно-прикладном искусстве по мере развития реалистических тенденций в изобразительном искусстве. Постепенно «изящные искусства» приобретают ведущее значение и сюжеты, отработанные в станковой живописи и графике, «переходят» в художественную обработку изделий прикладных искусств.

## 1. Сюжетные композиции на изделиях из керамики и стекла

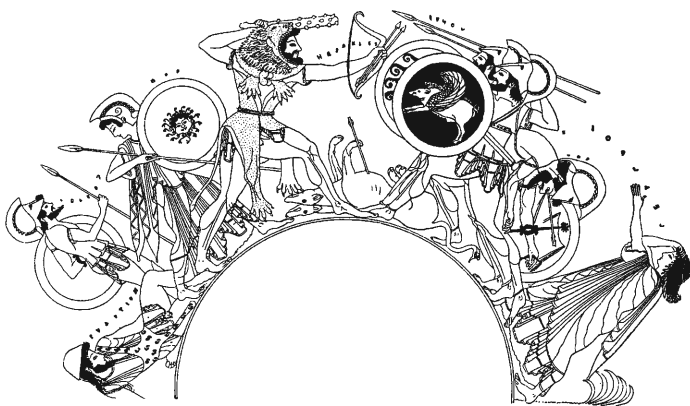
Керамика — прекрасно сохраняющийся материал, ведущий свое происхождение с древнейших времен. К керамическим изделиям, т.е. изделиям из глины с примесью неорганических соединений, закрепленным обжигом, относят: гончарные изделия, терракоту, майолику, фаянс, каменную массу и фарфор.

Археологические находки позволяют проследить становление и развитие художественной керамики полнее других видов прикладного искусства. Именно художественной керамике мы благодарны за знания о древнейших знаковых системах и «ископаемых» сюжетных композициях. Появившись в эпоху неолита и энеолита, керамика изначально украшалась изображениями геометрических символов, людей и животных. С изобретением гончарного круга посуда из глины получила ровную и гладкую поверхность, которую было легко покрывать сложной росписью. Одним из свидетельств виртуозного искусства росписи керамики «являются картины, написанные на стенах царских гробниц в Египте за три с половиной тысячи лет до нашего времени. На этих картинах изображен царь Древнего Египта, принимающий послов с острова Крита. Послы подносят драгоценные подарки, среди которых находятся большие, прекрасные вазы. Раскопки, произведенные учеными на Крите, дали удивительные результаты. Была найдена

целая фабрика, выпускавшая такие вазы, чашки, чайники и прочие вещи. Все эти изделия были прекрасно расписаны яркими живыми красками в виде самых разнообразных узоров, цветов, рыб и страшных морских чудовищ-осьминогов»<sup>1</sup>, — отмечает русский исследователь искусства керамики А.Б. Салтыков. Он же публикует самую знаменитую из древнегреческих vaz, сделанную мастером Эрготимом в начале VI века до н. э. Художник Клитий расписал ее сверху донизу сценами сражений, охоты, скачек, шествий богов и схваток зверей. В 1-й главе достаточно подробно охарактеризованы сюжетные композиции на древнегреческих сосудах и упомянут ряд известных мастеров того времени. Здесь отметим лишь то, что движение фигур организуется как по телу всего сосуда (рис. 297), так и строится внутри плоскости, очерченной орнаментом (рис. 298). Грекам активно подражали жители Римской империи и Византии (рис. 299).

Существенно разнообразит роспись глиняных изделий покрытие их разноцветными стекловидными составами, называемыми глазурью. В Древнем Египте, родине глазури, использовались в основном зеленовато-бирюзовые и синие оттенки ровной заливки. Заметный вклад в развитие майолики внесла мусульманская

<sup>1</sup> Салтыков А.Б. Самое близкое искусство. — М., 1968. — С 167.



**Рис. 297.** Роспись на греческой вазе



**Рис. 298.** Изготовление сундука.  
Деталь краснофигурной гидрии



**Рис. 299.** Дно чаши с изображением  
папы Сикста II и Тимофея.  
Стекло с золотой прокладкой. III в.

культура Средневековья, во всем своем совершенстве проявившаяся в испано-мавританских изделиях. Итальянские мастера быстро освоили технологию майолики и стали украшать изделия энергичной, невиданной ранее на посуде сюжетной росписью. «Для итальянской майолики стало характерным расписывать вещи так,

как писали картины, или украшать их особым орнаментом, так называемыми арабесками. Тарелки и блюда того времени часто кажутся вырезанными из картин кусками... В своем живописном мастерстве итальянские гончары достигли высокого совершенства. Они писали по вещам, покрытым эмалью, но еще не обожженным. Поправки

и исправления при этом были невозможны»<sup>1</sup>, — пишет А.Б. Салтыков об итальянской майолике.

В XVI веке в Италии майолика производилась во множестве центров, среди которых наиболее крупными были Фаэнца (от названия которого произошло слово «фаянс»), Губбио и Урбино. Основными и наиболее популярными изделиями, расходившимися по всей Западной Европе, были декоративные тарелки и блюда, а также аптекарская посуда. На простые формы изделий энергичными мазками наносились сложные сюжетные композиции, исполненные по гравюрам и рисункам. Чаще всего роспись наносилась по светлomu фону, как по холсту в живописи маслом. Многоцветные росписи исполнялись с одной, двумя и несколькими фигурами человека, но больше всего ценились многофигурные. Человек эпохи Возрождения всматривался в свои деяния на всех окружающих его предметах.

В XVII веке техника майолики, развитая в Италии, была успешно перенесена во Францию и Голландию. В городах Руан и Дельфт сформировались оригинальные школы росписи, получившие всемирное признание. В противоположность многоцветию итальянских изделий, изделия французов и голландцев были чаще всего одного цвета. Наиболее излюбленным был синий цвет.

В середине XVII века дельфтские мастера, стараясь конкурировать

с привозным китайским фарфором, усовершенствовали технологию изготовления майолики, доведя глиняную массу до состояния качественного белого фаянса. В этом непростом деле им существенно помогли торговые связи с Китаем, в котором фаянс был изобретен в IV—V, а фарфор в VI—VII веках н. э. Китайское влияние имеют мотивы и манера росписей многих дельфских ваз, кувшинов и чайников. Фигуры людей, пейзажи, цветы, птицы, изображенные с налетом «китайщины» на ребристых поверхностях сосудов, создают немного странное, но характерное впечатление.

Огромное количество сюжетных композиций было исполнено на первом в Европе фарфоровом заводе в Майссене в Германии. Основанный в 1710 году, он производил богатые сервизы, вазы, табакерки в стиле рококо, скульптурные фигуры и группы. Жанровые галантные композиции, отработанные в росписи по фарфору и в фарфоровой скульптуре, стали одним из ярких признаков искусства XVIII века. Заимствованные из живописи, они органично соединились с «фарфоровым делом» на многие десятилетия. Таковы, например, имеющие свои варианты отражения в скульптуре и росписи темы «Весна» и «Лето» из серии «Времена года», в которых изображаются красивые фигуры юноши и девушки. Сочетание изящества моделировки форм и пластики с красивой росписью как в скульптуре, так и в декорировании посуды принесло изделиям из Майссена заслуженную славу (рис. 300).

<sup>1</sup> Салтыков А.Б. Указ. изд. — С. 171—172.



**Рис. 300.** Образцовые композиции, использовавшиеся в росписях фарфора



Особое внимание следует уделить специфичной скульптурной обработке майсенских форм, совершенно не свойственной предшественникам европейской фарфоровой скульптуры — китайским статуэткам. В изделиях из Майссена нет монолитности и монументальности. Наоборот, «руки и части одежды отдельных фигурок отодвигаются далеко от тела, принимают самые разнообразные положения, максимально выражающие их специфичность, позы становятся разнообразными и беспокойными, стремятся выразить весь запас человеческих чувств, почти ничего не оставляя лицу, которое делается маловыразительным и однообразным, лишенным внутреннего напряжения. Фигурки объединяются в группы, в них вводят детально разделанную мебель, садовые тумбы с вазами и цветами, деревья. Везде видны тончайшие листики и лепесточки, крошечные пальчики, малюсенькие бантики, развевающиеся миниатюрные ленточки»<sup>1</sup>. Об этих фигурках можно смело сказать, что это «вышедшая в объем» графика. Все это можно нарисовать, и нарисовано графиками, но вылепить почти нереально. Чего стоит работа по лепке кружев, повторяющих форму настоящих!

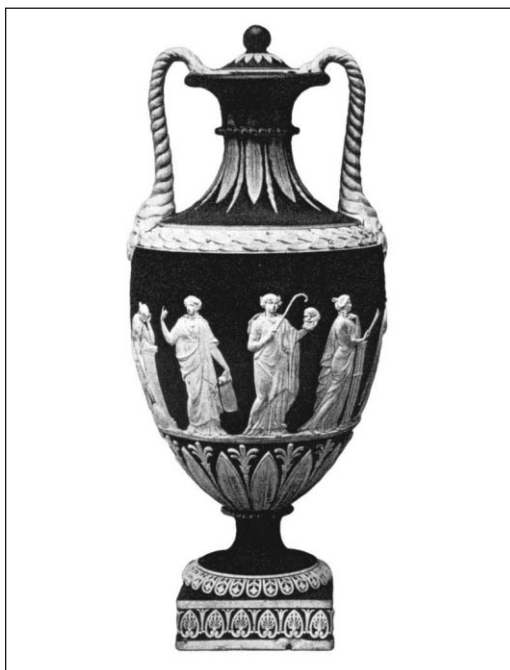
Осторожно и внимательно рассматривая эти фигуративные объемные композиции, не перестаешь удивляться воздействию многоцветия пестрой надглазурной раскраски, ставшей типичной для западно-

европейской фарфоровой скульптуры. Цвет, положенный на угловатые изломы фарфоровых складок одежды, под определенным углом освещения зрительно начинает отрываться от фигурок, создавая нежный ореол красивого свечения. Свет оживляет и сами складки, создавая эффект легкого движения в переливе бликов на глазури.

Русский художник К.А. Сомов был настолько очарован образами майсенских изделий XVIII века, что попытался уже на новом витке истории, на рубеже XIX и XX веков, в своей графике и живописи возродить очарование ушедшего времени. Его реминисценции оказались удачными. «Фарфоровые» образы рококо стали гениальным проникновением в изобразительное искусство прошлого. Очарование античностью проявилось в керамических изделиях английской мастерской Вэджвуд (рис. 301).

Сюжетные росписи были одной из излюбленных тем русских мастеров фарфоровых изделий. На посуде XIX века можно найти много воспроизведений иллюстраций модных литературных произведений, сценки из сельской жизни в виде игр и плясок деревенских девушек и крестьян. Ряд композиций был посвящен военным действиям русских войск. Исследователь русского фарфора Т.И. Дулькина отмечает работы завода Гаднера, созданные в 1813—1814 годах, знаменитые карикатуры, осмеивающие отступающую наполеоновскую армию: «Исполнены ... с лубочных листов Теребенова, Венецианова, Иванова

<sup>1</sup> Салтыков А.Б. Указ. изд. — С. 190.



**Рис. 301.** Урна, опоясанная фризом с белыми фигурами на темно-синем фоне. Англия. Вэджвуд. 1785—1795

и других художников. Формы сервиза чрезвычайно просты и несколько сухи, но белоснежность фарфора и красочность изображений, необычайность и забавность сюжетов делают его чрезвычайно интересным и привлекательным»<sup>1</sup>. Шаржированные фигуры воинов образуют цветные силуэтные группы, движение которых развивается горизонтально по поверхности предметов, сделанных на гончарном круге. Скачущие

на лошадях казаки и бегущие солдаты как бы повторяют движение сосуда в момент его изготовления, что придает композициям еще большую динамичность. Этим композициям не нужна рамка, так как, поворачивая сосуды вокруг своей оси, при их разглядывании, мы невольно участвуем в отраженных событиях. Предельный для фарфора графизм изображений на теле изделий позволяет читать сюжеты на значительном расстоянии. Этот композиционный прием, частично реализованный в росписях античной керамики, на русских изделиях был осуществлен в полную силу.

Реализация другого композиционного приема — изображения вогнутого пространства — при работе над сюжетной графикой наиболее успешно произошла в росписях чайной посуды на заводе Попова. Данная работа подразумевала изображение крупной фигуры человека, чаще всего ребенка, в центре композиции, и значительно меньшие по размеру очертания зданий и деревьев — по сторонам. Таким образом, края композиции с пейзажным антуражем удалялись соответственно выпуклости чайника или чашки.

Однако чем живописнее роспись на фарфоре, тем чаще ей требуется рамка, подобная раме в станковой живописи. Но если станковая живопись висит на ровной стене, то живописная композиция на вазе лежит на изогнутой поверхности, и необходимо учитывать особенности этого специфического картинного поля. А.Б. Салтыков отмечал, что изображение в этом случае должно созда-

<sup>1</sup> Дулькина Т.И., Ашарина Н.А. Русская керамика и стекло XVIII—XIX веков. — М., 1978. — С. 108.



**Рис. 302.** В. Белкин.  
Тарелка «Сеятель». 1920

вать впечатление «не окна, проделанного в тулове сосуда, а внешнего по отношению к этому сосуду медальона, наложенного на сосуд. Тогда живопись не разрушит сосуд так же, как не разрушит стену повешенная на нее картина, как не разрушает женской фигуры надетая на грудь брошка с портретом. Чтобы подчеркнуть характер наложенного на сосуд медальона, русские вазописцы XVIII века различными приемами усложняли рамку, снабжая ее орнаментальными лентами и гирляндами, переходящими с рамки на окружающую ее поверхность сосуда, создавали впечатление, будто медальон с живописью повешен на сосуд с помощью лент или гирлянд»<sup>1</sup>. Наиболее виртуозно использовали обрамления

сюжетной живописи на фарфоре на Императорском фарфоровом заводе в первой половине XIX века.

Все основные приемы, наработанные в это время в изображениях на фарфоре, были успешно применены в сюжетной графике на декоративных вазах и посуде XX века. Сюжетные композиции без рамок были характерны для росписи 20-х годов с фигурами шахтеров, рабочих и колхозников на темы: «Даешь механизацию в шахты», «Идет смена», «Сеятель», «Старый и новый быт» и т.п. Предназначенные для политической агитации посредством росписи фарфора, они изначально были направлены на активное воздействие на окружающую среду (рис. 302).

В 1940—1950 годы живописные изображения на юбилейных сюжетных вазах страны-победителя фашизма в Европе стали украшаться золоченым декором, как, впрочем, и монументальная живопись эпохи «сталинского ампира». Основные темы таких ваз — сытная жизнь народа в республиках СССР и фигуры вождей Страны Советов. После начала 60-х годов, с появлением черт декоративизма в советском искусстве, лучшими достижениями в сюжетной росписи фарфора следует считать работы по сказочной тематике. Ваза «Сказка о золотом петушке» и декоративные тарелки А.В. Воробьевского, сервизы А.А. Лепорской и П.В. Леонова, Л.И. Григорьевой и И.С. Олевской создали свой красочный мир сюжетики, близкой по духу народному творчеству.

<sup>1</sup> Салтыков А.Б. Указ. изд. — С. 226.

## 2. Сюжетная графика на античных текстильных изделиях, текстиле Востока, Византии, средневековой Европы и эпохи Возрождения

Развитая сюжетная культура Древней Греции, ярко раскрывшаяся в росписях по керамике, не могла не проявиться и в художественном текстиле. О сюжетных изображениях на греческих тканях, изготовленных до нашей эры, имеются как косвенные, так и прямые свидетельства. В ряде музеев мира сохранились образцы вышивок с греческими сюжетными рисунками. Известный исследователь художественных тканей Н.Н. Соболев опубликовал в своей работе «Очерки по истории украшения тканей» (1934) интересный фрагмент вышивки II века до н. э. с изображением группы всадников, которые вышиты цветными нитками на пурпурном фоне. «Все фигуры композиции плотно сдвинуты друг с другом как в вазовой живописи. Центральную часть фрагмента занимает всадник на белой лошади, обернувший голову назад; седок изображен в профиль. За ним показана повернутая в три четверти верхняя часть второго всадника, а с другой стороны видно плечо третьей фигуры. Внизу еще три лошадиные головы и часть ног, причем одна из лошадей, с вытянутой шеей, закрывает головой фигуру первого всадника»<sup>1</sup>, — пишет Н.Н. Соболев. Сюжетные композиции изображались в этот период на тканях Востока (рис. 303).



Рис. 303. Узор ткани — женщины, стоящие перед курильницей в молитвенных позах

Роскошные вышитые и тканые одежды и интерьерный текстиль во множестве изготавливались в Римской империи, особенно в восточных провинциях. По словам Астерия, епископа понтийского города Амасеи, когда богачи показываются на улицах в одеждах, покрытых сплошь разными изображениями людей и животных, то маленькие дети сбегаются и, смеясь, показывают на них пальцами: «На них видны львы, пантеры, медведи, быки, леса, скалы, охотники и все, что художник может заимствовать от природы»<sup>2</sup>. Сцены с охотника-

<sup>1</sup> Соболев Н.Н. Очерки по истории украшения тканей. — М.; Л., 1934. — С. 38.

<sup>2</sup> Там же. — С. 41.

ми и дикими зверями можно увидеть на образцах позднеантичных тканей из музеев Европы.

Соединение античных и восточных традиций можно увидеть в многочисленных образцах византийских тканей из шелка. Шелковые узорные ткани пришли на смену льняным и шерстяным тканям из завоеванных Римом восточных областей. Вместе с тканями пришли и формы их использования в одежде. Узорочье и фантастическое богатство тканей Византийской империи сохранялось вплоть до Средневековья, когда первенство в ткачестве перешло к Италии.

Сюжетные мотивы византийских тканей взяты из жизни высшей знати Византии и жизни византийского двора. Много использовалось сюжетов на религиозную и охотничью тематику. Размеры и статичность мотивов Византии позволяют уверенно говорить о влиянии культуры Сасанидского Ирана<sup>1</sup>. Даже в такой известной композиции на ткани V—VI века с изображением квадриги<sup>2</sup>, возница которой еле сдерживает лошадей, действующие лица словно застыли в прыжке. К X—XI веку изображения становятся более динамичными и реалистичными, но величественность трактовки мотивов даже в сценах с охотниками, зверями и собаками присутствует всегда.

<sup>1</sup> Сасанидский Иран — феодальное государство, существовавшее на территории современного Ирана в 236—636 годах н. э.

<sup>2</sup> Квадрига — у греков и римлян двухколесная колесница, запряженная четырьмя лошадьми.



Рис. 304. Лицевая ткань XVI в. Москва

Ткани на религиозную тематику, изготовленные в Византии, трудно рассматривать без вышитых изделий. Монументальность подачи мотивов религиозных сюжетов как в ткачестве, так и в вышивке создавала «иконность» образов, изображенных на тканях, и эти ткани активно вывозились в XIV—XV веках как в Россию, так и в Западную Европу. Об уровне таких изделий можно судить по тканям одежды церковнослужителей, хранящимся в Оружейной палате в Москве (рис. 304).

В середине века пальма первенства в производстве сюжетных тканей



**Рис. 305.** Рафаэль Санти. Чудесный лов рыбы. Картон для гобелена

переходит к Италии, наиболее экономически развитой и богатой стране того времени.

С XIII века итальянские торговые города являлись посредниками в торговле тканями между странами Западной Европы, Византией и Персией. К XIV веку в Италии налаживается собственное шелкоткачество и начинается выработка сюжетных тканей. В XIV—XV веках к созданию рисунков для тканей и ковров привлекаются такие крупнейшие мастера искусств, как А. Пизано (Пизанелло), С. Боттичелли, Д. Беллини, А. Мантенья, Ф. Примаччо, Рафаэль, Брон-

зино, Ф. Сальвиати, Ф. Альбертини. Особой известностью пользовалась серия ковров на тему «История Вулкана и Венеры», выполненная по рисункам Ф. Примаччо, и серия ковров, выполненных по рисункам Рафаэля и его учеников (рис. 305).

Ковры, отрисованные великими живописцами, кроме многофигурных центральных композиций имели богатейший уникальный декор, который рассматривается сегодня как энциклопедия стиливого орнамента с антропоморфным, растительным и зооморфным наполнением. В серии ковров «Двенадцать месяцев»,

вытканых по рисункам Альбертини, изображения человеческих фигур буквально тонут в орнаменте, заполнившем все части ковровой поверхности. Множество раппортных тканей было создано под влиянием коврового декора. Он копировался и служил в качестве образцов на текстильных мануфактурах многие десятилетия.

Участие в текстильных проектах эпохи Возрождения живописцев внесло в художественный текстиль выявление объема и величественную пластику фигур. Любовь к рельефности ощущается даже в мелкоузорном растительном бархате, прозванном в Италии «ювелирным». По сравнению с сюжетными тканями Византии или романского стиля ковры и ткани Возрождения отрисованы с такой виртуозностью, фантазией и использованием научных знаний об анато-

мии человека и построении пространства, что можно свободно говорить о прямом и постоянном влиянии на текстиль лучших художественных школ с особой культурой графической чистоты изображения. Новые знания о мире отражены даже в метровых полосах для служителей культа, которые заполнены реалистическими сценами из Священной истории.

К началу XVI века итальянский текстиль, формировавшийся под значительным влиянием достижений ткачества Востока, приобретает свои узнаваемые особенности и распространяет свое художественное воздействие на соседние с Италией страны. В XVI и XVII веках часть итальянских художников и мастеров ткачества переселяется в Испанию и Францию, способствуя развитию текстильного искусства на сопредельных территориях.

### **3. Сюжетная графика на текстильных изделиях XVIII—XIX веков**

Сюжетные композиции на текстиле, отражающие отдельные эпизоды жизни общества, можно увидеть как на изделиях небольших крестьянских производств, так и на тканях, сделанных на крупных текстильных мануфактурах XVIII—XIX веков Франции, Англии и Германии (рис. 306). Таких рисунков довольно много, но наибольшую славу получили рисунки набивной мануфактуры Жуи, основанной Кристофом-Филиппом Оберкампом. «Ткани Жуи», или

«Ткани Жуи с персонажами» стали общепринятым стандартом художественного уровня и технологического качества.

Мануфактура производила ткани с десятками сложнейших сюжетных рисунков с 1783 по 1840 год. Медные доски с гравированными рисунками, позднее валы, позволяли печатать на ткани крупномасштабные сюжетные композиции, заимствованные из станковой графики. Оберкампом, стремясь к увеличению спроса на

свою продукцию, не жалел денег на улучшение художественного уровня тканей и приглашал к сотрудничеству лучших художников и граверов Франции. Для мануфактуры Оберкампа работали такие художники, как Жан-Батист Гюэ, Луи Жан-Франсуа Лагрене, Гораций Верне, Луи-Ипполит Леба, Жан-Луи Демарн, Франсуа-Жозеф Хейм.

Особым уважением и доверием хозяина мануфактуры пользовался великий Гюэ, дольше всех сотрудничавший с мануфактурой и создавший 32 отпечатанные текстильные композиции и 10 неосуществленных проектов тканей. Родившийся в Лувре в семье художника-декоратора и росший в обществе таких художников, как Шарден, Грез, Буше, он был принят в члены Академии в 1769 году. Он регулярно выставлялся в салонах и был автором нескольких пособий по рисунку.

Из переписки Оберкампа и Гюэ можно сделать вывод, что тематику и форму графического исполнения Гюэ выбирал сам, часто склоняясь к пасторальным сценам на фоне природы. Сотрудничество Гюэ с мануфактурой началось в 1783 году и продолжалось до конца жизни художника в 1811 году. Наиболее известен первый текстильный рисунок «Работы на мануфактуре», который можно назвать представительским. На рисунке были изображены все этапы процесса производства набойки со множеством его участков. Среди изображений человеческих фигур можно разглядеть фигуры Оберкампа



**Рис. 306.** Платок из льняного полотна с рекламой английской формы по продаже рыболовных снастей (фрагмент). Англия. Последняя четверть XVIII в.

фа и самого художника. Талант Гюэ позволил придать художественность даже такой прозаической деятельности, как технология изготовления продукции.

Принятый в Академию в качестве анималиста за картину «Дог, бросающийся на гусей», Гюэ почти всегда включал в свои текстильные композиции изображения животных. С особой виртуозностью это проявилось в таких композициях, как «Коронация добродетельной девушки»,



«Диана-охотница», «Влюбленный лев и Леда». В последнее десятилетие своей жизни художник вписывает сюжетные мотивы в жесткие геометрические формы, что уничтожает ощущение воздушности и легкости полотна и усиливает ощущение «картинности» изображаемого. Но сцены с персонажами по-прежнему безупречны.

Лагрене, Верне, Хейм и Демарн были профессиональными живописцами и рисовальщиками, успешно выполнявшими заказы станкового характера. Верне специализировался на исторической живописи. Его тиражированные в гравюре картины послужили первоисточником для композиций многих французских текстильных предприятий. Леба успешно работал как архитектор, живописец и рисовальщик. Естественно, что для мастеров такого уровня не было проблемой создание жанровой композиции, и они это делали блестяще. Такие сюжеты набоек, как «Признательность Америки Франции», «Американская свобода», «Охота в Жуи», «Швейцарский вид», «Четыре элемента стихии», «Праздник Федерации», «Людовик XVI — реставратор свободы», прекрасно это подтверждают.

Рисунки для набоек художников-живописцев были настолько самодостаточны, что почти не нуждались в дополнительном декоре и часто свободно компоновались на белом фоне. Сцены уборки урожая, катания на коньках, приготовления вина за счет свечения полотна кажутся наполненными воздухом.

Необходимо отметить, что на мануфактуре, основанной в 1760 году, сюжетные рисунки печатались и до появления работ Гюэ и других приглашенных мастеров живописи, но эти рисунки были весьма просты по композиции и имели наивный характер. Как правило, это были одна-две пасторальные сцены, заключенные в медальоны и повторенные в рапорте. Рисунки выполнялись местными рисовальщиками на основе эскизов для фарфора или иллюстративных гравюр. Пасторальные сцены во множестве воспроизводились и в композициях гобеленов.

Сюжетный текстильный рисунок разрабатывался не только в Жуи, но и в Нанте и Руане. Художественный уровень изделий мануфактур данных районов был ниже, чем в Жуи, так как рисунки там разрабатывались без участия крупных художников-станковистов и архитекторов-декораторов. Как специфическую особенность руанских набивных предприятий следует отметить изготовление больших партий «руанских иллюстрированных платков», которые печатались на хлопковой материи размером 65×80 см и оформлялись по единой композиционной схеме с центральным сюжетным мотивом и узким бордюром по краю изделия. Эти мотивы гравировались на медной доске, так как были сложными по рисунку. Темы сюжетов — политические, военные и анекдотические изображения на злобу дня. Популярностью пользовались платки с полезными советами, планами и календарями. Лучшие

гравюры для платков исполнялись в граверном руанском ателье Александра Бюке (1802—1865). В этом ателье было создано около 350 сюжетных платочных композиций.

Как образец пропагандистского платка можно привести платок 1855 года «Взятие Севастополя» с многофигурной диагональной композицией и поднимающим флаг офицером с саблей в центре изделия. В качестве анекдотических изображений можно отметить платок 1880 года «Права женщин в 1900 году» с сюжетными сценами результатов женской эмансипации через 20 лет. Такими платками женщины драпировали шею, а мужчины носили, повязав под воротник.

Интересные платки изготовляли редкой техникой литографической печати по шелку эльзасские набойщики. Лучшими их сюжетными работами являются платки, посвященные подвигам наполеоновской армии. Основу композиций составляли переработанные станковые литографии по данной тематике. Так, мануфактурой Османа в Ложенбаке по литографии Ипполита Лекомта и Горация Верне в 1818 году был исполнен платок «Нападение на конвой с французскими ранеными во время русской кампании».

Сюжетные текстильные французские композиции, особенно на популярном «платочном товаре», способствовали развитию подобной тематики на мануфактурах Восточной Европы в целом, и в частности в России.

Значительная часть европейских сюжетных композиций на интерьер-

ном текстиле была отпечатана в конце XVIII — начале XIX века в мануфактурах Германии и Голландии. В Германии в 1800 году по композициям из знаменитой книги эпохи Ренессанса «Сон Полифила» Франческо Колонны, выпущенной Адольфом Мануцием, были исполнены гризайлью по белому фону ситцевых обоев в стиле классицизма. В «Триумфе Бахуса» участвуют вакханки, музыканты и путти. На кремовом атласе черной краской в XIX веке в декоративных целях воспроизводились гравюры А. Дюрера из второй серии «Апокалипсиса».

В России массовое исполнение сюжетных текстильных рисунков началось только в XIX веке и проявилось наиболее ярко в виде такой части ассортимента текстильной продукции, как юбилейные платки. Победа над войсками Наполеона вдохновила фабрикантов на выпуск множества платков из русской военной истории со сценами баталлий. В учебном пособии «Портретная графика»<sup>1</sup> достаточно подробно раскрыты портретные изображения, вкомпонованные в платочные композиции, и отмечено, что в большинстве случаев они сопровождали центральную сюжетную картину.

Победы русских войск в балканской кампании зафиксированы на платках даже по отдельным эпизодам сражений. Купив такой платок, можно было изучить ход боевых действий

<sup>1</sup> См.: Бесчастнов Н.П. Портретная графика: Учеб. пособ. для вузов. — М., 2007.

и увидеть отличившихся в боях генералов. Размеры платков и качество гравюры позволяли детально изображать амуницию воинов, их оружие и сам театр военных действий. «Картинки» с платков рисовались на мотивы декоративных тканей, исполненных по наполеоновской и балканской тематике.

Успех сюжетных платков с военной тематикой способствовал активизации интереса к историческим, бытовым и даже производственным темам. Платки по тематике «Народы России», «Крестьянская Россия» и другие имели устойчивый спрос как у городского, так и у сельского населения. Платки с батальными сюжетами создавались по устоявшейся схеме: основной сюжет располагался в центре платка, а рамочный орнамент и отдельные сюжетные «вставки» закомпановывались в углы изделия или во множестве «разбрасывались» по кайме. Эта схема, ранее отрабо-

танная в английском и французском текстиле, сохранялась весь XIX век и была удобна для любых объемно-пространственных изображений. Орнаментальная кайма, работавшая как рама в живописи, «держала» на тканой плоскости даже светотеневые многоплановые многофигурные композиции.

С развитием и, главное, удешевлением мирового печатного производства тканей к концу XIX века сюжетные композиции с фигурами людей стали одним из наиболее выигрышных сюжетов, разнообразящих рынок художественного текстиля. Ряд сюжетов так же, как и политипажи в издательском деле, продавались для врисовывания их в орнаменты любых провинциальных фабрик. Провинциальные фабрики, не имевшие в штате художников, с удовольствием покупали такие мотивы и активно использовали их при некотором упрощении местными рисовальщиками.

## 4. Сюжетный текстиль XX века

Сюжетный текстильный рисунок, как никакой другой жанр текстильного искусства, впитал в себя изменения, произошедшие в искусстве XX века. Поиски новых средств выражения, смена творческих устремлений и жизненных идеалов проявились как в интерьерном текстиле, так и в тканях для одежды. В XX веке на художественный текстиль стали заметно влиять и идеи ведущих модельеров мира. Появляется система

заказов крупными домами моделей небольших партий авангардных рисунков, которая помогает созданию коллекций «высокого шитья». В последней четверти XX века начинают строиться прямые связи изобразительного искусства, текстильного творчества и искусства одежды. Текстильная графика в этих взаимосвязях является важным средним звеном, остро отражающим образностилевые поиски времени.

Наиболее крупным художником текстиля, создававшим в первой четверти XX века сюжетные текстильные рисунки, был Рауль Дюфи, известный в России в основном как живописец. В 1910 году Дюфи согласился на предложение П. Пуаре использовать технику гравюры по дереву для создания текстильного рисунка. Вместе с Пуаре он открывает небольшое кустарное производство, где набиваются уникальные рисунки. В 1912 году Дюфи подписывает контракт с фирмой Бианчини-Ферье, для которой он и делает в 1914—1920 годы свои знаменитые сюжетные композиции. Вначале он переводит в раппорт свои графические композиции 1907—1911 годов, а в дальнейшем начинает создавать изначально раппортные композиции живой, но четкой «арабесковой» линией. Если работы «Рыбная ловля», «Танец», «Охота», «Жатва» были еще достаточно скованными, то «Конькобежец», «Теннис», «Регата», исполненные в 1920 году, можно считать безусловным вкладом в художественный текстиль XX века. Ему принадлежит первый осознанный шаг во включении логотипа фирмы производителя (BF Paris) в саму текстильную композицию. В 1923—1924 годах его текстильные рисунки становятся еще более свободными и не имеющими жесткого контура. Появляется высокая культура цветового пятна, пришедшая к нему из его поисков в станковой живописи.

В текстильных орнаментах Дюфи впервые в истории художественной



**Рис. 307.** Жатва. Набивная ткань по рисунку Р. Дюфи. Ок. 1919

ткани произошло идущее от кубизма упрощение форм сюжетных композиций при сохранении развитой сюжетной идеи. Для него, как для мастеров эпохи Возрождения, не существовало деления искусства на высокое и прикладное. Он с упоением занимался как живописью, так и орнаментом, считая, что одно не может существовать без другого. Дюфи говорил, что «картины современных художников перешагнули свои рамки, чтобы продолжить жить на платьях и на стенах» (рис. 307).

Понимание того, что станковое и прикладное искусство имеют еди-

ные корни и развиваются совместно, в Советской России приобрело политическую окраску. Концепция прямой связи прикладного и станкового искусства, принятая на вооружение идеологами Ассоциации художников революционной России, в 1920—1930-е годы позволила активно использовать сюжетную тематику в агитации за «идеалы новой жизни». Они искренне считали, что сюжетные рисунки на ткани с изображениями рабочих и крестьян в трудовом процессе, матросов и солдат в революционных схватках — своевременный ответ на запросы времени.

Н.В. Полуэктова — одна из «застрельщиц» агитационного движения в текстильном рисунке, писала в 1932 году в журнале «За пролетарское искусство»: «... текстильный рисунок по форме и содержанию во все исторические периоды был самым тесным образом связан с искусством, является неразрывным целым в общем комплексе “стиля”. Мы не противопоставляем текстильный рисунок станковому искусству; все творческие достижения пролетарского изоискусства должны быть использованы в текстильном рисунке»<sup>1</sup>. Масштабы такого использования превзошли все ожидания партийных лидеров. В сельскую глубинку стали привозить из текстильных центров России сотни тысяч метров тканей с сюжетным рисунком — агитатором

«за генеральную линию партии»<sup>2</sup>. Рисунки были выполнены как в один-два цвета, так и почти живописно, в шесть-семь цветов.

Задания на сюжетный текстильный рисунок вошли как в основной учебный процесс первого советского художественно-технического вуза (ВХУТЕМАС/ВХУТЕИН) и Московского текстильного института, так и в многочисленные производственные практики того времени. Сюжеты «На стройке», «На повалке леса», «На демонстрации», «Марш пионеров», «Жатва», «Пашня» и т.п. были вполне обычными. Те же самые «актуальные» сюжеты изображались в живописи, станковой графике, плакате, журнальной иллюстрации, и при сравнении их с текстильными рисунками можно найти прямые аналогии. Особенно популярны в советском изобразительном искусстве и художественном текстиле были изображения трактора на пашне и человека с тачкой на стройке. В текстильной графике их можно увидеть во множестве вариантов.

Ударный труд, по мысли идеологов коммунистического строительства, должен сочетаться с массовыми занятиями спортом. Это послужило основой для развития спортивной тематики в текстильном рисунке и создания достаточно странных на первый взгляд композиций с названиями «Ударник и физкультурники». Сугубо спортивные сюжеты изображались в композициях «Водный

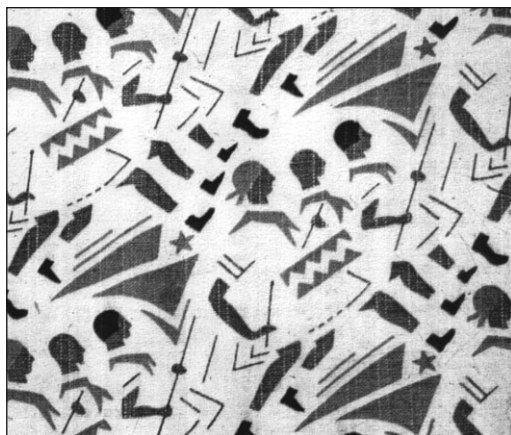
<sup>1</sup> Полуэктова Н.В. За правильные позиции в текстильном рисунке // За пролетарское искусство. — 1932. — №7—8. — С. 24—25.

<sup>2</sup> Там же. — С. 25.

спорт», «Велосипедисты», «Футбол», «Марш физкультурников», «Лыжники», «Конькобежцы». Повторение двух-трех фигур спортсменов в бесконечном движении изображений на раппортной ткани создавало «эффект массовости» действия. При квадратном раппорте в 3—6 см на одном погонном метре ткани появлялись сотни фигур молодых бегущих или катающихся юношей и девушек. Специфика текстильных изображений действительно позволяла простыми средствами достигать поставленных идеологических целей (рис. 308, цв. илл. 29).

Но «эффект массовости» достигался не только за счет повторения нескольких фигур в небольшом раппорте. В 1920—1930-е годы в России были созданы и большераппортные композиции эпического характера со множеством действующих лиц. В декоративном многоцветном ситце В. Маслова «Сельское потребительское общество» мы видим пять многофигурных сюжетов на фоне пейзажа и в интерьере сельской лавки. Сюжетные картинки достаточно профессионально вставлены в абрисы, образованные из изображений колосьев высокой пшеницы и сельских дорог. По романтизации труда и нехитрого быта ткань Маслова отдаленно напоминает композиции мануфактуры Жюи.

Возможности достижения «эффекта массовости» на текстильном изделии были полноценно использованы в те годы и в платочной продукции. Квадратное поле платка, эффектно заполнявшееся изобра-



**Рис. 308.** М. Хвостенко. Шагающие пионеры. Конец 20-х годов XX в.

жениями солдат наполеоновской или русской армии в изделиях XIX века, в 1920—1930-е годы стало полем «борьбы за пролетариат» или битвой за «освобождение от рабских цепей угнетенных народов». На платках стали рисоваться массы людей с транспарантами, обрамленные бордюрами из революционных призывов и портретов вождей социальных движений. Было исполнено и несколько композиций, в которых в качестве бордюрного обрамления портрета В.И. Ленина фигурировали сюжеты с рабочими и крестьянами.

Анализируя тиражированную платочную продукцию и эскизы художников и студентов ВХУТЕМАСа/ВХУТЕИНа и Московского текстильного института, следует признать, что в сюжетном платке творческий потенциал того времени не был полноценно реализован. Первые плат-

ки с советской сюжетной тематикой были невысокого художественного уровня, а то, что сделано творческой молодежью в конце 20-х — начале 30-х годов XX века, не было доведено до производства из-за особого внимания цензуры к платочно-юбилейным изделиям. Множество плодотворных графических идей студентов-художников так и осталось не реализованным. Особенно это относится к эскизам с условно-стилизованной трактовкой изображений человека в темах «Колониальное восстание», «Восстание на броненосце Потемкине», «Мы не рабы». Формальные приемы упрощения объемов человеческого тела, воспринимавшиеся в художественной среде Западной Европы как естественная часть стилевых изменений в искусстве, в политизированной жизни России стали пониматься как отход от «искусства для народа». До печати на материале в начале 30-х годов стали доводиться платочные композиции только с натуралистическими изображениями. Эта сутобо реалистическая линия в понимании сюжета просуществовала до 50-х годов.

Сюжетный текстиль второй половины XX века вбирает в себя все основные стилевые поиски искусства этого века, создавая на изделиях-носителях свою особую среду, отличную от жизни на плоскости бумажного листа или холста. Эти коллизии существования сюжетной композиции на одежде постоянно привлекают как дизайнеров одежды, так и мастеров станкового искусства.

С середины 80-х годов в сюжетном текстиле стал активно использоваться комиксовый принцип подачи материала и мультипликационные изображения. Лучшим проявлением такого направления работы стали авангардные поиски в творчестве французского художника-модельера Жана-Шарля Кастельбажака. С 1980 г. он стал делать свои модели одежды из тканей, на которых напечатаны известные классические и авангардные живописные творения. Опираясь на мысль о том, что одежда может нести в себе функции станкового искусства, или, как раньше говорили, «изящного искусства», он стал заказывать росписи своих изделий у художников-станковистов. Следующим шагом было внедрение в текстильный рисунок сюжетных мотивов масс-культуры с ее неожиданными обращениями к тривиальным сюжетам, увеличением масштабов отдельных частей изображения, внесением текстовых вставок информационного или рекламного характера. В его дефиле можно было увидеть «платья-картины» и «платья-граффити», в которых сюжетная линия крепко спаяна с информативной.

Кастельбажак чутко уловил разнообразные устремления среднего обывателя, которые в убогих вариантах выражались в товарах мелкого ширпотреба, и ответил на них профессионально. То, что он сделал, можно считать частью поп-арта или реминисценциями на эту тему.

Более изысканные достижения есть у художника-модельера Элизабет де

Сенвиль, которая начала в конце 70-х годов поиски путей к преобразованию в текстильном рисунке фотоизображений. Активно используя комиксовую сюжетность, имитацию полиэкрана современного телевидения и покрупного монтажа, она неожиданно подошла к созданию одежды и аксессуаров из пластика с сюжетными голографическими изображениями. В коллекциях 1980—1990-х годов на ее изделиях были напечатаны полотна Энгра с большими антропоморфными

изображениями! Эффект от появления больших изображений человеческой фигуры на одежде современного человека был ошеломительным, так как возникла своеобразная игра между напечатанным образом и образом человека — носителя одежды. В ряде случаев эти образы сливались в единое странное, но притягивающее к себе явление. Особенно интригующими были платья, на которых напечатанное изображение почти равно размеру человека, надевшего это изделие.

## Примерные практические задания

Выполнить сюжетную графику, предназначенную для воспроизведения на фарфоровой посуде. Композиции могут быть:

- однофигурными;
- двухфигурными;
- трехфигурными;
- многофигурными.

Тематика композиций произвольная.

Исполнить эскизы текстильных сюжетных композиций для:

- декоративной ткани;
- платевой ткани;
- платка;
- молодежной майки.

Тематика каждой композиции произвольная.



## **Глава XV**

# **НАУЧНЫЕ ОСНОВЫ СЮЖЕТНОЙ ГРАФИКИ**

Любые сюжетные действия изображаются в определенном пространстве, очерченном форматом картинной плоскости. Поэтому как научная основа сюжетных изображений в первую очередь воспринимается геометрия пространственных построений на плоскости. Без знания ее положений невозможно сюжетное пространство. Кроме того, в качестве научных основ фигурируют: положения о пропорциях и пластическая анатомия человека, принципы распределения светотени и цвета, системы колорита.

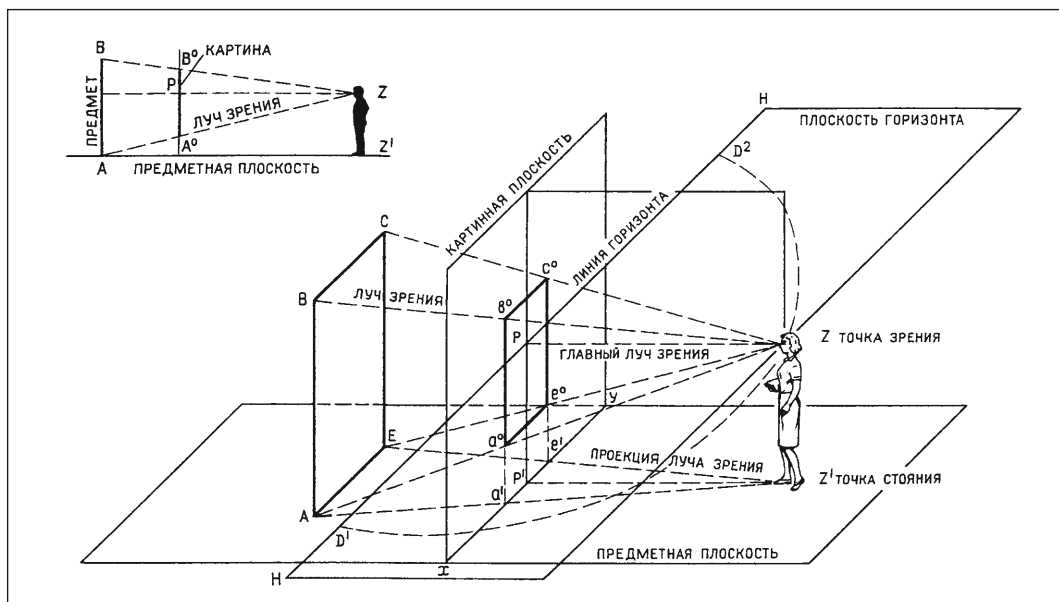
Из перечисленных базовых знаний в данном пособии не затрагива-

ется наука о пропорциях и пластическая анатомия, так как они излагаются почти в каждом издании по рисунку. Чтобы уделить больше внимания возможностям и особенностям пространственно-композиционной работы над сюжетом, опускается характеристика элементов графики, которая была достаточно полно представлена в первых книгах нашего цикла пособий по художественной графике. О цвете и колорите в данном пособии говорится избирательно: выделяется только то, что может иметь непосредственное практическое значение.

## **1. Геометрия пространственных построений на плоскости**

Наиболее развитым и научно обоснованным способом изображения предметов и различных объектов на плоскости является линейная перспектива. Она строится по методу

центрального или конического проецирования, в котором центральной проекцией предмета называется его изображение, полученное на плоскости с помощью проецирующих



**Рис. 309.** Схема плоскостей и линий, применяемых при перспективных построениях

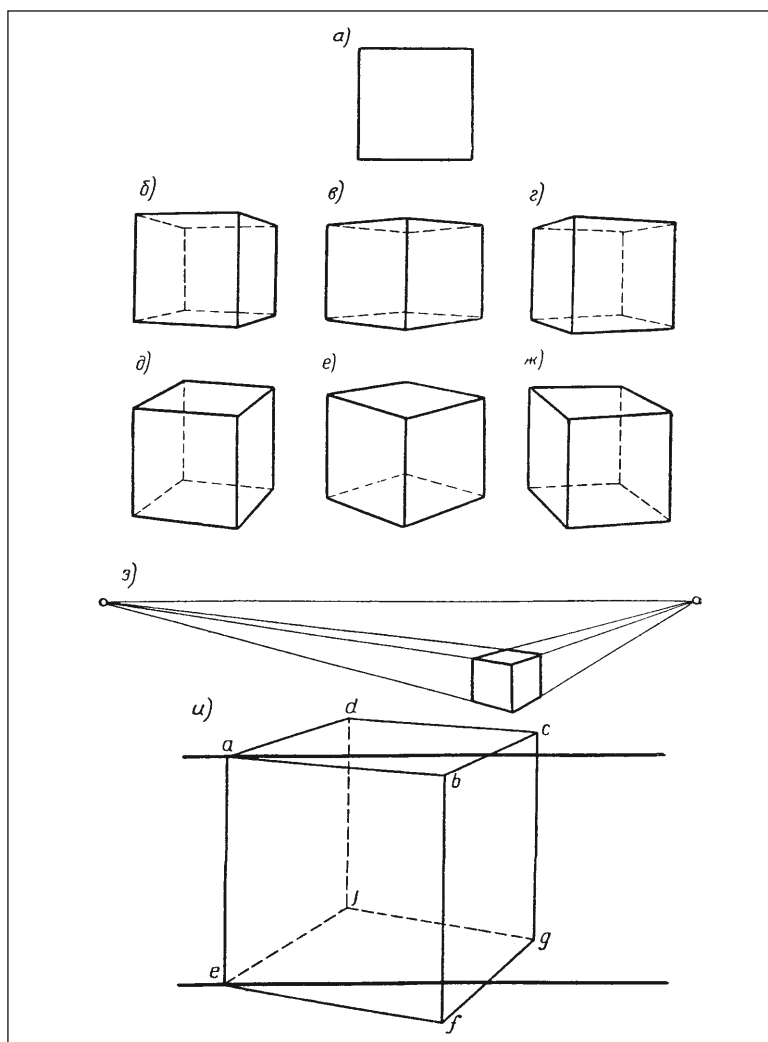
лучей, проведенных из одной точки. Поэтому такую перспективу часто называют *центральной линейной перспективой*.

Линейной перспективе, открытой в Европе в эпоху Возрождения, посвящено много монографий, учебников и учебных пособий, изданных в странах европейской культуры, в том числе и в России<sup>1</sup>. Для углубленного изучения перспективы мож-

но всегда воспользоваться данными книгами. В нашем пособии лишь напоминает о плоскостях и линиях, применяемых при перспективных построениях (рис. 309), и перспективе построения объемных тел, интерьера и некоторых объектов в интерьере и пейзаже.

Перспективное построение объемных тел проще всего объяснить на примере куба или кубизированных тел (рис. 310). При упрощении — кубизации форм человека (метод «обрубков») — с задачей построения сложной формы в пространстве может справиться даже начинающий рисовальщик. Именно поэтому метод «обрубков» применяли в обучении многие художники. Это доказывают

<sup>1</sup> См.: Буйнов А.Н., Смирнов Г.Б. Первоначальные сведения о перспективе. — М., 1960; Непомнящий В.М., Смирнов Г.Б. Практическое применение перспективы в станковой живописи. — М., 1978; Соловьев С.А., Буланже Г.В., Шульга А.К. Черчение и перспектива. — М., 1982; Соловьев С.А. Перспектива. — М., 1981; Яблонский А.Г. Линейная перспектива на плоскости. — М., 1966 и др.

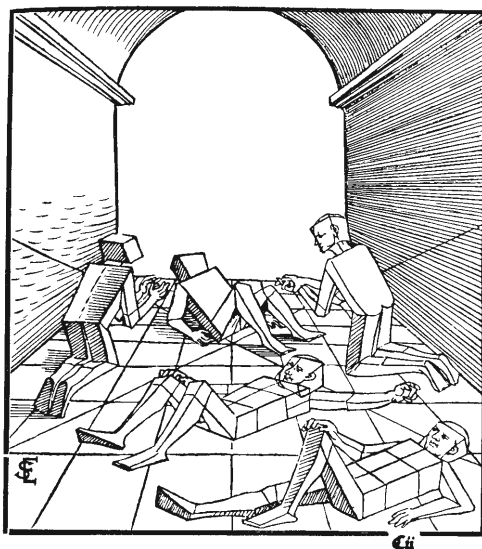


**Рис. 310.** Схема куба в перспективе

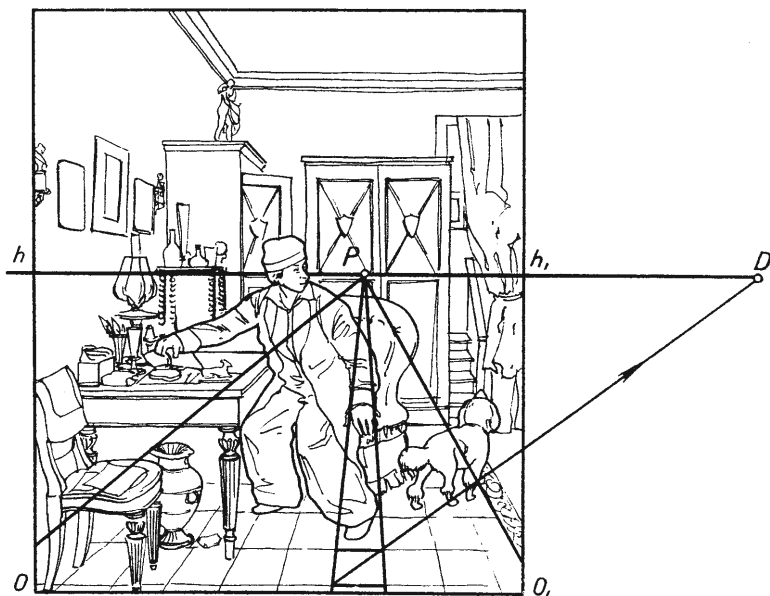
нам рисунки А. Дюрера, Г. Гольбейна, Шена и др. (рис. 311).

Из интерьерных построений в сюжетной графике чаще всего используется *фронтальная перспектива* интерьера. Она позволяет полно-

ценно разместить любое количество действующих лиц сюжета на основе большинства известных композиционных схем (рис. 312). Фронтальная перспектива применена в картине Г.В. Сороки «Кабинет дома в Остров-



**Рис. 311.** Э. Шен. Исследование пропорций. Нюрнберг. 1542



**Рис. 312.** Центральная линейная перспектива.  
 Схема перспективного построения картины П. Федотова «Завтрак аристократа»

ках, имении Н.П. Милюкова», картине И.Е. Репина «Не ждали», картине П.А. Федотова «Завтрак аристократа». В картине Сороки, написанной строго в духе центральной линейной перспективы, видно сокращение по мере удаления от зрителя широких досок пола, потолка и стен. В картине Федотова хорошо просматривается сокращение паркетной сетки по мере удаления ее от картинной плоскости. По принципу паркетной сетки, построение которой в линейной перспективе — норма любого художественного училища, строится большинство предметов, располагающихся в сюжетной композиции на полу или на земле. Размеры их уменьшаются по мере удаления в глубину. То же самое относится к орнаменту лепнины или расположению люстр на потолке, только они находятся выше уровня горизонта.

Из пейзажных построений с глубокой перспективой в сюжетной графике наиболее популярны композиции с высокой или с низкой линией горизонта. Это позволяет целиком располагать фигуры как на фоне земли, так и на фоне неба, активно используя преимущества силуэтных очертаний. В случаях, когда линия горизонта проходит по середине графического листа, она осознанно закрывается изображениями деревьев, кустарников и фасадов архитектурных сооружений. Таковы сюжетные сцены в пейзажной среде у А. Дюрера, П. Брейгеля, А. Ватто, Д. Ходовецкого, А. Менцеля, К.А. Сомова и других художников.

Однако необходимо констатировать, что использование центральной линейной перспективы в полном объеме встречается в искусстве графики не часто. Даже тогда, когда сюжет строится на основе образной трактовки перспективных изменений, многие композиции не имеют всех признаков глубины. Это отмечалось в ранее изданных работах по изображению натюрморта и пейзажа, где признавалась очевидная условность языка графики.

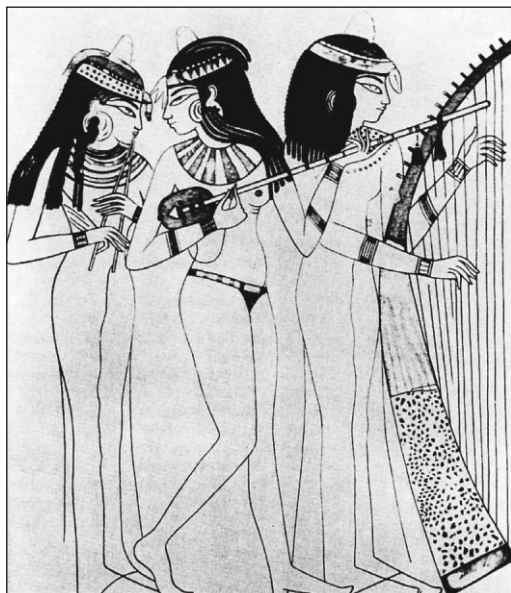
Среди наиболее применяемых признаков следует отметить:

- «перекрытие» более близкими к художнику объектами более далеких;
- уменьшение размеров предметов по мере удаления их от зрителя;
- сдвиг вверх в поле зрения (к горизонту) более далеких предметов, расположенных на плоскости земли;
- явление воздушной перспективы, при наличии которой далекие предметы видны менее четко и имеют изменения в цвете;
- изменение освещенности предметов по мере их удаления от зрителя.

Данных признаков вполне достаточно для создания ощущения глубокого трехмерного пространства на двухмерном картинном поле с сюжетной графикой любой сложности. Ими результативно пользуются уже более трех веков, и законы линейной перспективы стали достоянием всего человечества.

Признавая совершенство центральной линейной перспективы, надо понимать, что иллюзия глубокого пространства в искусстве не может быть гарантией успеха. В искусстве применялись и применяются и иные методы пространственных построений на плоскости. Математик Б.В. Раушенбах кроме центральной линейной перспективы выделил и описал еще **три метода пространственных построений** на плоскости: *чертежный, локальных аксонометрий и их трансформаций и центральной криволинейной перспективы* — и отметил, что «каждый из четырех названных основных типов пространственных построений мог появиться в разное время, в разных регионах и в различных модификациях, дающих огромное разнообразие изобразительных средств. Это разнообразие дополнительно усиливалось тем, что упомянутые выше основные типы пространственных построений нередко сочетались друг с другом в художественных произведениях той или иной культуры»<sup>1</sup>.

**Чертежный метод** в сюжетных изображениях в наиболее ярких вариантах применялся в стенописи Древнего Египта. Но в отличие от чертежа с наличием трех отдельных проекций (спереди, сбоку и сверху) древнеегипетское изображение в большинстве случаев было однократным — в виде проекции сбоку. Фигуры в застывших позах с опущенными или приподнятыми руками, изображенные сбоку,



**Рис. 313.** Музыканты.  
Древнеегипетская стенопись

стали графическим символом образной выразительности того времени. В сценах с людьми плоскость земли не важна для древнего художника, и она изображается в виде линии. Такие же изображения сцен можно увидеть в виде граффити на древних глиняных сосудах и в рисунках современных детей.

В случаях, когда художник считает одну проекцию недостаточно информативной, то в одном изображении совмещаются две проекции. В росписях древнеегипетских гробниц XV века до н.э. имеются рисунки музыкантов, торсы у которых показаны в фас, а головы повернуты в профиль (рис. 313). Убедительным

<sup>1</sup> Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. — М., 1980. — С. 4.

вариантом использования в искусстве одной из ортогональных проекций в сюжетных композициях является искусство силуэта. В силуэтной сцене Г.И. Нарбута «Спор Нарбута с упрямым Лукой Юдичем» (рис. 314) плоскость пола, как в работах египтян, показана в виде одной линии, а люди — как вид сбоку. Также выполнен у российского силуэтиста «Автопортрет с семьей».

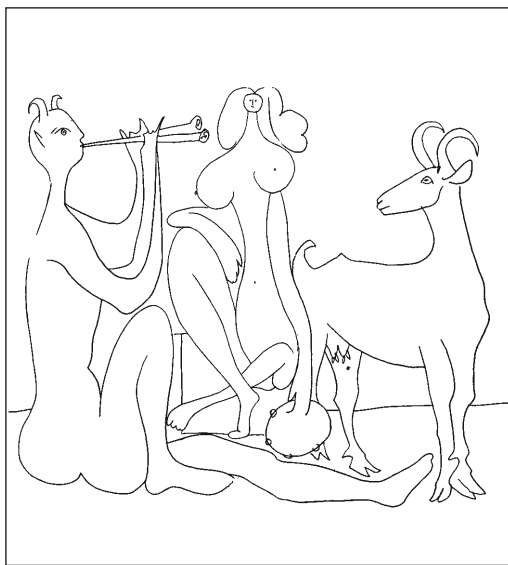
Анализ примеров проявления чертежного метода в искусстве показывает, что он позволяет таким графическим средствам, как линия и пятно, полноценно «звучать» в изображениях обнаженных и одетых фигур. Линия стремительно и свободно движется по плоскости, а пятно четко

«держит» форму силуэтов. Не случайно возрождение интереса к изображениям чертежного типа произошло на рубеже XIX—XX веков в процессе поисков новых выразительных возможностей в художественном творчестве. Эксперименты в этом направлении породили изображения в творчестве П. Пикассо, в которых в одном рисунке соединены сразу три проекции: сбоку, в фас и сзади. Обнаженные фигуры, в которых соединен вид сбоку и вид сзади, — обычная рисовальная практика гения рисунка (рис. 315).

**Метод локальных аксонометрий** характерен для античного и средневекового искусства, когда появилось стремление к изображению объемов



**Рис. 314.** Г. Нарбут.  
Спор Нарбута с упрямым Лукой Юдичем



**Рис. 315.** П. Пикассо.  
Мифологическая сцена. Рисунок. 1946

отдельных предметов, но не было еще изобретено системы построения глубокого пространства. Такие композиции имеют для каждого предмета свою локальную систему перспективы. Эти системы действенны только в неглубоком пространстве, для которого нет необходимости иметь единую точку схода. Объекты строятся не на основе общих линий, сходящихся на горизонте, а на основе параллельных линий. Аксонометрию поэтому называют иногда «параллельной системой перспективы». Принцип действия метода обычно иллюстрируют изображениями куба со строго параллельными гранями.

Неглубокое пространство требует изображения основных героев одинаковых размеров, и часто они зрительно как бы нависают друг над другом. Так поступали, в частности, русские иконописцы, достигая при этом беспрецедентного пластико-цветового воздействия композиций на посетителей православных храмов. Чтобы создать в аксонометрии средовую ситуацию, иконописцам приходилось строить два слоя изображений: первый слой — передний план, второй слой — декорации для развития сюжета первого плана. На первом плане изображались святые в сюжетной ситуации, а на втором — интерьер или горы и леса. Аксонометрические изображения отдельных конкретных сцен на фоне условной графики пейзажа можно во множестве найти в итальянской средневековой живописи или европейской вышивке. Есть такие изображения и в японской

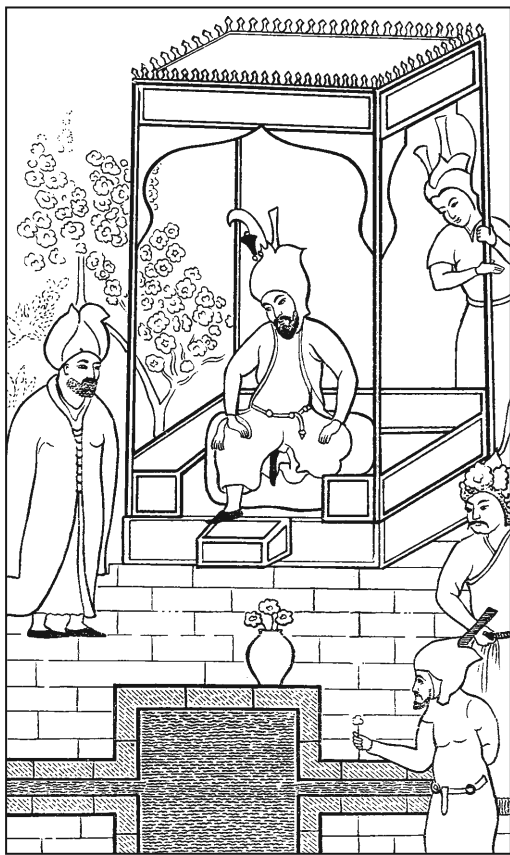


**Рис. 316.** Пропись иконы XIX в. Спаситель на троне с раскрытым Евангелием

ксилографии. В русской иконописи аксонометрия первого плана часто переходила в обратную перспективу (рис. 316).

**Центральную криволинейную перспективу** можно считать системой, в которой дальние предметы строятся по законам линейной перспективы, а ближние — аксонометрически. Это позволяет более точно отражать в искусстве особенности восприятия человеком окружающего мира. Предметная среда в данном случае будет строиться не на основе прямых линий, а на основе линий,





**Рис. 317.** Аудиенция у правителя.  
Тебризский стиль. Чертежно-плановое  
изображение. 1524—1525

искривляющихся на первом плане. Так, например, поступал в своих пейзажах П. Сезанн, и его живопись, оставаясь в границах реалистического искусства, приобрела особую творческую убедительность.

Исследуя подобные искривления объектов в искусстве, Б.В. Раушенбах вводит для определения совме-

щенных перспективных построений понятие «перцептивная перспектива». Он отмечает, что «помимо объективного пространства, человек имеет дело и с субъективным пространством, которое лучше называть перцептивным (от слова “перцепция”, синонима слова “восприятие”). Это непосредственно зрительно ощутимое пространство, пространство восприятия, характеризуется геометрией, резко отличной от геометрии объективного пространства. Всем хорошо известно, что фактически параллельные рельсы мы видим сходящимися на горизонте в одну точку... Надо всегда четко понимать, какое из двух пространств изображает художник — объективное или перцептивное. Иными словами, что он считает более важным: “знаю” или “вижу”. Нечеткость в этих вопросах ведет к ошибочным выводам и малоубедительным построениям»<sup>1</sup>.

Раушенбах доказывает, что художники разных эпох различным образом комбинируют доли объективной и видимой геометрии, добиваясь каждый раз своей художественной правды решения образной задачи.

Для определения систем построения пространства с минимальным применением законов линейной перспективы или же вообще без ее участия Раушенбах вводит понятие «свободная перцептивная перспектива». Через данное понятие он рассматривает сюжетную графику миниатюр Индии и Ирана (рис. 317).

<sup>1</sup> Раушенбах Б.В. Указ. изд. — С. 8.

## 2. Светотень

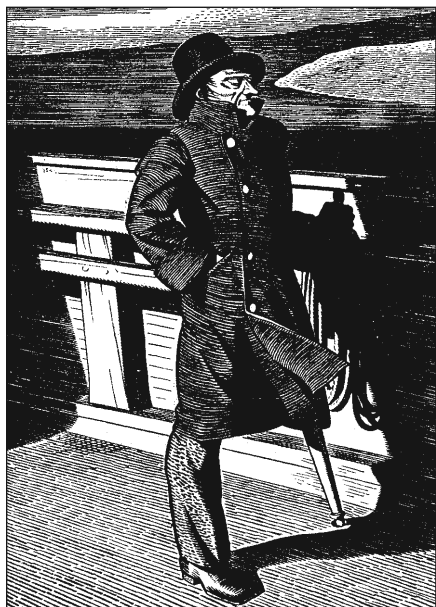
В сюжетной графике выразительные возможности светотени используются часто и разнообразно. При разборке построения сюжетных композиций уже отмечалось волшебное воздействие светотени на объекты в среде обитания. Резкие контрасты света и тени в квартирах при искусственном освещении стали неотъемлемой частью их облика. Насыщенные тени рождает в помещениях и проникающее в погожий день через окно летнее солнце. На игре черных теней и яркого естественного или искусственного света построены тысячи графических произведений художников разных веков. Сюжетные листы Рембрандта, Ф. Валлотона, Ф. Мазереля, А.Д. Гончарова, Р. Кента и других позволяют увидеть приемы использования светотени в искусстве графики фигуры человека.

В отсутствие прямых лучей света, падающих на объект, освещенный поэтому так называемым «рассеянным светом», резкого контраста света и тени не возникает, и глаз человека начинает видеть массу световых градаций. Эти градации моделируют постепенный переход от зоны света к зоне тени. В изобразительном искусстве светотень делят на свет, полутень, тень и отмечают в ряде случаев блик и рефлекс. Все фазы светотени в учебном процессе обычно демонстрируются на белом гипсовом шаре, который хорошо «держит свет». В сюжетной графике блики и рефлексы можно найти в фи-

гурах воинов в доспехах из металла, изображенных на первом плане и в воспроизведении одежды из шелка. Игрой рефлексов часто пользовались при репродуцировании живописи с обнаженными женскими телами. В творческой графике XX века градации светотени почти не соблюдаются, так как образность в графике не связывают с иллюзорностью.

Особая роль в графике XX века отводится падающей тени. В отличие от собственной тени она не находится на самом объекте, а «падает» на окружающую предметную среду. Падающая тень — отличное средство, усиливающее образные характеристики произведения. «Падающая тень в зависимости от расположения источника освещения может иметь самую различную конфигурацию, начиная от повторения силуэта предмета и кончая пятнами весьма причудливых очертаний, которые ничего общего не имеют с формой того предмета, который отбрасывает данную тень. В зависимости от того, под каким углом к предмету и на каком расстоянии от него находится источник освещения, меняются очертания тени»<sup>1</sup>. Она может быть устрашающе конкретна, как в изображении одного из героев в иллюстрации Р. Кента к роману Г. Мелвилла «Моби Дик» (рис. 318), или распределена в виде общих темных плоскостей по всей композиции, как

<sup>1</sup> Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. — М., 1986. — С. 216.



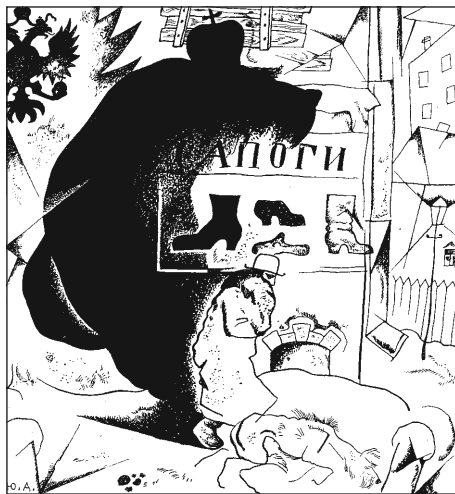
**Рис. 318.** Р. Кент.  
Иллюстрация к роману  
Г. Мелвилла «Моби Дик». 1930



**Рис. 320.** А. Гончаров.  
Иллюстрация к произведению  
Стендаля «Сундук и привидение». 1959



**Рис. 319.** М. Коновалов.  
Игра в карты. 1992



**Рис. 321.** Ю. Анненков. Иллюстрация  
к произведению А.А. Блока «Двенадцать»

в иллюстрации А.Д. Гончарова к произведению Н.В. Гоголя «Шинель».

Соединение собственных и падающих теней дает в графике то знаменитое черное, о котором В.В. Кандинский говорил: «Черный цвет есть нечто ужасающее, вроде выгоревшего костра, нечто неподвижное, как труп, ко всему происходящему безучастный и ничего не приемлющий. Это как бы безмолвные тела после смерти, после прекращения жизни»<sup>1</sup>. Светлые тела выступают из черной массы, заливающей пространства под столами,

лавками и стульями, словно жизнь на фоне смерти, и свечи на столах во многих графических произведениях смотрятся как символ скоротечной жизни (рис. 319, 320). Из черной общей массы теней сюжет позволяет иногда выделить схожие с изображениями людей группы падающих теней, которые, как черные призраки, повторяют действия, происходящие в лучах света. В отдельных случаях тень может трактоваться в виде основного сюжетного символа композиции (рис. 321).

### 3. Цвет и колорит

Цвет всегда усиливает образное воздействие сюжетных композиций. В истории искусства есть немало графических произведений, в которых цвет — основное выразительное средство. Поэтому художники должны знать основы науки о цвете и возможности использования цвета в работе над художественным произведением.

Поскольку наука о цвете для всех видов изобразительного искусства едина, в данном пособии не излагаются общеизвестные понятия о происхождении цвета, цветовом тоне, насыщенности, светлоте, оптическом смещении цветов, контрасте, несобственных качествах цвета, а раскрываются только несколько основных форм конкретного применения в гра-

фической работе законов колорита и цветовой гармонии.

Колорит в графике отличается от колорита в живописи большей условностью и ограниченностью цветовых сочетаний, что определяется технологией получения графического изображения. В многовековом споре о первенстве формы или цвета, рисунка или колорита в цветном изображении в графике всегда побеждают формы (рисунок). График в своем искусстве почти всегда поддерживает точку зрения флорентийских мастеров Возрождения, оценивавших рисунок как первооснову любого цветного изображения, в том числе и живописи. Многие педагоги-художники русской реалистической художественной школы всегда отдавали пальму первенства рисунку. И.Н. Крамской постоянно отмечал, что рисунок чаще достигает объективности, не-

---

<sup>1</sup> Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. — СПб., 2007. — С. 96.

жели краска. Как о вспомогательном средстве говорил о колорите великий русский педагог Н.П. Чистяков. Но помогать рисунку цветом не менее сложно, чем отдаваться полностью живописной стихии.

При условности и ограниченности цветовых сочетаний в графике как бы сужается проблема выражения колорита, но задачи творческого использования цвета в художественном произведении, конечно, остаются. Поэтому положения теории колорита, сформулированные для живописи, в общих чертах действительны и в графике.

О различных способах колористического решения художественного произведения упоминали Г.В.Ф. Гегель, Э. Утитц, Ф. Енике, К. Юон, Н.Н. Волков, А.С. Зайцев и другие художники и ученые, которые 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»<sup>1</sup>. Все три закона действительны в отношении к цветной сюжетной графике.

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

**Локальный колорит** распространен в произведениях прикладного искусства, книжной графике, фресковых росписях. Цвет здесь однороден, постоянен и отделен от условий освещения. В одних случаях это ненавязчивое введение одного условного света, как в ряде графических листов Л. Кранаха, Г.-Б. Грина, Г. Вехтлина, А. Альтдорфера, А. да Тренто, Г. Бургкмайера и других художников. В других случаях — применение 5—6 чистых и сложных цветов, организованных по принципу гармонических рядов. Наиболее яркий пример последних случаев — советская линогравюра 1960—1980-х годов. Сочетание контрастных и родственных цветовых отношений, выраженное в виде цветовых пятен, создавало достаточное для выражения идеи разнообразие цветовых оттенков.

Однако при применении нескольких цветов в сюжетной графике в той или иной форме проявляется тяготение к передаче сочетаниями пятен достаточно конкретного природного состояния. Ведь человек, прошедший длительный путь своего развития,

<sup>1</sup> Волков Н.Н. Цвет в живописи. — М., 1984. — С. 279.

воспринимает цвета эмоционально, связывая их с рядом образов и ассоциаций. Одни цвета воспринимаются им как теплые и ассоциируются с цветами горящего очага, другие — как холодные и ассоциируются со льдом, снегом. Противопоставление теплых и холодных цветов позволяет вспомнить о прогулках на закате дня. Разбеленные цвета вызывают ощущение туманного утра. Плотные охристо-серые, лилово-коричневые, землянисто-черные оттенки связаны в сознании со сбором урожая в осеннем саду. Теплые цвета имеют свойство зрительно приближать предметы, холодные — удалять. Поэтому для получения устойчивого пространственного эффекта уже со времени Возрождения художники начинают использовать на переднем плане фигуры, изображенные в тепло-коричневой гамме, а на дальнем — в голубоватых оттенках. Это позволяет уже в локальном колорите получать пространственную среду. В дальнейшем это становится общим правилом и входит в обыденное употребление в тиражном эстампе, искусстве мультипликации. Изучая цветную графику, видишь, что художники хорошо знали возможности эмоционального воздействия локального цвета и умело это использовали. Рисующий темный контур в их работах только подчеркивает форму, не мешая воздействию цветовой гаммы. Условный колорит из локальных цветов дает возможность для развития фантазии в сюжетных композициях в различных видах творчества. В ло-

кальном колорите выполнены сюжетная роспись прялок Русского Севера и роспись уральских тематических подносов. В локальном колорите выполнена вся знаменитая японская графика XVII—XVIII веков.

**Тональным колоритом** называется колористическая система, в которой цвета обусловлены освещенностью предметов и их светлотными характеристиками в пространстве. Тональный колорит может иметь множество вариантов как условного, так и естественного освещения. Эффекты освещения в цветной гравюре стали заметными в начале XVI века в сюжетных композициях Уго да Капри. В 1516 году он получил от венецианского Сената привилегию на новый способ печати «а chiaro e scuro», что в переводе с итальянского означает «светотень». Подбирая близкие по цвету оттенки красок, Уго да Капри градуировал их в основном по тону, по градации светотени и получал хорошо «вылепленные» объемные формы тел в многофигурных композициях. Его работы несколько напоминали живопись гризайлью. Применение незамкнутого цветного контура приводило к поражающей современников живописности и воздушности гравюр. Широко известны такие работы мастера, как «Рафаэль и его возлюбленная», «Диоген». Напечатанные земляными красками, они как бы излучают мягкий и ровный теплый свет.

Условное освещение, переходящее иногда в условно-конкретную световую среду, широко применя-

лось в европейской репродукционной гравюре XVIII века.

Такие графические техники, как меццо-тинто Дж. Р. Смита, пунктирная манера Ф. Бартолоцци, карандашная манера Ж. Демарто, Л.-М. Бонне, цветная акватинта Ш.-М. Декурти, примененные для воспроизведения картин живописцев, передавали большинство эффектов освещения, отраженных в живописи. Приемы, наработанные в репродукционной гравюре, были широко и творчески использованы художниками-иллюстраторами XIX и XX веков как в Западной Европе, так и в России. Огромным миром можно считать цветные иллюстрации, созданные акварелью или темперой с применением тонального колорита как с условным, так и с естественным освещением. Прекрасные иллюстрации тонального колорита исполнены Е.Е. Лансере к повести Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат», Д.А. Дубинским к произведениям А.П. Чехова и А.И. Куприна.

Полноценное отражение игры светотеневых переходов при естественном освещении закрепляется в графике с распространением пленерной живописи и творческими поисками художников-импрессионистов. Вначале это проявилось в акварели и литографии, позднее в гравюре на дереве и линогравюре. Наблюдения за изменениями цвета в природе породили особую разновидность тонального колорита, который основан на явлениях цветового контраста. Этот колорит вначале проявился в живописи, а позднее был использован в графике

таких французских художников, как П. Синьяк, О. Ренуар, К. Писсарро и других. На цветной иллюстрации 23 дано изображение из серии «Полевые работы», выполненной Люсьеном, сыном К. Писсарро, в технике цветной торцовой гравюры по расцветченному акварелью контурному рисунку К. Писсаро.

Творчество импрессионистов наполнило тени сочными красками, внесло в искусство цветной графики живописность, позволило соединить в работах контрасты цвета и света. Находки импрессионистов прочно закрепились в искусстве XX века. Цветовой контраст стал использоваться не только в работе точкой-мазком, но и линией и штрихом. Своеобразное развитие тональный колорит с естественным освещением и тональный колорит, основанный на явлениях цветового контраста, получили в советском искусстве линогравюры. Цветовые контрастные отношения чаще всего применялись графиками Москвы и Ленинграда при изображении революционных праздничных гуляний и трудового процесса. Одним из наиболее ярких проявлений пленерных цветовых отношений в сюжетной графике является линогравюра В.Е. Попкова «Трудовые будни», выполненная в четыре доски (цв. ил. 30).

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 в прикладном искусстве. Согласованность цветов имеет как содержательную согласованность, так и научно-практическую обоснованность. Гармоничный колорит позволяет точнее донести до зрителя идею художника. Попытки создания теории цветовой гармонии идут с времен И. Ньютона. Результаты этих попыток обстоятельно изложены в работах А.С. Зайцева и Н.Н. Волкова, поэтому не стоит подробно вникать в особенности изменения ее положений. Кроме того, положения теории цветовой гармонии не используются непосредственно в искусстве, а только способствуют рационализации практических задач. У Р. Адамса, А.Г. Менселля, В. Оствальда, исследовавших цветовую гармонию, имелись свои практически обоснованные схемы взаимодействия цветов. Наиболее известен в России «хроматический аккордеон» Р. Адамса. В 20-е годы прошлого столетия в немецком Баухаузе были популярны цветовые гармонические выкладки И. Иттена.

В настоящее время наиболее удобной для наших целей является теория гармонических сочетаний цветовых тонов, разработанная в Московском государственном текстильном университете. В данной теории 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 сме-

шанные цвета — оранжевый, зеленый и фиолетовый. Смешение вторичных цветов можно продолжить и получить различное количество промежуточных цветов между основными цветами, так называемых интервалов»<sup>1</sup>. 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 (желтый-фиолетовый-красный-оранжевый, желтый-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, четыре блока групп включают 19 различных гармоничных цветовых сочетаний. Для всех данных групп можно сделать наглядные выкраски в цветовом треугольнике и пользоваться ими при возникновении трудностей в колорировании вариантов цветных графических композиций.

Такие выкраски необычайно удобны при создании орнаментальных

---

<sup>1</sup> Живопись: Учеб. пособ. для вузов. — М., 2001. — С. 33.



графических решений, где требуется исполнить несколько цветовых вариантов на основе одного проработанно-

го эскиза. Это относится к сюжетным композициям на фаянсе, фарфоре и текстиле.

## Вопросы и задания

1. Какие методы пространственных построений на плоскости используются в изобразительном и прикладном искусстве?

2. Расскажите об основных монокулярных признаках глубины в центральной линейной перспективе.

3. Как чертежные методы пространственных построений на плоскости использовались в Древнем Египте?

4. Изложите основные признаки аксонометрических изображений на плоскости.

5. В чем заключается система перцептивной перспективы?

6. Что такое падающая тень?

7. Перечислите имена исследователей колорита в искусстве.

8. Назовите имя создателя «хроматического аккордеона».

9. Сколько гармонических цветовых сочетаний вы знаете?

## Глава XVI

# КОМПОЗИЦИЯ В СЮЖЕТНОЙ ГРАФИКЕ

Под композицией в сюжетной графике понимается художественная организация на плоскости одной, двух, трех и многофигурных изображений, проведенная с целью наилучшего выявления задуманного образного решения. Главным действующим лицом в таких произведениях, как мы уже знаем, является не конкретная личность, а само действие или взаи-

модействие, событие или занятие. Поэтому необходимо упорядочить это действие с целью усиления его «читаемости». Практика станкового и декоративно-прикладного искусства выработала ряд принципов и приемов, применение которых поможет достичь необходимой эстетической согласованности и образной убедительности.

### 1. Принципы композиции

К основным принципам построения композиции в изобразительном искусстве относятся: *цельность, симметрия, асимметрия, ритм и пластика*. Мы уже разбирали в ранее изданных работах их действие в приложении к пейзажу, портретной графике и натюрморту. По отношению к сюжетной графике эти принципы становятся еще более актуальными, так как изображение сложных форм человеческих фигур в движе-

нии требует повышенного внимания к их взаимодействию в пространстве. Причем в рисунке или гравюре происходит сложное взаимодействие не только форм самих фигур, но и использованных элементов графики.

**Принцип цельности** часто понимается как основной принцип любого художественного произведения. О цельности единства построения художественной формы много написано в книгах по истории и теории искус-

ства XIX—XX веков<sup>1</sup>. Все исследователи сходятся в том, что цельность основывается на выделении главных и второстепенных элементов композиции и построении их иерархии.

На изобразительной плоскости выделяется композиционный (сюжетно-композиционный) центр, являющийся основой «сюжетной завязки». В сюжетной графике таким центром являются, как правило, основная фигура человека или основная группа фигур в движении. Остальные фигуры или предметы будут считаться второстепенными элементами и должны быть изображены так, чтобы не мешали восприятию «сюжетной завязки». Второстепенные элементы часто бывают меньшими по форме, чем основные, менее активно отрисованными или неяркими по цвету. Орнаменты и складки одежд, цветы и плоды на растениях, архитектурная отделка, если они изображаются в композиции, будут считаться третьестепенными элементами. Только соподчинение использованных в работе элементов дает ясность и простоту восприятия форм. «Простота придает красоту даже многообразию, делая его более доступным восприятию. Ее следует всегда изучать в произведениях искусства, так как она предупреждает путаницу в изысканных формах ...»<sup>2</sup>, — под-

черкивал блестящий мастер рисунка У. Хогарт. В качестве выдающихся примеров цельности сюжетного многофигурного изображения в живописи часто приводятся «Последний день Помпеи» К.П. Брюллова и «Боярыня Морозова» В.И. Сурикова. Из сюжетной графики обычно выделяют «Три грации» и «Адам и Ева» А. Дюрера. Непревзойденным мастером организации многофигурной композиции светотенью был великий Рембрандт. Для этого достаточно вспомнить его живописные полотна «Ночной дозор», «Урок анатомии», «Святое семейство» и графические листы «Проповедь Христа», «Поклонение пастухов», «Три креста».

**Симметрия** часто и справедливо позиционируется как «основной закон» природы. Правомерность этого подтверждается исследованиями из самых различных научных сфер, вплоть до последних теорий о строении Вселенной. Обычно в искусствоведении симметрия связывается со «спокойным» равновесием. П.П. Чистяков, известный русский художник-педагог второй половины XIX века, считал, что для того чтобы картина воспринималась как цельное художественное произведение, в ней должно быть достигнуто равновесие. И не просто «чертежное» равновесие, а равновесие материальных предметов со всеми их особенностями и взаимосвязями<sup>3</sup>. Говоря о равновесии, П.П. Чистяков имел в виду объединяющую роль симметрии, а именно — осевой

<sup>1</sup> См.: *Студничка А.* Принципы прекрасного. — СПб., 1904; *Кириченко Е.И.* Архитектурные теории XIX века в России. — М., 1986; *Шугаев В.М.* Орнамент на ткани. — М., 1969; *Волков Н.Н.* Композиция в живописи. — М., 1977.

<sup>2</sup> Хогарт У. Анализ красоты. — Л., 1987. — С. 129.

<sup>3</sup> См.: *Молева Н.М., Белютин Э.М.* П.П. Чистяков — теоретик и педагог. — М., 1953.

симметрии. Тела, изображенные по одну и другую сторону оси симметрии, рассматриваются как части целого. Объединяющего в данных частях больше, чем разъединяющего.

Р. Арнхейм утверждает необходимость равновесия, потому что «несбалансированная композиция выступает случайной, временной и, следовательно, необоснованной. Ее элементы стремятся к изменению своего места и форм с тем, чтобы занять положение, лучше удовлетворяющее общей структуре. В таких условиях мысль художника становится непонятной»<sup>1</sup>.

В графике понятие «уравновешенность» распространяется на:

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

Композиционное единство графического листа зависит не только от местонахождения и размеров фигуры (фигур) и окружающих ее предметов, но и от тонового (расположение светлых и темных масс) и цветового решений композиции. Можно было бы говорить отдельно о тоновой и отдельно о цветовой организации графического листа, но в цветной графике светлые и темные массы высту-

пают в основном в виде цветных пятен, и в практическом пособии вполне реален их совместный анализ.

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

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

Рассмотрим цветовую организацию одной из лучших цветных советских автолитографий «Отдых в пути» работы О.Г. Верейского, где изобра-

<sup>1</sup> Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М., 1974. — С. 35.

жена отдыхающая сирийская женщина с детьми. Произведение привлекает нас не только своими высокими художественными качествами, но и ясной организацией локальных цветовых пятен. В автолитографии пять цветовых проходов-цветов, но основной, строящий всю композицию цвет — черный. Остальные цвета только дополняют прорисованные формы (цв. ил. 31). Автолитография хорошо организована и по светлоте. В целом сдержанная по цвету, она выполнена на темных и средних по светлоте красках. Контрастность и остроту придает работе светло-розовый цвет, присутствующий в небольшом количестве.

Хрестоматийными в плане цветовой композиции в графике с изображением фигуры человека выглядят иллюстрации В. Лебедева к детской книжке «Цирк» и иллюстрации В. Гольдяева к книжке «Мальчик из Асуана» (цв. ил. 32).

Симметрия лежит в основе организации произведений искусства, так как в них отражается окружающая нас природа, в строении которой симметрии отводится основополагающая роль. Но не следует забывать, что идеальной симметрии в природе не существует и, говоря о симметрии, мы прежде всего имеем в виду понятие «относительное равенство» — приблизительное соответствие. Строгое следование симметрии часто лишает произведение жизненности, понижает выразительность.

**Асимметрия** в обыденном ее понимании — отклонение от симметрии

или ее отсутствие. Не любое отклонение от строгой симметрии — явная асимметрия, но это 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 своем объеме начинается там, где утрату части изображения невозможно точно восстановить, а понять закономерность построения можно только в относительном приближении. Поэтому в графике фигур человека полная асимметрия почти не используется.

Если симметрия связывается с равновесием, «покоем», то асимметрия говорит об отсутствии равновесия, нарушении покоя.

В современном художественном проектировании симметрия и асимметрия обычно воспринимаются вместе со словами «статика» и «динамика» как методы организации форм в композиции. Асимметрия по своей природе «настроена» на более активные связи с окружающей средой, поэтому она всегда вызывает повышенный интерес у художников. Проблема более быстрого вхождения новой формы в жизненную среду или же, наоборот, проблема выделения из окружающей среды чаще всего решается на динамичных формах, так как среда в целом тяготеет к статике. Стремление асимметричных форм к активному воздействию на среду объясняется тем, что объект с ярко выраженной асимметрией образует как бы «про-

рыв» в общем природном симметричном «поле». «Прорыв» ломает какой-то участок «поля», а «поле» стремится заполнить, ликвидировать этот «прорыв», придать ему равновесие. В результате поле либо закрепляет асимметричный объект-«прорыв» в своей среде, либо выталкивает, не принимает его.

Изображение человека всегда динамизирует композицию, так как человеческое тело физически predisposed к движению. Не случайно художники-экспериментаторы 1910—1920-х годов активно включали в сферу своих поисков изображения человеческих фигур. Вспомним хотя бы эскизы костюмов А.М. Родченко к спектаклю по пьесе А. Гана «Мы», исполненные в 1919—1920 годах, или фигуративные композиции 20-х годов В.Ф. Степановой.

Данные примеры показывают отсительность асимметричных форм в природе, стремящейся к равновесию. Если в той или иной композиции нет симметрии в пределах самой композиционной системы, то равновесие проявляется в ее связях с окружением — средой.

Симметрия и асимметрия, осознанно используемые в искусстве, дают множество произведений с гармоничным сосуществованием и статики, и динамики. Они как бы выражают две стороны жизни человека, его характер. Знание особенностей получения статичных и динамичных сюжетов дает возможность строить образные композиции с нюансированным преобладанием тех или других начал.

**Ритм** — универсальный структурный принцип, действенный для любого эстетического объекта. Ритм (от греческого «соразмерность, стройность») — «закономерное чередование соизмеримых и чувственно ощутимых элементов (звуковых, речевых, изобразительных и т.п.). Одно из важнейших проявлений ритма — повторность элементов, мерность их чередования. На основе этой мерности и складывается все многообразие ритмических соотношений»<sup>1</sup>. Исследование ритма имеет самые древние традиции. Так, Аристотель писал о значении ритма: «Ритм и мелодии содержат в себе ближе всего приближающиеся к реальной действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств»<sup>2</sup>. Тем самым он утверждал связи ритма художественного с ритмом, существующим в различных сферах действительности, или внехудожественным ритмом. Современная наука начинает уделять внимание сопоставлениям ритма в искусстве с природными, социальными ритмами, видя здесь много моментов общности.

Упорядоченность элементов может быть не только простой, ясно читаемой, но и подчиняться сложным закономерностям. Изменение упорядоченности возможно за счет ве-

<sup>1</sup> Ритм. БСЭ. — 2-е изд. Т. 36. — М., 1955. — С. 552.

<sup>2</sup> Цит. по: История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. Т. I. — М., 1964. — С. 120.

личины и последовательности расположения элементов, цвета, фактуры, конфигурации. Сложный ритм достигается сочетанием или наложением простых ритмических рядов.

Для понимания механизма возникновения простых и сложных ритмов в композициях представляется необходимым более свободное внедрение в теорию и изобразительную практику понятия «метр»<sup>1</sup>. Таким образом, в широкой трактовке ритма смогут взаимодействовать две подсистемы — сетка единообразия и сетка разнообразия<sup>2</sup>. В графике сюжетного плана взаимодействие метра и ритма хорошо анализируется по композициям персидской миниатюры, русского народного лубка, европейской средневековой миниатюры.

Ритм в элементах графики проявляется в характере их начертания. Так, линия может включать в себя прямую, кривую и зигзаг, очертания пятна могут иметь разные по конфигурации участки и т.д. Цвет может идти от простых оттенков к более сложным, от родственных отношений к контрастным и т.п. Вопрос, где простые одноразмерные нарастающие или убывающие ритмы будут переходить в сложные или накладываться друг на друга, а их общая ритмическая организация переходить

в аритмическую, т.е. противоположную имеющейся ритмике, — вопрос каждого индивидуального произведения, его целей и задач.

Говоря о ритме, художники чаще всего связывают его с движением и наиболее осознанно употребляют законы ритма в композициях динамического (двигательного) порядка. С.М. Михоэльс справедливо утверждал, что «ритм начинается именно там, где есть процесс развития. Ритм имеет определенную целеустремленность. И говорить о ритме можно тогда, когда есть процесс, когда мы наблюдаем развитие явления... Ритм предполагает непрерывное развитие через противоположности, через препятствия: ритм есть выражение борьбы, чувство диалектического»<sup>3</sup>. Но разность и контрастность проявлений ритма, его неоднозначность позволяют говорить о нем как о единстве в многообразии. Это открывает возможности шире связывать ритм не только с динамическими (двигательными) композициями, но и со статичными с выраженной симметричностью.

**Пластика** — выразительность объемной формы произведений искусства. Сегодня этот термин не только связывается со скульптурой, но и трактуется достаточно широко. Имеются и теоретические работы, обосновывающие понимание пластики. Так, уже в 30-е годы прошлого века А.Э. Брикман в книге «Пла-

<sup>1</sup> *Метр* (метрическая основа) — повторение равных, тождественных форм и интервалов. Данное понятие наиболее широко используется в музыковедении, стиховедении, теории архитектуры и теории орнамента.

<sup>2</sup> См.: Волкова Е.В. Ритм как объект эстетического анализа. — В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974.

<sup>3</sup> Михоэльс С.М. Статьи, беседы, речи. — М., 1960. — С. 75—76.

стика и пространство как основные формы художественного выражения» ратовал за расширение границ особого вида искусства<sup>1</sup>. Современное понимание проблем пластики изложено в публикациях А.А. Тиц, Е.В. Воробьевой и ряда других авторов. В публикациях разбираются основные проблемы пластики на примерах из истории скульптуры и архитектуры. Но это не означает, что не может быть теоретических разработок иного характера. Есть даже мнение, что «безграничные пластические возможности формы превращают пластику в универсальную художественную категорию»<sup>2</sup>. Ну, а если изображение не выступает над поверхностью или имеет только созданную на плоскости иллюзию объемности? Можно ли тут говорить о пластике?

Думается, что можно. Причем и в случаях, когда изображение создает иллюзию объема, и в случаях, когда оно нарочито двухмерно. В случаях с иллюзией объемности в графике вопрос более или менее ясен. Выражение объемности (пространственности) хоть в незначительной форме, но существует в большинстве сюжетных композиций. Значительная часть изображений с обнаженным телом человека имеет и ярко выраженные объемные формы. В изображениях одетых фигур пластика форм воспринимается вместе с изо-

браженной на них объемной орнаментальной пластикой и структурной пластикой поверхности ткани. Все три вида пластики взаимодействуют в трех измерениях. Замена изображений объемной орнаментальной пластики на плоскостную придает специфичность, но не уничтожает взаимодействие.

Пластическое «перетекание» одной формы в другую, или лепка из элементов одной большой формы соответствует, в принципе, и первоначальным представлениям о пластике. «Перетекание» может проходить плавно, с замедлением, с ускорением, импульсами и т.п., но процесс «перетекания» непрерывен. Если в ритме важна повторность элементов, мерность их чередования, то пластика занимается характером расположения, движением, протяженностью данных элементов в плоскости и пространстве. Графически пластика выражается в непрерывной протяженности элементов графики в части или во всей композиции. Можно говорить о пластике сюжетного мотива или о пластике композиции орнаментированной поверхности. Наиболее разнообразные пластические движения форм проявляются в сложных графических композициях с несколькими обнаженными или полуобнаженными фигурами человека. К таким графическим листам относятся гравюры, исполненные по произведениям Рафаэля, Микеланджело, Пармиджанино, Рубенса и других мастеров XVI—XVII веков, упомянутых нами в главе об истории западноевропей-

<sup>1</sup> См.: Брикман А.Э. Пластика и пространство как основные формы художественного выражения. — М., 1935.

<sup>2</sup> Тиц А.А., Воробьева Е.В. Пластический язык архитектуры. — М., 1986. — С. 7—8.



ской сюжетной графики. Композиционные наброски тех же художников — триумф изобразительной

пластики множества человеческих тел, сплетающихся в единое сюжетно организованное действие.

## Вопросы и задания

1. Назовите пять основных принципов построения композиции в изобразительном искусстве.

2. Чем характеризуется принцип цельности?

3. Почему симметрию часто называют основным законом природы?

4. Что такое осевая симметрия?

5. Почему асимметричные композиции

по своей природе «настроены» на активные связи с окружающей средой?

6. Можно ли считать повторность элементов композиции, мерность их чередования проявлениями ритма?

7. В чем выражается пластическое «перетекание» форм в графике?

8. Можно ли говорить о пластике в графических листах, исполненных по рисункам Рубенса?

## 2. Однофигурные композиции

Однофигурные композиции в графике делятся исследователями на портретные и сюжетные изображения. Встречаются и портретно-сюжетные композиции, в которых в процессе действия или занятия изображена конкретная личность. Таковы, например, многочисленные рисунки с фигурой Л.Н. Толстого на прогулке, портреты известных скульпторов, художников и музыкантов в процессе работы (рис. 322). Но в большинстве однофигурных сюжетных композиций личность не персонифицирована и названия таких работ прямо связаны с занятием, действием человека.

Исходя из этого офорт «Морильщик крыс» Рембрандта не портрет, а сюжетная композиция. То же самое можно сказать о рисунке Ж.-Ф. Милле «Крестьянка, кормящая ребен-

ка», графике кистью А.А. Дейнеки «У станка» и линогравюре И.А. Соколова «Кружевница», гравюре на дереве Ф. Валлотона «Флейта».

В однофигурных композициях основным элементом построения является фигура человека, а предметы и драпировки — его дополнением. Поэтому центральное место в композиции, как правило, отведено изображению фигуры человека. Анализ произведений изобразительного искусства различных эпох подсказывает нам такое решение. В однофигурной живописи и графике композиционный центр, сразу приковывающий внимание зрителя, очевиден. Он является и смысловым композиционным узлом, узлом пластических и ритмических связей. Все соотносится с фигурой человека «В большинстве случаев фигу-



**Рис. 322.** Е. Кругликова.  
М.В. Нестеров пишет мой портрет.  
Шарж. 1938

ра находится в середине картинного поля или близко к ней, часто занимает почти все поле»<sup>1</sup>, — пишет советский теоретик искусства Н.Н. Волков. Но это не означает, что фигура должна быть расположена в геометрическом центре графического листа. Центр композиции произведения изобразительного искусства редко совпадает с геометрическим центром изобразительной плоскости. Это обуславливается как различными сюжетными задачами работ и особенностями пластической организации композиции, так и особенностью человеческого зрения неодинаково воспринимать разные участки изобразительной плоскости. Так, зрительный центр ос-

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

Основной сюжетной завязкой в однофигурных композициях является взаимоотношение человека и среды его обитания. Фигура может быть полностью «погружена» в «мелочи быта» или зрительно отчуждена от них, но решение образа почти всегда зависит от формы их контактов. Эти контакты происходят на картинном поле конкретных размеров, так как действующее лицо в произведении изобразительного искусства изначально очерчено границами имеющейся плоскости — пространства.

В разные исторические периоды взаимоотношения человека и среды

<sup>1</sup> Волков Н.Н. Композиция в живописи. — М., 1977. — С. 178.

трактовались в искусстве по-разному, в зависимости от уровня развития интеллекта художников и общего состояния культуры и научных знаний о строении мироздания. Однако интерес к человеческой личности был всегда закреплён композиционно.

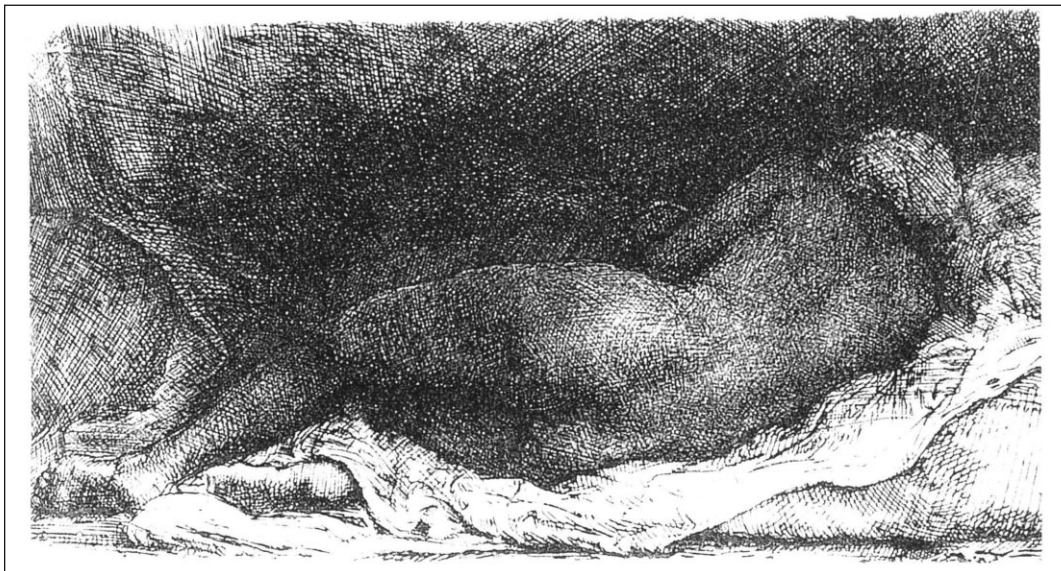
Одной из самых знаменитых сюжетных однофигурных композиций является живописное полотно Вермеера Дельфтского с изображением «Девушки, читающей письмо» при рассеянном падающем из окна свете. Теплота и покой, разлитые в интерьере пространстве, окутывают не только фигуру девушки, но и каждого зрителя, остановившегося перед бессмертным творением голландского гения. О чем это письмо? Кто его написал? Мы никогда не узнаем. Многие способны мысленно развить сюжетную линию, и, возможно, они окажутся близки к истине. Но, несмотря на внешнюю простоту сюжета, загадка творения останется навсегда.

Композиция построена так, что мы сразу останавливаем взгляд на действующем лице. Однако не меньшее значение имеет окружающая ее среда, связанная с красивой фигурой не только цветопластически, но и духовно. Данный интерьер — неотъемлемая часть женского образа.

Однофигурные изображения сюжетного типа исполнялись в изобилии и до Вермеера, но, на наш взгляд, только он впервые полноценно показал бесконечные возможности предметно-пространственной составляющей при выявлении сути художественного произведения.

После Вермеера эта сюжетная находка была использована в тысячах полотен в разных странах мира. Достаточно вспомнить «Кухарок» и «Прачек» Ж.-Б.-С. Шардена, чтобы понять значение взаимосвязей предметов и среды в искусстве XVIII века.

Конечно, повторить в графике свето-воздушную среду живописи невозможно, хотя такие попытки делались очень часто. Например, много удачных решений можно найти в творчестве Рембрандта. Он в поисках чудодейственного света часто игнорировал или уводил в густую тень предметное окружение. Однако свето-теневые поиски привели волшебника офортной линии к осознанию светоносности белого листа бумаги. Во многих его офортах «на белом фоне» белое поле пульсирует как живое существо! Это не поле, а животворный, рождающий жизнь эфир, из которого выходит и в который уходит все сущее на земле. Таковы, например, офорты Рембрандта, посвященные жизни святых отшельников. Свет пронизывает офорты, посвященные жизни святого Иеронима. Он падает сверху как божья благодать, умиротворяя греховные мысли. В композиции «Слепой Товит» свечение бумаги использовано несколько иначе. «Здесь трепетные, словно вибрирующие штрихи как бы растворяют фигуру слепого, покинутого в комнате старика, развешествляют материю, оставляя лишь чистую напряженность эмоции, излучение одухотворенности. Эта своеобразная гибкость формы еще более усиливается в офорте «Давид на молитве»,



**Рис. 323.** Рембрандт. Лежащая негритянка. Офорт. 1658

где пышность занавеса и убранство ложа делают особенно острым ощущение слабости и бессилия фигуры царя-псалмопевца, которая вся превращается в скользящий и трепетный свет»<sup>1</sup>, — отмечает Е.С. Левитин.

Световая среда просвечивает как сквозь тканые переплетения в оформлениях с изображением обнаженного женского тела. Свет мерцает сквозь штриховые сгущения, поддерживая сдержанное и ровное дыхание живой плоти. Но свет извне в таких композициях встречается с мерцающим теплом, излучаемым телом женщины, и это световое сплетение является жизнью. Это хорошо просмат-

ривается даже в одном из последних листов Рембрандта «Лежащая негритянка», выполненном в последний период его жизни — период разорения (рис. 323).

Крайней точкой использования светотени в однофигурных сюжетных композициях является творчество Ф. Валлотона. В его композиции «Скрипка» фигуры почти не видно. Она только домысливается по выделенной светом ее части. Но как это ни парадоксально, яркое белое и плотное черное рожают среду! Свет от камина, контрастно режущий пространство комнаты, создает образную погруженность в тяжелую, гнетущую атмосферу замкнутого пространства. Черное обволакивает все, включая фигуру человека, но мы чувствуем,

<sup>1</sup> Очерки по истории и технике гравюры. — М., 1987. — С. 266—267.



**Рис. 324.** Ф. Валлотон.  
Скрипка. Гравюра на дереве

что она дышит во тьме. После анализа ряда однофигурных композиций художника мы понимаем, что черное и белое — это, в понимании Валлотона, человеческая суть, и свет только дает возможность увидеть (рис. 324). Также поступает и Мазерель, хотя и не так последовательно, как Валлотон. У Мазереля пятна черного и белого могут работать в композиции и вне законов освещения. Эти пятна строят и конкретизируют фигуру и детали фона, превращая композицию в сложные ритмико-пластические образования, в которых фон — такая же равная по воздействию составляющая, как и фигура. Фоном может служить как интерьер, так и городская среда

с тысячами окон, огней и машин. Сознательное игнорирование выражения признаков глубины пространства переводит сюжетное действие в единую плоскость, которая настолько убедительна, что ее хочется потрогать руками. Данное подчеркивание «единства плоскости» образует особый мазерелевский мир, который узнается с первого мгновенья.

«Плоский мир» Мазереля имеет огромную «психологическую плотность» наполнения неглубокого пространства. Эта психологическая перенасыщенность — суть его фигуративных композиций из мира, переполненного страстями городского вертепа.

Таким образом, мы видим, что внешнее «уплощение» изображения только усиливает концентрацию образного наполнения художественного пространства однофигурных композиций. Объекты фона прямо «встраиваются» в действие первого плана, создавая странные, но необыкновенно действенные художнические связи.

Нарочитая, художественно обыгранная двухмерность мазерелевского мира роднит его с великими художниками первой половины XX века, осознавшими красоту понимания пространства человеком Древнего мира — мира, в котором чувство и интуиция были основой жизни.

В сюжетах Пикассо или Матисса светотени уже почти нет. Благодатный свет заполняет все листы, оставляя лишь контур человеческих тел и предметов окружения. На первый взгляд их творчество по использованию элементов графики полярно



**Рис. 325.** А. Матисс. Лежащая фигура. 1935

творчеству Мазереля. Но это не так. Они, как и он, поняли возможности использования первоэлементов графики, но сосредоточились в работе не плоскостью, а линией и штрихом. «Линейные» взаимоотношения фигуры и предметного окружения не менее специфичны, чем взаимоотношения окрашенных плоскостей, но линии более предрасположены к пластическим движениям и взаимодействию форм. Движение линий у Матисса и Пикассо идет на уровне образной пластики. Так исполнена однофигурная графика с обнаженными моделями у Матисса и часть графических листов о корриде и тореадорах у Пикассо (рис. 325).

Матисс в своих графических листах контуром фиксирует на белом фоне абсолютно разные формы: женское тело, орнамент тканей, сосуды, фрукты и листья растений. В обыденной жизни эти объекты и трехмерны, и двухмерны, но в композиции у Матисса они равноценно сведены к линии. Линия говорит о жизни модели все, и эта линейная жизнь-среда нас убеждает.

Женщины с графических листов Матисса живут, конечно, в абсолютно другой средовой субстанции, чем девушка с картины Вермеера. Воздушной перспективы у Матисса нет, но это не означает, что воздух не окружает тела матиссовских красавиц.

Воздух-среда не только обволакивает, но и пронизывает все, что изображает мастер. Воздушный эфир физически сливается с изображенными предметами, рождая прекрасный мир мастерской художника, в которой создается искусство. В некоторых листах в плоскости зеркала можно увидеть отраженный набросочный лик самого мастера, но диалога художника и модели не возникает. Облик Матисса остается «за кадром» как часть отражающей поверхности. Художник только заглянул в храм искусства и заполнил все, что там увидел. Тема «Художник и модель» будет развита Матиссом и Пикассо в отдельных сериях двухфигурных композиций.

В искусстве русской графики раскрытие образа через максимальное наполнение картинной плоскости деталями быта имеет давние традиции. Одной из таких характерных композиций может служить иллюстрация А.А. Агина к поэме И.Г. Тургенева «Помещик» с изображением главного действующего лица — столбового помещика «за чайным столиком, весной под липами, в часу десятом» с курительной трубкой и в окружении «дворовой живности». Художник, изображая детали, подчеркивает круговорот вещей вокруг помещика и помещает в геометрический центр композиции безмятежно сложенные друг в друга кисти рук и концы потухшей трубки почти уснувшего на солнышке хозяина. Добрый барин ощущает себя центром прекрасной провинциальной жизни. Таким же центром жизни ощущает себя Лукьян Иванович в пар-

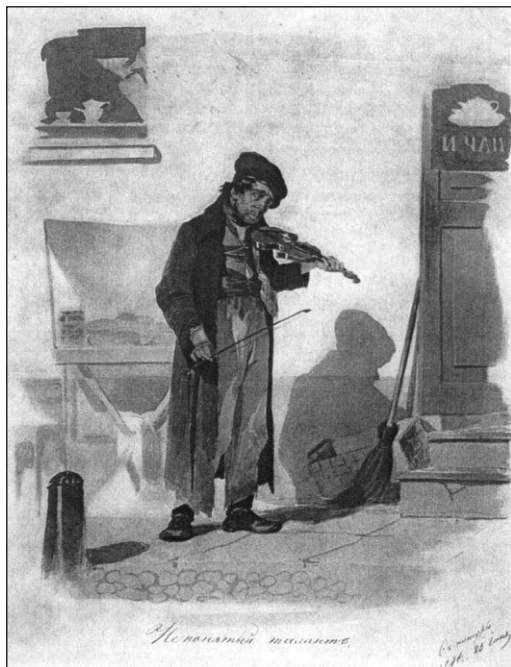
ке в иллюстрации Агина к повести Е.П. Гребенки «Заборов» (рис. 326). Но если помещик в поэме Тургенева — местный житель, то Лукьян Иванович — столичный статский советник, приехавший погостить в поместье к своему брату. Петербургский гость изображен «делающим променаж» по дорожке в окружении цветочных клумб. С глупым самодовольством на лице он покуривает сигару. Поза, одежда, чужеродная пейзажу, говорят нам о временно оставленной столичной жизни, но Лукьян Иванович и на селе ощущает себя хозяином положения. Художник изобразил знатного гостя в геометрическом центре композиции. Причем точка схода диагоналей, прочерченных из углов вертикального листа, попадает на плотный живот сановитого человека.

В период работы над «Мертвыми душами» Агин создает станковую акварель «Непонятый талант». В подписи под акварелью он добавляет слова «С натуры». На листе бумаги изображен стоящий у входа в трактир рядом с лотком булочника и прислоненной к двери метлой пожилой нищий скрипач. Скрипка и поношенная одежда — вот вся его собственность. Хотя фигура скрипача изображена в центре композиции, он не только не «хозяин жизни», но и данной плачевной ситуации. От мира, созданного Богом для всех, ему досталась малая толика. Хотя акварель создана с натуры, в ней есть все составляющие скомпонованного сюжетного произведения.

Геометрический центр композиции со скрипачом приходится на



**Рис. 326.** А. Агин.  
Лукьян Иванович в парке. Иллюстрация  
к повести Е.П. Гребенки «Заборов»



**Рис. 327.** А. Агин.  
Непонятый талант

смычок в руке музыканта, собирающегося играть, и смысловая завязка выражается в движении глаз зрителя от смычка к скрипке и далее к глазам, смотрящим из-под припухших век. Движение руки со смычком усиливается падающей от фигуры музыканта тенью. Тень создает в работе пространственную убедительность и даже показывает время дня. Однофигурные композиции с петербургскими нищами мы встречаем в станковых литографиях Щедровского и в иллюстрациях Тимма, но только Агин смог так прочувствованно изобразить их одиночество и страда-

ние. Помещая обездоленных людей в центр композиции, Агин в деталях показывает, что это не «издержки общественного развития», а страдающие души (рис. 327).

В ярких примерах из западноевропейского и русского искусства мы показали формы взаимодействия модели и предметной среды. Но могут ли быть сюжетные композиции с одной фигурой, в которых предметной среды не существует? Что в этом случае является сюжетом и как описать такие композиции? По нашему мнению, при отсутствии предметного фона сюжетными характеристиками



служат одежда или предметы, находящиеся в руках модели. Эти вещи взяты из вещного мира и принадлежат ему. Так, мы хорошо знаем изображение Николы Зарайского с книгой и в церковных одеждах, на позолоченном ровном фоне. В росписях амфор можно увидеть копьеметателя или играющего музыканта на фоне из черного лака. Но такие сюжетные ситуации следует считать неполными, так как они не привязаны к конкретному месту действия.

Убирая из композиции конкретное средовое окружение, художник сознательно трактует сюжет обобщенно, потому что ему неважно где, например, играет музыкант. Сюжетная композиция приобретает определенную символичность. Сюжетные композиции без конкретного предметного окружения не хуже и не лучше тех, которые были рассмотрены выше. Они другие. Зритель или должен домыслить для себя средовой фон, или оценить работу как символ определенного действия. В таком случае перед нами будет изображен не Дионис, услаждающий гостей в доме Фидия, а древнегреческий музыкант! А это не одно и то же. Идя по пути символизации, мы уходим от сюжетности.

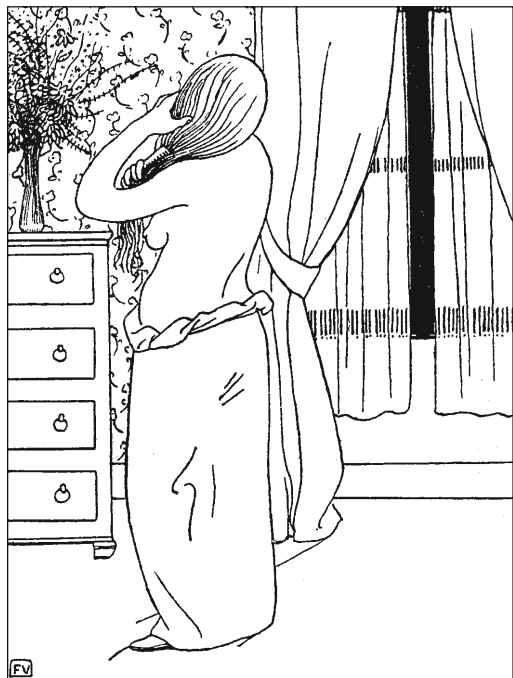
На основе исследования практического опыта создания однофигурных композиций можно рекомендовать:

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

- «не запутывать» фигуру и окружающие ее предметы совпадением их силуэтов, чтобы предметы «не втекали» в изображение фигуры и наоборот;
- избегать непродуманной стилизации (геометризации) форм постановки, что иногда делают ради достижения цельности. Это может привести к значительному сокращению пластического разнообразия работы.

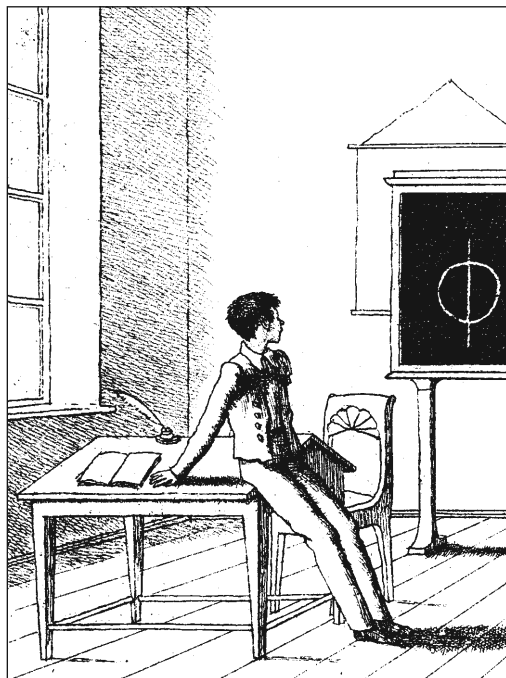
Обучение созданию однофигурных композиций в художественных вузах идет двумя путями: *построением однофигурной сюжетной графики* на основе созданной в аудитории постановки с фигурой человека и *композиционной работой* на основе заданной педагогом темы. Первый путь практикуют в начале специального обучения, второй — на двух последних годах обучения в виде курсовых работ. С нашей точки зрения, только разумное совмещение этих путей-методик обучения может дать устойчивые результаты у всех членов студенческих групп.

Первые учебные аудиторные постановки с человеческой фигурой ставятся с использованием мощного направленного пучка света. Фигура человека имеет свой особый пластический образ, и резкое освещение концентрирует внимание студентов на силуэте или ракурсе, наиболее характерном для данной модели. Гениальная графика Ф. Валлотона и силуэты фигур работ К.А. Сомова, Е.С. Кругликовой, М.В. Добужинского, Д.С. Моора, Г.И. Нарбута являются



**Рис. 328.** Ф. Валлотон.  
Рисунок

ориентирами для таких постановок. Шедеврами можно считать однофигурные черно-белые композиции Ф. Валлотона. Легкость и упругость обнаженного тела можно передать только свободно бегущей по бумаге линией. В наиболее совершенной форме это удалось выразить П. Пикассо, А. Матиссу и Ф. Валлотону (рис. 328). Ряд успешных листов с фигурами, выполненными линией, можно найти и у других, в том числе и русских, графиков. Однако методика получения таких изображений не связана с работой с конкретными постановками. Понимание культуры ли-



**Рис. 329.** А. Костин. Иллюстрация к автобиографической трилогии Л.Н. Толстого «Детство. Отрочество. Юность». 1989

нии в изображении живого тела приходит, как правило, в процессе исполнения множества набросков с позирующих и непозирующих людей. Нужно сделать много сотен быстрых изображений, чтобы выйти на более или менее приличный результат, достойный исполнения в законченном графическом листе. Кроме того, вариантов законченных листов может быть не один десяток. Активное использование штриха позволяет детально проработать фигуру человека и ее окружение. История русского искусства XX века знает множество добротных однофигурных компози-



**Рис. 330.** С. Харламов.  
Иллюстрация к балладе  
А.К. Толстого «Слепой»



**Рис. 331.** Н. Симонович-Ефимова.  
На выставке Московского  
товарищества художников. 1906

ций (рис. 329, 330). Очень эффектны пятновые однофигурные композиции (рис. 331).

Соединяя в композициях линию и пятно, можно добиться нужных сочетаний мощи звучания плоскости, цвета и энергии линии. Из плакатных решений такого рода в нашей стране наиболее известна работа Д.С. Моора «Помоги» (см. рис. 71, с. 65). Десятки неплохих композиций имеет европейская книжная графика и реклама рубежа XIX—XX веков, и к ним по-

стоянно обращались в течение всего XX века многие художники.

Современные художники-графики все чаще используют однофигурные изображения в динамичных ракурсах, привлекающих внимание с большого расстояния. Рекламная графика прямо рассчитана на восприятие из окна автомобиля или при быстром перевертывании страниц журнала.

В задания на сюжетную графику с фигурой человека входит как работа с постановок с обнаженной мо-

делью, так и с постановок с одетой моделью. Это расширяет возможности изучения принципов и приемов графического изображения фигуры человека, укрепляет общехудожественный уровень подготовки студентов. По мере накопления студентами опыта графической работы постановки постепенно усложняются в сторону насыщения их орнаментированными драпировками, увеличения количества постановочных атрибутов. Одета модель от постановки к постановке приобретает более «богатые» одежды. Сложной постановкой чаще всего является постановка с фигурой человека в историческом костюме с подходящим к данному времени окружением из драпировок и мебели.

Студент занимается графическим решением постановки и одновременно изучает пластическую связь формы тела человека, деталей исторического костюма и окружения. Поиск ритмических связей форм в композиции листа может в определенной степени идти за счет деиндивидуализации постановки, но ни в коем случае не за счет снижения ее эмоционального выражения.

В работе над графическим листом с постановки с фигурой человека идет процесс изучения постановки и создание графическими средствами композиции на ее основе. В этом случае постановка дает как бы «эмоциональный заряд» и конкретное сочетание предметных форм, на основе которых выполняется несколько графических решений. Образ постанов-

ки, или «эмоциональный заряд» от ее восприятия, помогает поиску графического образа. Следует сказать, что постановки ставятся как с ярким сюжетным выражением, так и со «скрытой» сюжетностью. Сюжетные постановки дают сильный и конкретный образ человека, дух эпохи. Постановки со слабо выраженной сюжетной характеристикой обращают большое внимания на относительно формальный поиск композиции, имеющей место в процессе обучения.

Говоря о творческом осмыслении натуральных постановок, хочется привести высказывание известного исследователя прикладного искусства А.Б. Салтыкова, считавшего, что «как бы ни были разнообразны лица художников, их темпераменты, склонности, интересы, таланты, мастерство, сфера техники искусства, они всегда имеют в себе, помимо всего этого, разное соотношение двух основных качеств — конкретного чувственного восприятия действительности и обобщающего отвлеченного мышления... Чем выше, чем совершеннее, чем прекраснее произведение искусства, тем более в нем уравновешены чувство и мысль художника, тем органичнее и равновеснее сплетаются в нем стороны эмоциональная и рациональная ...»<sup>1</sup>.

Гармоничное единство конкретного чувственного восприятия и обобщающего отвлеченного мышления — основа искусства. Творческое осмыс-

---

<sup>1</sup> Салтыков А.Б. Избранные труды. — М., 1965. — С. 95—96.

ление учебных постановок в графике не должно снижать конкретного чувственного восприятия постановки, а наоборот, формировать, выявлять характер образного строя постановки, раскрывать и углублять содержание.

В работе с простой постановкой с фигурой человека от студента требуется грамотное реальное решение данной постановки графическими средствами. В своей основе простая постановка обычно представляет из себя фигуру человека (одетую или обнаженную), одну-две драпировки и стул (при сидящей модели). Желательно, чтобы модель была одета в тонкие ткани, не скрывающие пропорций фигуры. Конечно, постановка, простая по названию, не так проста по исполнению, но задачи в ней ставятся исключительно изначальные.

Сложная постановка сложнее простой не только количеством атрибутики, но и задачами, ставящимися перед студентами. При работе со сложной постановкой возникает возможность орнаментальной организации графического листа, декоративного решения образа постановки. Орнаментированные драпировки и костюм модели способствуют такому направлению работы. Большое значение в графическом изображении человека в одежде имеет рисунок складок одежды. Понимание пластического выражения, закономерностей образования складок облегчает графическую работу. Правильное использование зависимости

характера складок от движения модели поможет образному решению постановки (см. русскую и западноевропейскую средневековую гравюру и гравюру XVI—XVII веков).

Но и при исполнении таких заданий можно и даже необходимо пользоваться приемами и методами эмоционального воздействия на человека, применяемыми наиболее широко в прикладном искусстве. Одним из таких приемов является выявление эмоционального строя постановки с «живой» фигурой через ритмическую организацию орнамента драпировок, пластику форм мебели и другого предметного окружения, с уменьшением при этом значения в композиции самой фигуры человека. Это интересное направление работы, если, конечно, оно не переходит границ пластических связей в самой постановке и не уходит в чисто формальную сторону. Границы «вольностей» при работе с натуры хорошо определены О. Ренуаром в словах: «Модель должна присутствовать, чтобы зажигать меня, заставить изобрести то, что без нее не пришло мне в голову, и удерживать меня в границах, если я слишком увлекусь»<sup>1</sup>.

Методика создания однофигурной графики в процессе исполнения курсовых работ по заданной теме, раскрывающая этапы самостоятельных творческих поисков подробно излагается в XVI главе данного пособия.

<sup>1</sup> Перрюшо А. Жизнь Ренуара. — М., 1979. — С. 358.

## Примерные практические задания

Выполнить графические композиции с одной фигурой человека в черно-белом и цветном вариантах по двум-трем предлагаемым на выбор темам: «Раздумья и мечты», «Одинокий завтрак (обед, ужин)», «Художник за работой (живописец, скульптор, график и т.д.)», «За чтением», «За письменным столом (писатель, школьник, студент и т.д.)», «За работой в саду или поле», «За уборкой дома», «Охотник в лесу (в походе, на привале, в засаде и т.д.)», «За слушанием музыки», «У телевизора», «Музичирование (на скрипке, флейте, фортепьяно и др.)», «Рабочий за работой (столяр, слесарь, маляр и др.)», «За туалетным столиком», «На

прогулке», «В тюремной камере-“одиночке”», «Рыболов на реке», «На смертном одре», «Путник», «Певица (певец) на сцене», «Танцор (танцовщица)», «Отшельник».

Композиции могут быть исполнены как с использованием резкого направленного освещения, придающего фигуре силуэтный характер и образующего четкие падающие тени (темы: «У камина», «В театре», «У окна» и др.), так и с условным и рассеянным светом с включением в изображение элементов интерьера или пейзажа (темы: «Труд», «Садовник», «На прогулке» и т.д.). Одна из тем может быть отрисована с учетом ее прямого использования в графической рекламе.

## 3. Двухфигурные композиции

Двухфигурные изображения в сюжетной графике часто называются диалоговыми композициями. Два человека, изображенные на композиционном поле, обречены на общение. Это общение может быть выражено по-разному, так как между двумя людьми отношения всегда окрашены массой нюансов. Общение может изменяться от совместного любования заходящим солнцем летним вечером и уважительной беседы до любви или ненависти. Разные уровни общения-диалога требуют своего адекватного отражения в искусстве.

Две фигуры могут вкомпоновываться в круг или овал, располагаться по диагонали, горизонтали или вертикали. Одна фигура может быть больше другой или расположенной на картинном поле ближе к зрителю. Но все композиционные схемы исполь-

зуются художниками с учетом принципа симметрии (равновесия).

Если в однофигурной композиции все соотносится с фигурой человека и композиционный центр выражен достаточно ясно, то «в двухфигурных композициях обе фигуры важны, обе приковывают внимание, даже если одна из фигур по смыслу — второстепенная. Поэтому смысловым композиционным узлом в двухфигурных решениях сюжета часто становится цезура<sup>1</sup> между фигурами — своеобразный выразитель общения. Цезура может быть то меньшая, то большая, то наполненная предметными деталями, то пустая — в зависимости от характера общения. Композиционных же центров может быть и два

<sup>1</sup> *Цезура* (лат. caesura) — ритмическая пауза внутри стихотворной строки; пауза, остановка.

(если обе фигуры достаточно выделены, в цвете или пластике соперничают друг с другом). «Сокращения» рассказа за счет среды, прямого изложения события, предметных деталей могут быть и здесь радикальными, лишь бы выделилось общение — диалог двух фигур»<sup>1</sup>, — отмечает Н.Н. Волков. Общение может быть прямым и выражаться поворотами головы, жестами, а может быть скрытым — «внутренним». Различные нюансы общения (вплоть до разобщения) выражает дистанция между фигурами. Достаточно посмотреть альбомы графики только О. Бердслея и Ф. Мазереля, чтобы понять, какого напряжения могут достигать диалоговые черно-белые композиции. Удачные варианты диалоговых композиций в черно-белой графике приводятся на рис. 332—334.

При ограничении глубины пространства в графических листах в диалоге фигур особое внимание приобретает предметное окружение, и композиции из двух фигур можно строить с повышенным количеством композиционных деталей, помогающих раскрытию образа. Множество таких композиций имеется в европейской станковой и книжной графике. В качестве одного из первоклассных диалоговых графических листов напомним о гравюре А. Дюрера «Адам и Ева», в которой пластика двух фигур дополнена пластикой растительных форм и движениями животных у ног основных персонажей (см. рис. 1, с. 6).

<sup>1</sup> Волков Н.Н. Указ. изд. — С. 178.

Встречаются в графической практике и композиции, когда дистанции между изображаемыми фигурами практически нет и их силуэты сливаются в один общий силуэт. В таких случаях двухфигурная композиция сближается по законам построения с однофигурной. Двухфигурные композиции с одним общим силуэтом наиболее часто встречаются в японской и европейской графике. В качестве образца двухфигурной композиции с общим силуэтом можно выделить графику Э. Мунка «Поцелуй» и гравюру «Танцующие партнеры» Г. Гольбейна Младшего (рис. 335).

В русском графическом искусстве композиции диалогового типа в «форме разговора» блестяще решаются в творчестве А.А. Агина. «Следует отметить, что Агин один из первых вводит в изобразительное искусство “разговор”, “диалог”. Это новаторство имело принципиальное значение. Изобразительное искусство предшествующих десятилетий почти совсем не знало этой формы сюжетного развития действия... В лучшем случае персонажи подобных полотен “проносили” тот или иной патетический монолог. Красота и пластическая выразительность жеста, запоминающаяся наглядность позы становились для художника основными средствами характеристики изображаемых людей... Изображение “разговора” как средство раскрытия сюжетной психологической связи между изображаемыми людьми мы впервые встречаем именно в графике. Характерно, что это было непосредственно



**Рис. 332.** О. Бердслей.  
Туалет Саломеи. Иллюстрация  
к пьесе О. Уайльда «Саломея».  
Линия, пятно, точка. 1894



**Рис. 333.** Е. Бем.  
Хорь и Калиныч. Пятновая графика. 1883



**Рис. 334.** В. Фаворский.  
Иллюстрация к «Борису Годунову»  
А.С. Пушкина. 1954—1955



**Рис. 335.** Г. Гольбейн Младший.  
Танцующие партнеры.  
1535



обусловлено стремлением художников ввести в искусство обыденную действительность в ее повседневном течении»<sup>1</sup>, — пишет исследователь русского искусства Г.Ю. Стернин.

В иллюстрациях к «Мертвым душам» Н.В. Гоголя сцены разговоров приобретают у Агина виртуозную законченность. Только сцен торга между Чичиковым и помещиками не один десяток. Например, беседа Чичикова и Собакевича воспроизводится на пяти листах! Трудность работы заключалась в художественной организации в одной композиции двух абсолютно разных по характеру и пластике движений людей. Такие композиции можно называть «объединением на грани разъединения», их взаимодействие основано на кратковременной неприглядной сделке. После завершения сделки эти люди уже никогда не встретятся, но сам момент торга позволяет проявить их сущность в наиболее графически острых вариантах. То же самое можно сказать и о листах с изображениями Чичикова с Плюшкиным и Чичикова с Коробочкой.

Наиболее «разговорными» следует считать листы, посвященные визиту Чичикова к Манилову (рис. 336). В композициях нет пластического противопоставления, и, более того, мы видим сцену с любезным рукопожатием двух проходимцев. Лист с рукопожатием особенно хорош. Его можно считать одним из «двухфи-



**Рис. 336.** А. Агин. Чичиков у Манилова. Иллюстрация к произведению Н.В. Гоголя «Мертвые души»

гурных шедевров» иллюстративной серии. Обе фигуры почти вписываются в круг, символизируя единение мыслей. Малый круг образуют руки и головы сдельщиков, что еще более усиливает впечатление удовлетворения содеянным. Пространство внутри малого круга — композиционный центр работы. Но, несмотря на сцепленные руки и почти касающиеся друг друга головы, лица героев живут своей плутовской жизнью!

Композиция листа «Чичиков играет с Ноздревым в шашки» тоже кругового типа с композиционным цен-

<sup>1</sup> Стернин Г.Ю. Александр Алексеевич Агин. — М., 1955. — С. 64.

тром в виде бутылки вина и шашек, но внешняя идиллия не говорит о завершенности процесса. Вино и шашки не отражают главного действия сцены, суть которого — «выжидание решения». Налицо как бы два диалога: один внешний пластический, а второй — внутренний мысленный.

Рассматривая двухфигурные композиции Агина, следует признать, что принципиальный отказ от героизации облика действующих персонажей наполнил работы сложной сюжетной психологической нюансировкой, которая всегда существует в реальной жизни. В русском изобразительном искусстве долгое время ее старались избегать, и только в творчестве Агина неоднозначные персонажи Гоголя получили адекватное воплощение.

Следуя за литературной составляющей гоголевской поэмы, автор смог изобразительно проникнуть внутрь героев. «Не загляни автор глубже в душу; не шевельни на дне ее того, что ускользает и прячется от света; не обнаружь сокровенных мыслей, которых никому другому не вверяет человек, а покажи его таким, каким он показался всему городу, Манилову и другим людям: и все были бы радешеньки и приняли бы его за интересного человека», — писал Гоголь. Благопристойная внешность «почтенного Павла Ивановича» в сочетании с его моральным уродством была раскрыта именно через диалоговые — «разговорные» композиции. «Двухфигурная композиция, вообще очень излюбленная Агиным, отличается строгой продуманностью

и ясной построенностью и вместе с тем не воспринимается как шаблонная академическая схема, мертвящая реальное жизненное содержание воспроизводимой сцены»<sup>1</sup>. Академические приемы «сочинения рисунка», досконально освоенные Агиным в период ученичества, оплодотворены художником тонкими наблюдениями сцен из русской жизни.

Конечно, в искусстве 40-х годов XIX века диалоговые композиции делал не только Агин. Изображение обыкновенного разговора между людьми притягивало многих демократично настроенных художников. Но Агин поднял тему диалога на ту творческую высоту, на которую ориентировались многие поколения живописцев и графиков.

В учебном процессе графику с двумя человеческими фигурами студенты исполняют на основе аудиторных постановок с ярко выраженным сюжетным началом («Спорт», «Труд», «Отдых»). Две, как правило, одетые модели организуются педагогом в тот или иной тип «диалога» фигур. В первых постановках задания модели одеты или в темные одежды, или одна из них может быть в светлом костюме. Это позволяет педагогу при наличии темных и светлых драпировок организовать несколько типичных двухфигурных композиций:

- две силуэтные стоящие рядом фигуры;
- две силуэтные сидящие рядом фигуры;

---

<sup>1</sup> Стернин Г.Ю. Указ. изд. — С. 74.

- черная стоящая фигура на белом фоне, а сидящая белая — на черном;
- две стоящие рядом фигуры в контрастных по цвету одеждах.

Черная и белая фигуры могут быть соединены в сцены борьбы черного с белым с приданием композиции углубленного содержания. Такие композиции хорошо получались у О. Бердслея (рис. 337).

Композиции из двух обнаженных фигур или одной одетой, а другой —

обнаженной изображаются значительно реже. Они очень эффектны, но сложны в организации как самой постановки, так и в определении сюжетной завязки. Для графики с обнаженных фигур требуется безупречный предварительный рисунок, соединение в композиции обнаженной и одетой модели создает трудности пластических взаимосвязей. Такие композиции, если уровень подготовки студентов позволяет это, завершают работу над темой.

Считая, что двухфигурные диалоговые изображения присутствуют в той или иной форме в многофигурных композициях, рисунку, зарисовкам и наброскам с двухфигурных постановок уделяется такое же внимание, как и с однофигурных. Необходимо, чтобы студент твердо усвоил пластические и ритмические возможности взаимодействия двух фигур в изображении.

При подготовке к исполнению законченной графической композиции проводятся композиционные эскизные поиски с целью определения лучших вариантов. Они идут как с натуры, так и в домашних условиях. Законченные композиции исполняются без натуры. При исполнении двухфигурных графических листов следует понимать, что на взаимодействие двух фигур «работают» не только их абрисы, но и все приемы нанесения элементов графики. Композиции могут исполняться как станкового, так и рекламного характера. Двухфигурные композиции — одни из самых распространенных в станковой журнальной и книжной графике, в искусстве плаката.



**Рис. 337.** О. Бердслей.  
Иллюстрация для альманаха  
«Желтая книга». 1894

## Примерные практические задания

Выполнить графические двухфигурные композиции в черно-белом и цветном вариантах по двум-трем предлагаемым на выбор темам: «Совместная прогулка», «Молчаливый отдых», «Тихая беседа», «Игра в шахматы (шашки и др.)», «Деловой разговор», «Обида», «Спор», «Драка (борьба)», «Поединок с оружием», «Примирение», «Завершение сделки рукопожатием», «Объятия друзей», «Поцелуй», «Парный танец», «Прощание», «Дуэт».

При работе над композициями необходимо помнить, что две фигуры могут компоноваться как с разной степенью удаленности друг от друга (темы «Спор», «Деловой разговор» и др.), так и с одним общим силуэтом (темы «Борьба», «Поцелуй», «Объятия друзей» и др.). Часть композиций может быть выполнена с учетом их дальнейшего изображения в рекламной графике.

## 4. Многофигурные композиции

Многофигурными композициями называются изображения с включением трех и более фигур человека. Не редки графические листы, в которых количество нарисованных людей переваливает за сотню! Множество человеческих фигур в движении, как правило, изображается в листах с историческими битвами. Сражения Александра Македонского, римлян, крестоносцев, армий Наполеона и Суворова запечатлены в ряде известных живописных и графических творений.

В теории искусства многофигурные композиции исследуются в основном на примерах из истории живописи. М.В. Алпатов, Н.Н. Волков, Р. Арнхейм, Л.Ф. Жегин, С.М. Даниэль и другие искусствоведы изложили ряд закономерностей построения многофигурных композиций. Приближая сделанные искусствоведами выкладки к учебному процессу, мы в большинстве случаев стараемся придерживаться ясной сюжетной ос-

новы многофигурного изображения и закона единства действия. В большинстве студенческих графических листов фигуры включены в единое действие, которое, как правило, ограничивается одной сценой и не трактуется как сквозное действие на разных сценах. Композиции, имеющие несколько независимых сюжетов, связанных только какой-то общей идеей, исполняются в исключительных случаях. Рекомендуется для сохранения цельности всей композиции создавать один композиционный центр, приближенный к зрительному центру.

Все композиции с несколькими фигурами можно условно разделить на замкнутые и, в целом, статичные, и разомкнутые с движением, уходящим иногда за пределы изобразительного поля.

К **замкнутым** следует отнести построения, где действие разворачивается по принципам кольца и триптиха, где группы фигур располагаются слева и справа от главной фигуры.



**Рис. 338.** А. Дюрер.  
Четыре обнаженные женщины



**Рис. 339.** Ф. Константинов.  
Сцена в трактире. Иллюстрация к произведению В. Шекспира «Генрих IV». 1938



**Рис. 340.** Д. Андреа. Танец четырех женщин. Конец XV — начало XVI в.

К **разомкнутым** относятся композиции, где изображаются шествия, бег, столкновения группы людей, не ограничивающиеся рамками листа.

Разновидностей отмеченных типов композиций может быть бесконечное множество, и в каждый исторический период они получали и будут получать свою смысловую окраску. Так, **кольцевые композиции** могут быть вытянуты в виде эллипсов по горизонтали, вертикали или диагонали прямоугольного изобразительного поля. Кольцевые построения — одни из наиболее каноничных и довольно свободно вкомпоновываются во все основные, простые геометрические формы (квадрат, прямоугольники различных форматов, круг, овал и др.). Это крайне важно для специалистов, работающих с орнаментом и графической рекламой, так как они в своей практической деятельности с данной проблемой сталкиваются часто. Примерами ясно выраженного кольцевого построения в живописи могут быть картина Тинторетто «Тайная вечеря», картина И. Репина «Не ждали». В графике множество композиций с кольцевым построением исполняли А. Дюрер, Г. Доре, О. Бердслей, П. Пикассо, П.М. Боклевский, А.А. Дейнека, Г.С. Верейский, Е.С. Кругликова, В.А. Фаворский, В.М. Конашевич, Ф.Д. Константинов и другие (рис. 338, 339).

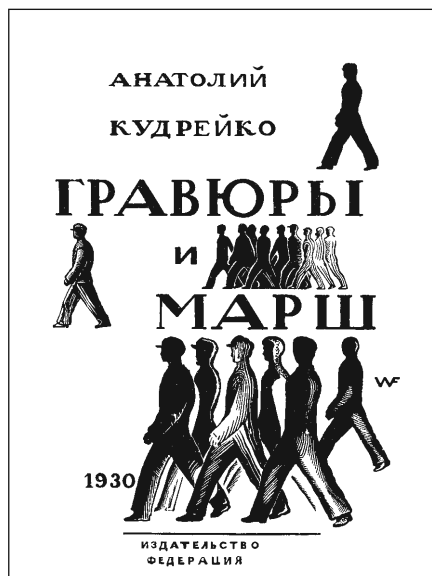
В **композициях в виде триптиха** возможности изменения пластических взаимосвязей изображе-



**Рис. 341.** О. Бердслей.  
Король Артур. 1893—1894

ний центральной и боковых фигур (групп фигур) открывают простор для творческой фантазии. Так, части композиции могут подниматься или опускаться в картинной плоскости, фигуры могут менять позы и т.д. Наиболее известной композицией по типу триптиха является «Рождение Венеры» С. Боттичелли. Эта композиция послужила примером для множества графических произведений. Разновидности триптиховых композиций даны на рис. 340, 341.

Разомкнутые кинетические композиции организуют движение фигур в основном справа налево, слева направо и по диагонали (рис. 342, 343).



**Рис. 342.** В. Фаворский.  
Обложка к книге А. Кудрейко  
«Гравюры и марш». 1930

Несколько более сложно организованы столкновения фигур — «битвы». К композициям типа «шествие» относятся «Крестный ход в Курской губернии» И.Е. Репина, «Оборона Петрограда» А.А. Дейнеки. Следует отметить, что кинетические композиции встречаются и в журнальной графике Д.С. Моора, А.А. Дейнеки, сценической графике.

Хочется выделить композиции, построенные по принципу «линии красоты». Эта линия известна в искусствоведении по трактату У. Хогарта «Анализ красоты». Частичное использование в композиции этой извивающейся линии дает разомкнутые кинетические построения в виде вышеупомя-

нутых шествий, бега и т.п. Полное ее использование тяготеет к замкнутым кольцевым композициям.

Все перечисленные типы многофигурных композиций имеют наиболее сложную организацию из всех сюжетных композиций, в которых важнейшую роль играет симметрия. Все сказанное выше о роли симметрии в искусстве выражено в многофигурных композициях с особой силой.

Трехфигурные изображения иногда считают переходными от двухфигурных к многофигурным. Это отчасти справедливо, так как три фигуры еще могут вkomпоновываться в картинное поле как равные персонажи. С четырьмя фигурами это сделать гораздо сложнее. Пять или десять фигур равноценно изображаются крайне редко. Всем известны проблемы Рембрандта, возникшие при написании картины «Ночной дозор», когда никто не хотел быть изображенным в тени, как это требовал замысел художника.

Из трехфигурных композиций наиболее известными считаются различные варианты «Трех граций» и ряд других тем из европейской мифологии и Священного писания. А. Дюрер смог сделать четыре женские фигуры, близкие по трактовке к трем грациям.

А. Дюрером, А. Кранахом, Гольциусом сделана масса многофигурных графических композиций, которые переиздаются уже на протяжении нескольких веков и популярны сегодня. Ряд работ можно считать образцовыми для изучения принципов их построения.



**Рис. 343.** Ф. Мазерель. Юность

Полезным следует считать изучение результатов «сочинительства» учеников и выпускников европейских академий художеств XVIII—XIX веков, в том числе и Академии художеств России. Педагоги и учащиеся академий использовали единые принципы композиционной организации как в живописи, так и в графике. Это можно понять по серии гравюр Ф.А. Бруни к «Очеркам событий из Российской истории» и известным иллюстрациям к «Ветхому Завету» А.А. Агина, выгравированным на меди К.Я. Афанасьевым. Иллюстрации Агина вышли в 1846 году под названием «Ветхий Завет в картинках» в 82 рисунках. Награвированные в «очерковой» манере, типичной для класси-

ческой гравюры, в которой фигуры и детали фона переданы контурными линиями, иллюстрации могли служить и в качестве учебного пособия для начинающих художников. В предисловии к альбому агинских рисунков издатели подчеркнули, что по иллюстрациям можно не только изучать Священную историю, но и использовать их как пособие по рисованию.

Хотя, конечно, с современной точки зрения, иллюстрации схематичны, а образы предельно героизированы. «Нельзя отказать художнику в мастерстве владения очерковым рисунком. Изображенные фигуры, с анатомической точки зрения, безупречны. Сами “сцены” сочинены с большим умением и обнаруживают уверен-



ное владение композицией»<sup>1</sup>. Именно академическая выученность позволила Агину так свободно оперировать композиционными приемами при иллюстрировании позднее гоголевских «Мертвых душ». Традиции обучения в классе портретной и исторической живописи, руководимом К.П. Брюлловым, явились твердой базой для собственных неординарных поисков Агина.

Рисунки Агина, исполненные в «академическом стиле», необычайно пластически выразительны. Сдержанная величественность жестов, строгость линий цельно выражают сильные чувства и переживания, направленные на выявление эмоционально-психологического содержания сюжетов. Смысл композиций предельно ясен, и они не имеют подтекста! Правила классической композиции не создают двойственности трактовок. Все действия происходят, как правило, в замкнутом пространстве с ясным выделением композиционного центра и четким членением планов. Пластика движений фигур говорит о происходящем больше, чем выражение лиц действующих персонажей. Эту манеру часто называют в изобразительном искусстве «театральной».

Изображение большого количества действующих лиц в многофигурных композициях вынуждает для сохранения композиционной цельности делить действие на картинном поле на сюжетно взаимодействующие между собой группы. В этих группах

часто необходимо выделять основные действующие лица и концентрировать освещением, цветовыми характеристиками, пластикой фигур внимание зрителей на взаимодействие главных героев.

Таких групп может быть две, три, четыре и больше, но редко при делении многофигурной композиции на две группы происходит своеобразный диалог, но не двух героев, а двух групп людей. Большое количество групп людей в одной композиции могут убедительно изображать только выдающиеся мастера сюжетного искусства. Пример — картина «Последний день Помпеи» Брюллова, неизменно восхищающая зрителей всех возрастных категорий. Живописное полотно еще при жизни автора было «переведено» в гравюру, которая вклеивалась в различные издания по искусству. То же можно сказать о работе А. Иванова «Явление Христа народу». Но в работе Иванова взаимодействует одна большая группа людей и одна выдающаяся личность — Иисус Христос. Трудно в истории искусства найти вторую такую работу, в которой одна фигура психологически доминирует над толпой. Но доминирует не подавляя, а восхищая и вселяя надежду.

Толпа может быть не только коллективным действующим лицом, но и фоном, на котором разыгрывается главное действие. На фоне толпы ораторы произносят речи, сражаются былинные богатыри или кулачные бойцы. Сквозь толпу проезжает на санях боярыня Морозова в картине

<sup>1</sup> Стернин Г.Ю. Указ. изд. — С. 20.

В.И. Сурикова. Но толпа в картине Сурикова не пассивный фон, а скорее живая среда.

Между фоном-толпой и героями часто изображаются персонажи второго плана. Они находятся «в сюжете», помогают его прочтению, но не являются главными. В композициях на античные мотивы персонажами второго плана, как правило, являются боги, следящие за действиями героев, а толпой — слуги или рабы. Именно в классицизме детально отрабатывается схема «кольцо в кольце», в которой большое кольцо — персонажи второго плана и толпа, а малое — герои.

Есть множество композиций, которые образованы из фигур второго плана по схеме «большого кольца», но место малого кольца занимает один главный персонаж. Фоновых фигур в таких композициях или нет совсем, или их роль частично выполняют фигуры второго плана, изображенные сзади героя. Главное действующее лицо может быть и составляющей частью кольцевой схемы, но оно всегда изображается в ближней к зрителю ее части и несколько крупнее остальных фигур.

Как художник-новатор в изображении кольцевых многофигурных композиций к поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» раскрылся неоднократно упоминавшийся нами А.А. Агин. В композиции, построенные по обычным для искусства схемам, художник вносит целый ряд дополнений, усложняющих выявление движения фигур в соответствии с психологическим обликом персонажей. Так, рисунок «В казенной

палате», изображающий канцелярскую комнату в разгар рабочего дня, построен по классическому принципу «кольцо в кольце». Эти кольца образуют фигуры и головы чиновников, расположившихся вокруг большого стола. Но кроме общей схемы персонажи образуют еще и три «контактные группы», которые взаимодействуют между собой в виде отдельных композиционных сцен. Центральная сцена — старший чиновник со зверскими чертами лица распекает младшего за провинность. Последний, зажав во рту перо, молча выслушивает ругань. Вторая сцена — три чиновника, занятых написанием бумаг. Их фигуры, изображенные в нижней части композиции, зрительно «прилипли» к плоскости стола. Третья сцена, изображенная в верхней части композиции, состоит из четырех фигур, занятых своими чиновничьими мыслями. Четыре фигуры связаны между собой только пластически.

Чтобы показать нескончаемость такой чиновничьей круговерти, Агин сознательно решается на необычный для выпускника Академии художеств шаг — выводит действие за пределы данной композиции. В правом нижнем углу листа он изображает стул и согбенную спину чиновника, которая почти точно повторяет позу писака в левой части работы. К этой анонимной спине и протягивает руку за «делом» один из чиновников, занятых написанием бумаг.

Протянутая за пределы данной композиции рука говорит о том, что «дело» будет еще долго «ходить» по

другим столам гражданской палаты. Необходимо отметить, что Агин неоднократно в иллюстрациях к «Мертвым душам» фрагментирует композиции, показывая тем самым, что они — нескончаемая часть большого художественного полотна (рис. 344). Но никогда до этого он не выводил часть основного действия за пределы картинной плоскости. Особенностью иллюстрации «В казенной палате» является и то, что в ней почти нет второстепенных лиц. Все фигуры почти одного размера и являют собой



**Рис. 344.** А. Агин.  
В казенной палате.  
Иллюстрация к произведению  
Н.В. Гоголя «Мертвые души»

яркий социальный тип с хорошо читаемым характером. Подобные композиции в искусстве редки, так как в многофигурных композициях есть, как мы отмечали выше, основные герои, образы «второго плана» и «фигуры фона», или «толпа».

Таким образом, российский скромный гений А.А. Агин на протяжении одной своей жизни не только виртуозно осваивает композиционную сюжетную классику, но и использует самые передовые формы искусства композиции, которые будут полноценно осознаны только в XX веке. Зная, что Агин мог переделывать эскиз до тридцати раз<sup>1</sup>, мы понимаем, что все, что сделано художником, сделано продуманно. Мы проанализировали то, что сделал Агин в развитии однофигурных, двухфигурных и многофигурных композиций, и можем сказать, что его излюбленные композиционные схемы — кольцевые. В этом его творческая сила, зрительная читаемость и выразительность, которые он приобрел в мастерской Брюллова. Но художник «расширил» эти кольца и вывел их участки за пределы картинной плоскости, положив начало фрагментированию многофигурных композиций. Это фрагментирование было закономерным развитием академических правил композиции. По работам Агина можно изучать возможности использования как полных, так и «урезанных» кольцевых схем.

<sup>1</sup> См.: Жемчужников Л. От кадетского корпуса к Академии художеств. — М., 1927.



**Рис. 345.** Ф. Валлотон. Манифестация

Много композиций в живописи и графике построено по схеме «шествие», при использовании которой действующие лица изображены двигающимися по картинному полю по горизонтали или диагонали. Наиболее известные нам работы такого плана в живописи — картины И.Е. Репина «Бурлаки на Волге», «Крестный ход в Курской губернии» и картина А.А. Дейнеки «Оборона Петрограда».

В графике подобные композиции были исполнены тем же Дейнекой, Ф. Мазерелем, Ф. Валлотон, Е.С. Кругликовой, Д.С. Мором, Г.И. Нарбутом, М. Шагалом, Д.И. Бисти и многими другими. В графической работе Валлотона «Манифестация»

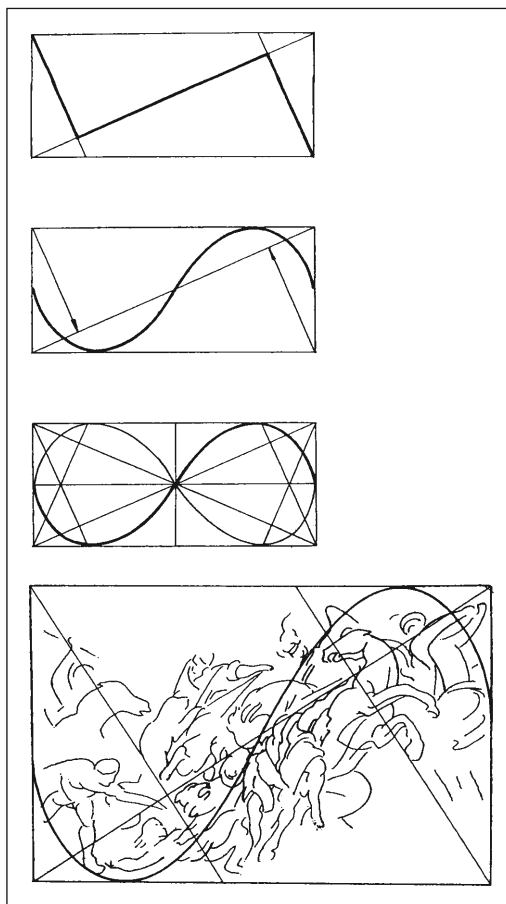
люди бегут по диагонали слева направо, образуя в своем движении отдельные вихревые потоки из падающих человеческих тел (рис. 345).

Внутри «шествий», как и в рассмотренных ранее кольцевых композициях, фигуры могут образовывать отдельные диалоговые группы, не нарушающие общее движение массы людей. Данные «разговоры» в движущейся толпе пластически усложняют композицию поворотами головы и движением рук. Ритмически композиции типа «шествие» часто разнообразятся всевозможным количеством белого поля между фигурами. Это поле-пространство позволяет показать художнику, что толпа не

однородна по своему составу, и зрительно придать движению людей импульсный характер. Но в целом изображения движущейся в одном направлении массы людей, даже без художнических усложнений, — произведение сильного воздействия. Каждый из нас испытывал завораживающую силу военных парадов, демонстраций или спортивных состязаний с бегунами или велосипедистами. Особенно это ощущается при высокой точке зрения, когда действие разворачивается в достаточно глубоком пространстве.

Соединением «кольцевой схемы» и «шествия» можно считать композиции, построенные по *S-овидной линии*. Эти построения могут быть как замкнутыми, так и продолжающимися за пределами картинной плоскости.

Все художники, которые исполняли большеформатные исторические многофигурные полотна, в том или ином виде использовали *S-овидную* схему построения (рис. 346). Эту схему можно обнаружить при анализе работ из мастерской П.П. Рубенса, картин и графики П. Брейгеля, С. Боттичелли, Караваджо и других. Схема «работает» как в квадратных композициях, так и на картинном поле в виде горизонтального или вертикального прямоугольника. При разворачивании композиции в глубоком пространстве *S-овидная* схема позволяет строить сложные пружинящие ритмы движения фигур без использования промежутков между движущимися группами. Именно так строилось большинство битв,



**Рис. 346.** Проявление *S-образной* линии в искусстве. Схема создания *S-образной* линии в картине П. Рубенса «Охота на львов»

созданных в эпоху Возрождения. Вздрыбленные кони, приставшие на стременах всадники, изогнувшиеся для мощного удара мечом или копьем пехотинцы образовывали волнообразное движение фигур со множеством зрительных «завихрений» из рук с оружием и голов. Особенно ясно

S-овидное движение просматривается в живописи и рисунках таких мастеров, как Микеланджело, Рафаэль, Леонардо да Винчи, Рубенс, которые любили и умели изображать человека в момент высшего напряжения его физических и духовных сил.

Отмеченные нами «завихрения» или усложнения, разнообразящие пластику основного движения, наполняющие схему увиденными в жизни конкретными индивидуальными характеристиками, являются необходимыми для решения общей образной идеи, так как жизнь всегда сложнее любой, даже самой продуманной схемы. Кризис композиционных поисков мастеров стиля модерн, в которых S-овидная линейная схема активно применялась во всех жанрах изобразительного и прикладного искусства, обозначился именно в неумелых вариантах использования «голой» схемы. Необходимо твердо знать, что никакая, даже самая гениальная, схема не сможет помочь художнику, лишенному открытого чувственного восприятия мира. Именно открытость к жизни позволила Агину сделать шаг к развитию классических композиционных устоев, которые он боготворил в ученический период.

Конечно S-овидная схема, как это можно понять по исследованию Хогарта, применима не только в организации многофигурных композиций. Однако в них она раскрывается наиболее полно, масштабно и эффектно.

Данная схема уже сама по себе является основой для экспансии картиннообразующей линии по всей изобра-

зительной плоскости. Из-за этого композиции, построенные по S-овидной схеме, почти не имеют инертного фона. Все изображаемые объекты включены в заданное движение. В редких случаях можно обнаружить в композициях модерна использование двух S-овидных схем-линий, но они, как правило, не «спорят» друг с другом, а развивают общую идею движения. Их сплетение можно считать и развитием одной схемы.

В особую группу следует выделить *многофигурные изображения*, в которых действие происходит в большом пейзажном пространстве. Такие произведения в зависимости от роли изображенных групп людей можно отнести как к пейзажу со стаффажем, так и к многофигурным композициям. Но если действия людей все-таки определяют тему произведения, то это — многофигурная композиция с активным средовым наполнением. Среда не только помогает разрешению сюжетной идеи произведения, но и изобразительно ей подчинена.

Мы уже говорили о роли среды в однофигурных композициях и отмечали особенности взаимовлияния действующего лица и среды. В многофигурных «средовых» произведениях герой как бы заменяется группой людей, становясь коллективным героем. Особенно это показательно в произведениях, посвященных революции, когда на улицах действуют революционно настроенные массы. Не случайно А. Блок назвал свое известное творение «Двенадцать». У вооруженных людей в поэме нет

вождя, и герой в ней — все двенадцать человек.

И идут без имени святого  
Все двенадцать — вдаль.  
Ко всему готовы,  
Ничего не жаль...

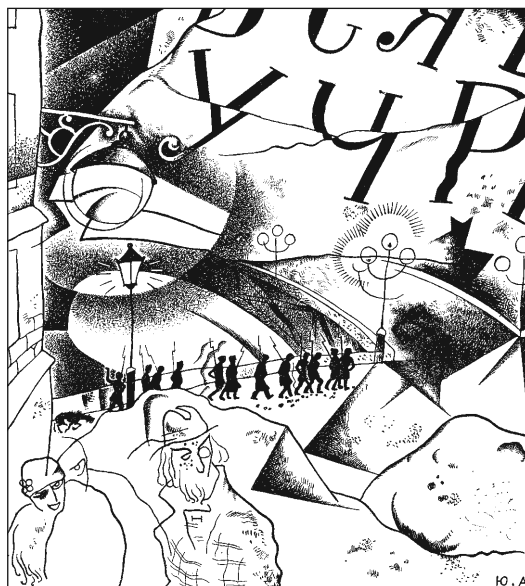
Ю.П. Анненков и Д.И. Бисти, иллюстрировавшие поэму, попытались выразить этого коллективного героя (рис. 347). Д.И. Бисти продолжил графический поиск коллективного героя и в иллюстрациях к произведению В.В. Маяковского «В.И. Ленин» (рис. 348).

Человеческая масса — главное действующее лицо в офортах и литографиях А.И. Дергилевой, посвященных февральской революции 1917 года в Москве. Исполненные в 1983—1987 годы и опубликованные в газете «Россия» в 1990 году, они точно выразили тревожное состояние советского общества перед лицом известных судьбоносных для России событий 1991—1993 годов. В литографии «На Страстной площади», занимающей большую часть газетной полосы, толпа сконцентрирована вокруг памятника А.С. Пушкину. Огромная фигура бронзового задумчивого поэта, являющаяся силуэтной доминантой на фоне неба и Страстного монастыря, будит мысли о сложной судьбе России в исторической череде бунтов и революций.

В плотной толпе людей с транспарантами и флагами имеется несколько различных пластически организованных групп, но даже здесь это

все-таки отдельные люди со своими тревожными мыслями. Поэтому художник намеренно придает общему движению по кольцевой схеме некоторую хаотичность. Достаточно хаотично рассажены вооруженные люди в быстродвигающемся по московской улице трамвае в работе «На Моховой» из серии «Москва в 1917 году». Объединяющей динамической формой служит транспортное средство, которое, как страшное существо, само знает, куда ему двигаться. Отрешенность лиц пассажиров еще больше заставляет сжиматься сердца зрителей. Трамвай в офорте Дергилевой приобретает символическое значение «трамвая судьбы», но не лирического, а трагического.

Надо сказать, что проблема смысловой связи изображений транспортных средств и людей в искусстве возникла не сегодня. Многочисленные колесницы, повозки, телеги, кареты с пассажирами изображаются не одно столетие. На гравюрах XVIII—XIX веков, изображающих въезд посольств или кортежей королей в города, чтобы уместить всех, кареты с лошадьми приходилось выстраивать «гуськом» на длинной, изгибающейся дороге. Но, конечно, многочисленные изображения людей за рулем автомобиля, автобуса или самолета — порождение XX века. Если мы вспомним советскую графику времен Второй мировой войны, то не менее чем в половине композиций мы увидим автомобили, танки или самоходные орудия. Изображения машины с открытым кузовом и сидя-



**Рис. 347.** Ю. Анненков.  
Иллюстрация к произведению А.А. Блока «Двенадцать». 1918



**Рис. 348.** Д. Бисти.  
Иллюстрированный разворот к произведению  
В.В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин»





**Рис. 349.** А. Лаптев. Танки в лесу. 1942—1943

щими в нем бойцами, танка с солдатами на броне воспринимаются сегодня знаково для всех военных действий прошедшего столетия (рис. 349).

Как же трактовать в многофигурных композициях «железного друга»? Анализ «транспортной графики» показывает, что это могут быть композиции по схеме «шествие», в которой люди движутся на транспортном средстве (средствах) по прямой линии, или же композиция по S-овидной схеме, как в изображениях въезда кортежей в город. В ряде случаев используются сочетания схем «шествие» и «кольцевых» схем, как это сделала А.И. Дергилева в композиции с трамваем. В данной работе само движение трамвая —

типичное «шествие», но расположение в нем людей тяготеет к кольцевой схеме. Подобное использование композиционных схем можно найти в изображениях колесниц с седоками в рельефах и росписях Древнего Ирана или Древнего Египта, но сюжет в древних изображениях не так трагичен. На рельефах и росписях это царственные переезды и выезды на охоту, в революционной или военной графике XX века — это крушение устоев жизни. Кроме того лица людей, изображенных в реалистической графике XX века позволяют организовывать в общей композиционной схеме ряд мини групп, о которых мы упоминали ранее. Если технические средства являются фоном для

сюжетного действия, то они становятся частью предметной среды.

В ряде случаев транспортные средства с находящимися в них людьми могут быть частью групп второго плана. Такие композиции под названием «На привале» были одной из любимых тем в военной графике О.Г. Верейского, А.В. Кокорина, В.В. Богаткина и других. За пляской бойцов с танков и машин с любовью наблюдают товарищи по оружию. Машины с людьми входят в этом случае во второе композиционное кольцо схемы, а пляшущие бойцы — в первое. Схожие композиции можно увидеть в графических циклах 50-х годов, посвященных освоению советскими людьми целинных и залежных земель. Но в этом случае изображения танков заменены комбайнами и другой сельскохозяйственной техникой.

Работы на революционную тематику А.И. Дергилевой можно считать завершением совершенствования многофигурных станковых графических композиций в советском искусстве. Отражение процесса строительного пафоса в 30-е годы XX века, композиции на военную тематику и работы 1950—1980-х годов, посвященные стройкам послевоенных пятилеток и анализу духовного состояния советского общества, замкнули очередной виток развития.

Особенно интересны в композиционном плане работы В.С. Пименова, направленные на духовную рефлексию. Кто мы? Куда идем? Какова наша история? В какой лодке мы плывем? В графике это проявилось

наиболее резко. Тематика живописи В. Попкова «Шинель отца» и «Хороший человек была бабка Анисья» расширена в графике Пименова разновременным наложением действующих лиц.

В вузовских условиях организовать постановку с более чем тремя моделями сложно. Поэтому вначале в виде композиционных набросков отрабатываются общие схемы построения графики и определяется количество задействованных фигур. Затем ключевые группы фигур (двухфигурные и трехфигурные) изучаются в виде длительного и подробного рисунка в карандаше, а второстепенные фиксируются в зарисовках. Направление и характер такой работы хорошо просматривается в подготовительных рисунках к многофигурным композициям у мастеров эпохи Возрождения, рисунках крупных русских и западноевропейских художников XIX века. На сбор материала уходит 4—5 занятий в аудитории и столько же времени вне вуза.

Далее собранный материал организуется в детально отрисованную карандашом композицию. Процесс отрисовки часто проходит достаточно сложно, так как компоновка фигур на плоскости идет не всегда гладко и требует бесконечных переделок и уточнений. Собранные в первом варианте композиции изображения фигур, как правило, плохо взаимодействуют друг с другом, имеются неточности в размере фигур. Эти недочеты требуют исполнения второго и третьего вариантов.

Эскизный графический поиск общего тонального состояния и примерной цветовой раскладки проводится на композиционных набросках, где группы людей изображаются в виде темных или светлых масс с выделением двух-трех фигур. Поскольку многофигурная графика выполняется на старших курсах, то количество эскизных вариантов зависит только от студента.

Завершенных графических листов, исполненных «начисто» без на-

туры, представляется один-два. Они выставляются на экзамене вместе со всем объемом подготовительной работы. Многофигурные завершенные листы исполняются в виде линейной, линейно-штриховой, пятновой или линейно-пятновой графики.

В многофигурных композициях, исполненных студентами в виде эскизов журнальных страниц, плакатов, обложек книг и буклетов, возможные сочетания элементов графики не регламентируются.

## Примерные практические задания

Исполнить графически многофигурные композиции в черно-белом и цветном вариантах по принципам:

- триптиха;
- кольца;
- шествия.

При этом выбрать одну из предлагаемых примерных тем: «Спорт», «Прогулка», «На пляже», «На выставке», «На автобус-

ной остановке», «На балу или дискотеке», «В кафе», «На демонстрации моделей одежды», «На вернисаже».

Методика создания графики с участием двух и более фигур по заданной теме, как и работа над однофигурной графикой без использования аудиторных постановок, раскрывается в предпоследней главе пособия.

## Глава XVII

# ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СЮЖЕТНОЙ ГРАФИКИ

### 1. Основы методики исполнения сюжетной графики

Создание сюжетной композиции — творческий акт, главной задачей, которого является образное решение заявленной темы. Все художественные средства графики используются для этой цели. Методика действий в работе над сюжетом может быть очень индивидуальной в деталях, но в целом она соответствует общей идее творения «от общего к частному и обратно к общему».

«Живописец утверждает вещь, хочет утвердить ее истину и всегда закрепляет ее образ»<sup>1</sup>, — писал философ В.В. Розанов. Поэтому исполнение любой сюжетной композиции, как правило, начинается с неясных очертаний образов всего сюжета. Да-

лее образный поиск проходит через несколько стадий проработки и заканчивается завершенной во всех деталях работой.

Всю работу над сюжетной композицией можно разделить на четыре больших **этапа**:

- создание эскизов — композиционных набросков;
- исполнение зарисовок, набросков — этюдов с натуры;
- проработка основного эскиза;
- исполнение в выбранном формате и материале законченного листа.

Процесс рождения образа почти всегда длителен, а иногда мучителен. Эскизов — этюдов, зарисовок, набросков — делаются многие десятки, а иногда и сотни, а процесс растягивается на месяцы.

---

<sup>1</sup> Розанов В.В. Сочинения. — М., 1990. — С. 259.

## 2. Исполнение эскизов-набросков

Эскиз (фр. *esquisse*, *croquis*, нем. *Skizze*) всегда имеет подготовительный характер и появляется в процессе исканий художником композиционного решения, отвечающего его творческому замыслу. «Эскиз может представлять собой обобщенный и концентрированный стержень композиций, но может быть и тщательно проработан в деталях. Если эскиз выполнен в размерах будущего оригинала (например, фрески), то такой эскиз носил название картона (при переносе композиции на стену его контур прокалывался)»<sup>1</sup>.

В первоначальных набросках-эскизах художником определяется сюжетное решение и основные группы фигур. В учебной работе поиски решения сюжета в многочисленных набросках-эскизах являются необходимым этапом создания жанровой композиции (рис. 350). П.П. Чистяков, указывая ученикам на необходимость добиваться в работе над композицией полного слияния содержания с формой путем настойчивых поисков нужного решения, часто повторял, что «художник требовательный из тысячи тысяч первое решение найдет»<sup>2</sup>. Однако, говоря это, он советовал беречь первое впечатление от задуманного сюжета.

На примерах набросков-эскизов выдающихся мастеров искусства

можно подробно проследить, как их замысел последовательно находил свое лучшее воплощение. В книгах по искусству часто приводятся эскизы к картинам П. Веронезе, Рафаэля, Тициана, К.П. Брюлова. Широко известны эскизы Н.Н. Ге к картине «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петрограде», эскизы И.Е. Репина к картине «Арест пропагандиста» и эскизы (рис. 351) и этюды В.И. Сурикова и В.А. Серова к их историческим полотнам. Выполненные карандашом, углем или акварелью, они свидетельствуют о неутомимых поисках художниками образного решения темы.

В эскизах всегда выражается пластический образ произведения, поэтому многие композиционные поиски зачастую представляют собой фиксацию общих пластических связей фигур без какой бы то ни было прорисовки. Выделяются только основные массы, направления движения, которые строят образный костяк произведения. Конкретные персонажи часто смазаны, чтобы не мешали общей экспрессии массового действия.

Эскизы некоторых художников выглядят таким живописным масшвом, в котором может разобраться только автор. Неясные очертания фигур в потеках туши или угольных растушевках-затяжках требуют серьезной отдельной проработки в этюдах и зарисовках.

«На различных этапах работы над будущей композицией эскизы могут

<sup>1</sup> Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. — М., 1985. — С. 31.

<sup>2</sup> Молева Н., Белютин Э. П.П. Чистяков — теоретик и педагог. — М., 1953. — С. 206.



**Рис. 350.** П. Басин. Сократ в битве при Потидее защищает Алкивиада. Эскиз



**Рис. 351.** И. Репин. Арест пропагандиста. Эскиз, графит, карандаш, растушевка. 1879

иметь очень разную эмоциональную и сюжетную нагрузку и разную степень законченности — от набросков до тщательно проработанных композиций»<sup>1</sup>. Желательно остановиться на том, чтобы смутные очертания композиции посредством серии набросочных эскизов постепенно наполнялись изобразительной конкретикой. Но так бывает далеко не всегда. Пластически безупречные эскизы композиций О. Родена наполня-

лись конкретикой непосредственно в процессе работы над скульптурной группой в глине. Э. Мунк никогда не делал проработанных эскизов, ограничиваясь общим пластическим очерчиванием. Эскизы сюжетных композиций почти всегда имеют вид наброска со средней проработкой или без нее. Однако в той или иной форме художникам требовалось исполнение набросков-этюдов или натурных зарисовок.

### 3. Исполнение набросков-этюдов

Этюды выполняются в процессе сбора натурального материала для выбранного композиционного эскиза. «Этюд (фр. *etude*, англ. *study*, нем. *studie*) — художественное произведение вспомогательного характера, выполненное с натуры для тщательного его изучения. В этюде художник разрабатывает детали задуманной композиции; синтезируя совокупность этюдов, он ищет образы будущего произведения. Порой, работая над этюдом, с натуры он трансформирует фон, отвлекаясь от натурального и рассчитывая на фон будущей картины (так поступал В.В. Суриков). Технические средства этюда очень многообразны, так как зависят от его назначения и индивидуальности художника»<sup>2</sup>.

В этюдной набросочной работе художник на основе эскиза должен

найти в природе тот конкретный материал, который придаст образам, задуманным в композиции, необходимую жизненность. Этюды выполняются как карандашом, углем или сангиной, так и в цвете. К карандашному наброску прибегают, если необходимо зафиксировать какие-либо характерные формы натуры, отдельные детали, или в случаях, когда условия не позволяют сделать цветное изображение. Этюды в отечественной практике часто называют зарисовками, что вполне обоснованно при рисовании изображений. Зарисовки разрабатываются полнее и подробнее обычного наброска настолько, насколько позволяет положение модели. Весьма лаконичные зарисовки А.А. Иванова к картине «Явление Христа народу» показывают, с каким упорством изучал натуру художник. Несмотря на то, что в картине фигура раба дана одетой, Иванов, чтобы глубже понять пластику

<sup>1</sup> Аполлон. Изобразительное ... С. 704.

<sup>2</sup> Там же. С. 707—708.

тела в данном повороте, работает над рисунком обнаженной фигуры. Так же поступает П.А. Федотов при работе над картиной «Завтрак аристократа». Карандашные зарисовки В.И. Сурикова отдельных героев его картин называют рождением графики действующих лиц. Об упорных поисках художников одного и того же персонажа свидетельствует большое количество зарисовок в карандаше, туши и акварели к картине «Покорение Сибири Ермаком». Изображая казаков в разных позах и поворотах, Суриков добивался наиболее полного выражения замысла.

Важным моментом в создании композиции является работа над взаимным расположением фигур. «На улицах всегда группировку людей наблюдал, — рассказывал В.И. Суриков о своей работе над картиной “Утро стрелецкой казни”. — Приду домой и сейчас зарисую, как они комбинируются в натуре»<sup>1</sup>. Со всей убедительностью об этой важной задаче говорят наброски А.А. Иванова, К.П. Брюллова, П.А. Федотова. Широко известны наброски И.Е. Репина к «Запорожцам», В.М. Сурикова к картине «Боярыня Морозова». Есть такие мастера искусства, как А. Менцель, выполнивший за свою жизнь несколько тысяч этюдов, Энгр считал композицию отработанной, только выполнив сотни этюдов.

За несколько веков набросочно-зарисовочной практики с позирующими и непозирующими людей сфор-

мировалась методика этюдных набросков. Еще великий Леонардо да Винчи советовал наблюдать за людьми: «... во время разговора, во время спора, или смеха, или драки, в каких они позах и какие позы у стоящих рядом, разнимающих их или просто смотрящих на это; отмечай их короткими знаками... в своей маленькой книжечке, которую ты всегда должен носить с собою»<sup>2</sup>. Этот совет художники помнят и им руководствуются, пока живо искусство.

В этюдах-зарисовках часто можно встретить по несколько изображений на одном листе. Так, приводимый в пособии на рис. 352 этюд А. Менцеля называется «Этюд женской фигуры в профиль, правой руки и банта шляпы». Точный бархатистый черный цвет карандаша, совмещенный с изысканной серой гаммой тональных растушеванных переходов, передает игру света на лице и руках молодой красивой женщины в шляпке. Шероховатая фактура бумаги хорошо держит графит даже там, где карандаш едва касается бумаги. Отдельные зарисовки правой руки в перчатке и банта, вкомпонованные в левую часть листа, составляют, тем не менее, единое композиционное целое с женской фигурой. Созданные для уточнения деталей достаточно разнородные изображения уравновешены в листе только за счет безупречного композиционного чутья художника.

<sup>1</sup> Евдокимов И. Суриков. — М., 1940. — С. 39.

<sup>2</sup> Мастера искусства об искусстве. Т. 2. — М., 1966. — С. 105.



Характерна для изучения этюдной практики другая работа Менцеля — «Этюд женской фигуры в профиль», в которой художник, сделав набросок чистящей сковороду женщины, на этом же листе исполняет дубликат изображения ее головы в большем размере. Расположенная левее от этюда фигура достаточно детально прорисована. Дважды повторенный

облик позволяет развить образ как во времени, так и в пространстве. Крупная подпись художника внизу листа воспринимается зрителем как третий изобразительный элемент, придавая композиции еще большую экспрессию (рис. 353).

Необыкновенной динамикой и графической организованностью поражают этюды К. Кельвиц. На одном



**Рис. 352.** А. фон Менцель.  
Этюд женской фигуры в профиль,  
правой руки и банта шляпы



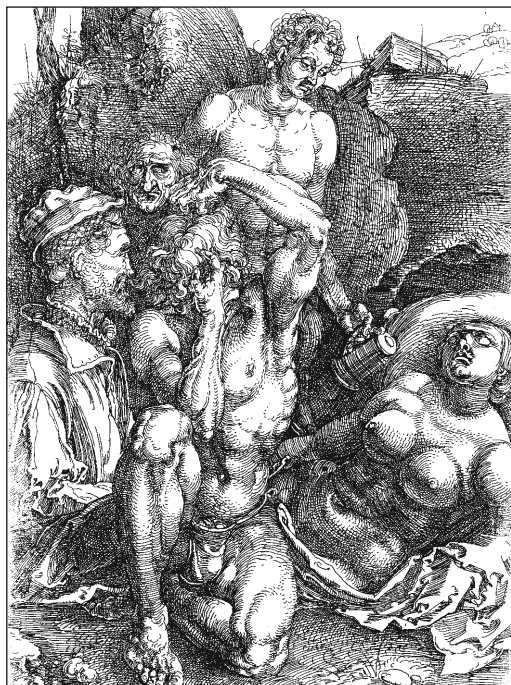
**Рис. 353.** А. фон Менцель.  
Этюд женской фигуры  
в профиль



**Рис. 354.** К. Кельвиц.  
Зарисовки

листе изображаются фигура человека, руки, часть лица и прическа (рис. 354).

В набросках-этюдах и зарисовках, исполняемых в период работы



**Рис. 355.** А. Дюрер.  
Штудии фигур. 1515—1516

над композициями с портретными характеристиками, зарисовываются различные повороты головы с плечевым поясом, мимика и детали лица, фактура волос (рис. 355).

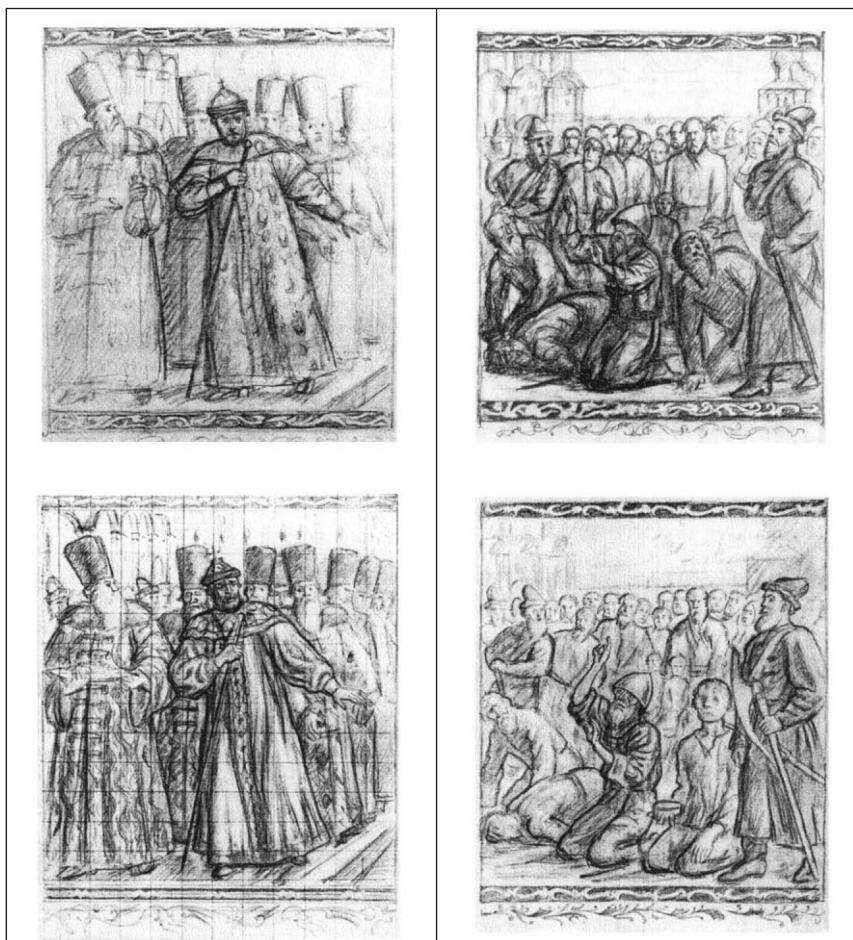
## 4. Проработка основного эскиза

Исполнение набросков-этюдов позволяет конкретизировать идею работы настолько, что позволяет приступать к проработке основного эскиза. Собранный конкретный материал дает возможность внести в общий «композиционный абрис» необходи-

мую пластическую, ритмическую и цвето-тональную выразительность. В основном эскизе окончательно определяется система пространственной организации, в которой строится изображение. Эта система позволяет строить изображение как иллюзор-

но, так и декоративно-плоскостно. Крайне важно угадать соотношения размеров фигур с выбранным форматом листа. Размеры изображений и их расположение на плоскости должны активно работать «на образ» произведения. На рисунках 356—358 приводятся варианты проработки основного эскиза в сравнении с законченными листами мастера.

В проработке основного эскиза черно-белой композиции важно определить световое состояние будущей работы. Ведь в зависимости от этого будут использоваться те или иные сочетания элементов графики, техника и приемы работы. Для удобства обучения студентов черно-белую графику делят на «светлую» и «темную». Многофигурные композиции часто

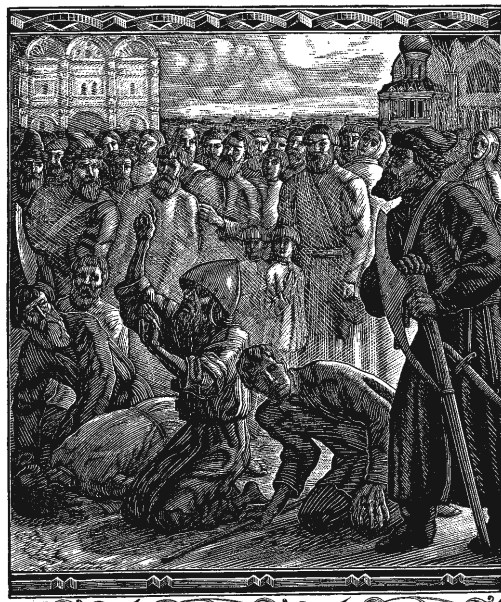


**Рис. 356.** В. Фаворский. Эскизный поиск сцены «Площадь перед собором в Москве»



**Рис. 357.** В. Фаворский.

Сцена «Площадь перед собором в Москве» (левая часть). Иллюстрация к произведению А.С. Пушкина «Борис Годунов»



**Рис. 358.** В. Фаворский.

Сцена «Площадь перед собором в Москве» (правая часть). Иллюстрация к произведению А.С. Пушкина «Борис Годунов»

исполняются как светлая графика и представляют собой линейные или линейно-штриховые изображения на светлом фоне. Заполнение всего композиционного поля штрихом позволяет получать «серые» композиции с серебристой штриховой обработкой. Серебристый штрих характерен для работ, выполненных в технике резцовой гравюры, офорта и ксилографии.

Проработка эскиза многофигурных композиций для гравюры может быть достаточно детальной, так как «перевод в материал» требует точного рисунка. При наполнении эскизов —

композиционных набросков конкретными формами, найденными в процессе натурных зарисовок, эти изображения «прирабатываются» к общей идее произведения, «включаются в сюжет» и становятся его частью. Художник «усиливает» натурное изображение в соответствии со своим творческим замыслом, беря только физические данные модели. Ведь при работе с моделью с натуры невозможно заставить ее изобразить исступленное отчаяние или смертельную тоску. Художник одухотворяет натуру уже на стадии проработанного эскиза.

В проработанном эскизе достаточно специфично решается и проблема точности отображения натуральных форм. При работе над композицией студенты учатся не рисовать, а мыслить! Задачи изображения ставятся иначе, чем в академическом рисовании, так как использование элементов графики определяет не только форма фигур, но и характер их взаимодействия при решении образной задачи. В ряде случаев проблемы

общих композиционных (образных) связей могут увести художника от натуральных форм. Пример — творчество П. Пикассо. Ради усиления образности произведения великий мастер часто изменял пропорции человеческих фигур, что не только работало на цельность композиции, но и заставляло зрителя сосредоточивать внимание на узловых (смысловых) центрах картины или графического листа.

## 5. Законченные графические листы

Графическую композицию, выражающую замысел автора во всей полноте и детальной разработке конкретного материала, можно считать законченным графическим листом, т.е. созданием графического произведения на основе эскиза. Перевод эскиза в законченный графический лист — не просто технологический процесс, а специфическая творческая работа. Бездумное увеличение эскизов до размеров окончательной композиции ведет к схематизации произведения. В процессе работы открываются новые возможности, появляются новые мысли, которые способствуют уточнению задуманного в эскизе.

Все чистовые графические листы по способу завершения работы делятся в настоящее время на графику ручного исполнения, печатную и компьютерную.

Графика ручного исполнения должна быть «чисто» — без помарок

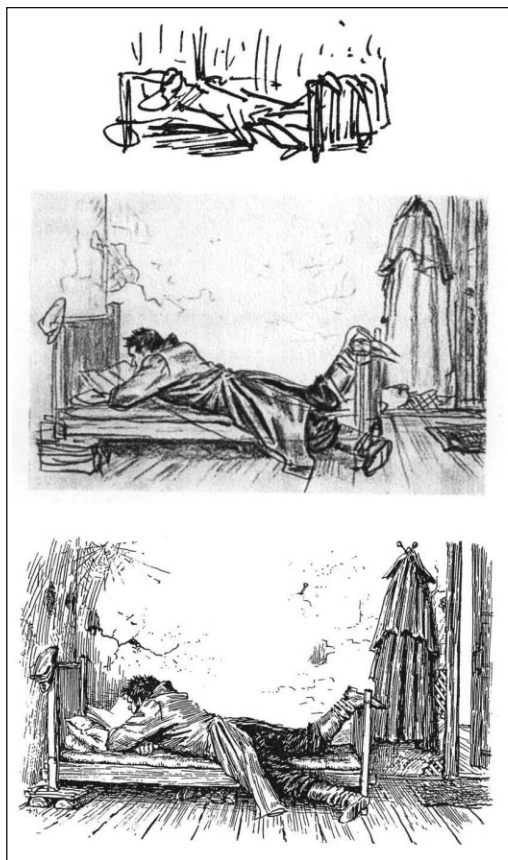
и исправлений — выполнена на листе бумаги. Все линии, штрихи и пятна наносятся краской «от руки». Только в этом случае можно говорить о профессиональной безупречности. Вершиной профессионализма в графике ручного исполнения в России считается творчество И.Я. Билибина, композиции которого можно встретить во множестве книг первой половины XX века. «Он морщился, когда видел на рисунке штрихи, замазанные белыми, и требовал, чтобы и прямые линии рамки вокруг рисунка были проведены тушью от руки, без помощи линейки и рейсфедера»<sup>1</sup>. Будучи не только выдающимся художником-графиком, но и педагогом, И.Я. Билибин дал точку отсчета в понимании законченности в учебной и творческой графике на целое столетие вперед. Графическая культура, перешед-

<sup>1</sup> Голынец Г.В., Голынец С.В. И.Я. Билибин. — М., 1972. — С. 136.

шая к нам через учеников от мастера, не позволяет понимать ручную работу иначе. Чистое исполнение скрывает от зрителя бесконечные сомнения, переделки, исправления и другие трудности творческого процесса. Образ произведения предстает в своем идеальном выражении. Так же над своими иллюстрациями работал блестящий рисовальщик А.М. Лаптев. Его путь к законченной композиции дан на рис. 359.

Гениальный О. Бердслей работал над своей графикой, бесконечно подчищая линии и штрихи, отчего бумага становилась бугристая, и отдавал такое «зачищенное» решение в типографию. Из типографии ему присылали чистый оттиск, который он иногда еще раз переделывал и отсылал обратно для окончательного исполнения. О. Бердслею, в отличие от И.Я. Билибина, законченный вариант помогали делать типографы. Но ни И.Я. Билибин, ни О. Бердслей никогда не подписывали своих работ для типографского исполнения, не увидев последнего варианта, полностью их удовлетворяющего.

Однако законченность в графике может пониматься и совершенно иначе. В традиционном искусстве Китая произведения исполняются кистью по бумаге или шелку без натуре и эскизов. Но это не означает, что в работе отсутствует кропотливый труд. Чистота отточенного мазка кистью достигается годами упорных тренировок в изображении канонизированного сюжетного мотива. Методика исполнения в китайской тра-



**Рис. 359.** А. Лаптев.  
Петрушка — слуга Чичикова за чтением.  
Набросок, эскиз в размер оригинала  
и оригинал. Иллюстрация к произведению  
Н.В. Гоголя «Мертвые души»

диционной живописи не изучается у нас не только из-за специфичной технологии работы по влажной бумаге, но и из-за отсутствия в европейском искусстве традиции повторения веками канонизированных сложных образцов. Работа мастера традиционной китайской живописи идет

без натуры, потому что композиция, вплоть до мельчайших подробностей, определена еще до момента взятия в руки кисти.

В нашей методике личный опыт натурального изображения играет основную роль, так как память и воображение включаются при завершающих работу операциях на базе собственных впечатлений. Законченность в *печатной графике* определяется авторским исполнением печатной формы и последующей авторской печатью с формы по бумаге. Завершение эскизного поиска в виде печатной графики — трудоемкий процесс, так как изготовление формы (из металла, камня, линолеума, пластика) требует специальных навыков, а печать — специально оборудованной мастерской. Но красота удачного оттиска искупает все усилия.

В случае, когда завершенной работой считается оттиск с офортной пластины или гравированной доски, т.е. в создание работы художником включена и печатная технология, доработка достаточно трудоемка. Но некоторые художники, избегая большого эскизного поиска, совмещают процесс эскизирования и создания законченной работы. Наиболее яркий пример — творчество Рембрандта в области офорта. Он дорабатывал офортную форму множество раз, печатая контрольные оттиски на бумаге. Данные оттиски позволили восстановить процесс работы над пейзажем великого мастера, и муки творчества Рембрандта можно теперь увидеть в музейных залах. До-

работка офортов Рембрандтом, скорее всего, происходила без натуры. Наличие печатной формы позволяет исполнить в цветной графике несколько полноценных колористических состояний. Особенно удачно идет колорирование композиций с морскими пейзажами и сюжетов с передачей вечерних и утренних цветовых отношений. Ежеминутная смена освещения в переходное время суток способствует такой работе. Дорисовать отпечатанный оттиск почти невозможно технически, и неудачное решение можно только уничтожить.

Нельзя не сказать о том, что существует метод создания завершающей офортной композиции на металлической пластине прямо с натуры. В этом методе существует и поисковый рисунок, и эскизная работа, но художник и на последней стадии создания графического произведения пытается извлечь из натуры дыхание жизни. Правда, художник должен учитывать, что при печати с пластины изображение получится в виде зеркального отражения награвированного с натуры изображения.

*Компьютерная графика* еще более нерукотворная техника, чем печатная авторская возникла в последней трети прошлого века, она постоянно завоевывает все большее число почитателей среди художников. Компьютерная техника позволяет дорабатывать эскизы до любой чистоты исполнения, быстро колорировать и тиражировать варианты решений. Но использование компьютерных

технологий только на завершающей стадии создания пейзажной графики можно считать сегодня недостаточным. Простота внесения поправок во введенный в память машины эскиз позволяет проводить на компьютере и эскизирование, и завершение работы. В таком случае завершенной

работой можно будет считать уже несколько колористик одной графической композиции и ряд близких по графике композиционных и цветовых решений, выведенных на экран монитора. Распечатанные на принтере, они образуют серию сюжетных композиций.

## **6. Набросочность изображений в законченных графических композициях**

В XX веке, после осознания самодостаточности набросочных изображений и утверждения особой набросочной эстетики художественных произведений, многие крупнейшие графики мира стали «переносить» наброски в эстамповые техники. Такие рисунки-наброски после тиражирования становились особым образом выполненными офортами, литографиями и линогравюрами. В первую очередь это относится к таким величинам, как Г. Доре, О. Домье, А. Матисс, П. Пикассо, М. Шагал, чьи графические серии известны всему миру. В тексте пособия неоднократно привлекалось внимание к набросочной части их наследия, отмечались виртуозность и чувственность исполнения изображений карандашом и пером.

Краткосрочные рисунки-зарисовки Доре в огромных количествах переводились в гравюры на дереве и тиражировались в журналах и книгах. Он же одним из первых, работая для газет, стал исполнять достаточно проработанные рисунки с внесением в них набросочных приемов. Напри-

мер, в рисунках из серии «Версаль и Париж в 1871 году» Доре выполнял фигуры людей набросочным росчерком, прорабатывая штрихом и тоном только головы. Так часто поступал и О. Домье (рис. 360).

Станковые серии рисунков тушью на тему «Художник и модель» и «Обнаженные», исполненные Матиссом, можно отличить только по проработанным элементам интерьера и орнаментам текстильных изделий. Средовая проработка, конечно, весьма органично дополняет пластику тела, но она — только картинное образное дополнение (рис. 361). В серии рисунков 30-х годов Матисс изображает обнаженную натурщицу, ее отражение в зеркале, а также рисует себя самого. Графические листы очень продуманно организованы по двум диагоналям. По движению одной диагонали изображается фигура, по другой — интерьерное пространство с зеркалами, цветами и фигурой художника. Зеркала создают в композициях особое отраженное пространство, еще больше





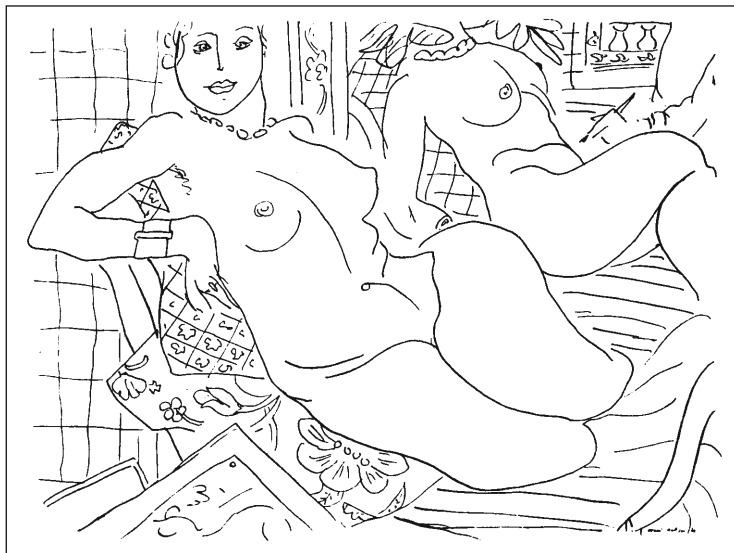
**Рис. 360.** О. Домье. Кресло в партере

усложняя воздействие набросочно-го по технике исполнения произведения. Движение взгляда зрителя вслед за бегущим по бумаге пером художника позволяет ощутить все особенности пространственных отношений в шедеврах мастера. Так же набросочны обнаженные женские тела рисованной серии «Художник и модель» и литографиях на тему из жизни актеров и тореадоров П. Пикассо.

В искусстве России трепетность и энергию наброска переносили в законченную графику многие художники. Мы уже говорили выше об ис-

кусстве Н. Кузьмина, А.А. Дейнеки, В.В. Лебедева, В.М. Конашевича. К этим художникам можно добавить Ю.П. Анненкова, А.Н. Самохвалова, А.И. Дергилеву (рис. 362—364).

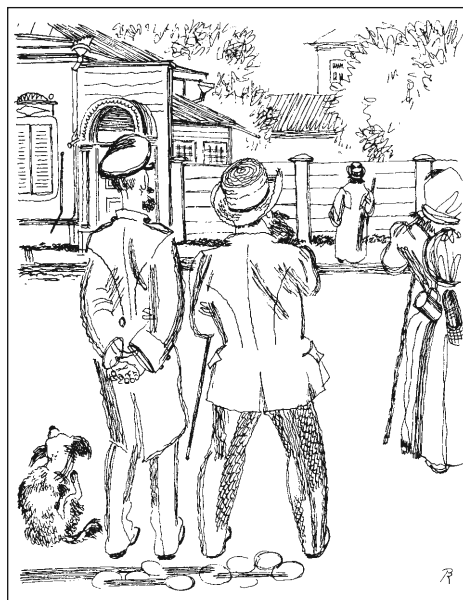
В творчестве Ю.П. Анненкова выделялись набросочные композиции — иллюстрации, исполненные пером, к поэме А. Блока «Двенадцать». В наследии А.Н. Самохвалова с непревзойденным мастерством исполнены многофигурные литографированные композиции к «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина. Литографический карандаш настолько легко бежит по камню, что создается



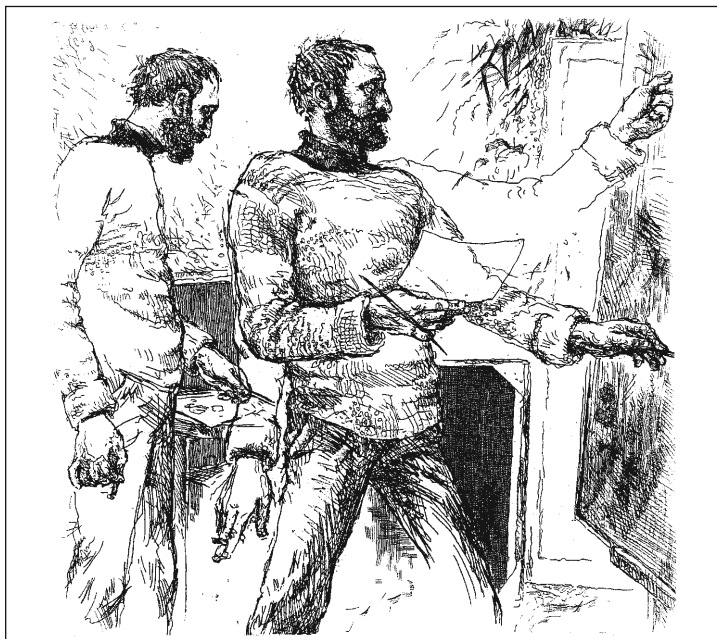
**Рис. 361.** А. Матисс. Художник и модель. 1936



**Рис. 362.** Н. Кузьмин.  
А.С. Пушкин на прогулке



**Рис. 363.** В. Конашевич.  
Иллюстрация к «Избранным  
произведениям» А.П. Чехова. 1929



**Рис. 364.** А. Дергилева.  
Юра Августович из Дагестана. Из серии «Художники за работой». 1984



**Рис. 365.** А. Самохвалов.  
Иллюстрация к книге М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города». 1935

впечатление выполненности всех рисунков «на едином дыхании». Некоторая шаржированность лиц жителей города Глупова еще больше усиливает динамику среды одной из лучших отечественных книг довоенного периода (рис. 365).

Однако следует помнить, что набросочность в законченных графических листах работает в качестве эффектного художественного приема только при продуманной композиционной схеме как каждой композиции, так и всей сюжетной серии.

## Вопросы и задания

1. Сколько этапов имеет работа над сюжетной композицией?
2. Нужно ли исполнять эскизы к задуманным произведениям?
3. Какими графическими материалами исполнял свои эскизы В.И. Суриков?
4. Что такое этюд?
5. Расскажите о роли набросков в поисковой работе над композицией.
6. Что такое основной эскиз?
7. Расскажите, как добиться законченности в графическом произведении?
8. Зачем А. Матисс делал серии графических листов?

## Глава XVIII

# МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ ГРАФИКИ

Сюжетные композиции, являющиеся одними из самых технически сложных изображений в искусстве графики, исполняются с использованием почти всех художественных графических материалов. Характерная особенность работы над сюжетом в графике — расширение применения множества художественных приемов (а иногда и техник) с целью точного выявления движения фигур и фактуры предметов в интерьерной или пейзажной среде.

Каждая техника имеет свою особую красоту использования художественных средств выражения, и мастера искусства сами выбирают для себя то, что больше соответствует их личным творческим устремлениям. Ж.-О.Д. Энгр рисовал свинцовым карандашом на белой или чуть жел-

товатой бумаге, Рембрандт и Ф. Гойя отдавали предпочтение травленому штриху на металле, Ф. Мазерель и В.А. Фаворский были преданы гравюре на дереве, Б.М. Кустодиев гравировал на дереве и на линолеуме, И.Я. Билибин создавал свои книжные шедевры только с кистью в руке, А.М. Лаптев и Н.В. Кузьмин виртуозно рисовали пером, А.Н. Самохвалов и Е.А. Кибрик тонко чувствовали литографию. Чтобы понимать и осознанно применять опыт лучших художников, необходимо знать, как их произведения исполнены технически.

Остановимся на рисовании карандашом (графитным, угольным, «итальянским» и др.), пером и кистью, гравюре на дереве, металле и линолеуме, литографии, фотографии и компьютерной графике.

### 1. Рисовальные материалы и техники их использования

Рисунок, выполненный непосредственно «от руки» в одном экземпляре, является самой древней графиче-

ской техникой. Мы знаем, например, что книги с иллюстрациями первоначально изготавливались в одном экзем-

пляре писцами и миниатюристами-рисовальщиками. Ткани, керамика, изделия из дерева или стекла раз-рисовывались вручную. Рисование уникального произведения искусства и сегодня распространено и ценимо среди художников и любителей искусства, так как в нем в наибольшей степени сохраняется энергия художника-творца. «В рисунке никогда нельзя терять нервного импульса гипнотической силы воздействия, когда рука наносит линии и штрихи под воздействием сильного и живого впечатления, которое переполняет художника во время его увлечения своим «видением»»<sup>1</sup>, — писал русский мастер рисунка В.А. Милашевский. Именно эти запечатленные на бумаге трепетные следы творческого горения так ценятся искусствоведами и коллекционерами.

Рисунки мастеров искусства стоят на несколько порядков выше тиражной продукции, но всегда имеют устойчивый спрос. Станковые рисовальные сюжетные произведения постоянно экспонируются на выставках, исполняются студентами художественных вузов на учебных занятиях. Именно рисунок позволяет сделать эффективные первые шаги в искусстве тысячам начинающих художников.

Рисунки выполняются всей гаммой выпускаемых промышленностью карандашей, кистей, фломастеров и «вечных» ручек. Много художников продолжают рисовать такими

традиционными инструментами, как гусиные, стальные, камышовые и соломённые перья.

Наиболее удобен и прост в работе графитный карандаш, то есть изделие, в котором графитный стержень вставлен в деревянную оправу, изобретенную в конце XVIII века. Это позволило внедрить карандаш в жизнь всех слоев общества. Домашние альбомы, любимые в XIX веке, заполнены множеством бытовых сюжетов, выполненных графитным карандашом. Графит почти полностью заменил свинцовый стержень (карандаш) и позволил внести в рисунок то знаменитое серебристое свечение, которое так завораживало наших предков. Графитом исполнено множество зарисовок путевых сцен, их сделали русские писатели и художники во время путешествия в XIX веке по Европе.

В XX веке графитным карандашом создавались и тематические станковые рисунки. Так, в 1970—1980-е годы в России сформировалась целая группа художников, исполнявших графитными карандашами большеформатные станковые листы. Среди них можно выделить Н.Н. Короткова, С.Д. Кудрявцеву, А.И. Теслику, Д. Санджиева, А.А. Любавина, В.С. Пименова и других. По тщательности прорисовки лиц, рук, одежды, стремлению к передаче сложного состояния персонажей и чувству пространства листа их рисунки схожи с рисунками Эндрю Уайета — одного из крупнейших художников Соединенных Штатов Америки XX века.

<sup>1</sup> Немировская М.А. Художники группы «Тринадцать». В кн.: Из истории художественной жизни 1920—1930 гг. — М., 1985. — С. 178.



**Рис. 366.** М. Врубель. За шахматами. Итальянский карандаш

Карандаши бывают твердые и мягкие. *Твердые* карандаши рядом с фабричной маркой имеют обозначения: Т, 2Т, 3Т и т.д.; *мягкие*: М, 2М, 3М и т.д. Имеются и *средние* карандаши, которые маркируются обозначением МТ. Международные обозначения: Н — твердый, В — мягкий.

Кроме графитных карандашей рисунки исполняются целой гаммой угольных карандашей, имеющих не графитный, а угольный стержень. Такие карандаши оставляют на бумаге бархатистую линию, позволяя добиваться тончайших тональных переходов. Рисуют и пережженными до угольного состояния деревянными палочками, называемыми «уголь для рисования». При работе угольными материалами часто пользуются рас-

тушевкой. Близок по насыщенности тона к углю так называемый «соус» и «итальянский карандаш» (рис. 366). При изготовлении соуса используется сажа, а основу «итальянского карандаша» составляет глинистый сланец (черный мел) или порошок жженой кости с клеем. Уголь и черный соус часто соединяют в работе над одной композицией. Значительно реже в станковых рисованных произведениях используется «сангина» — красный мел, производящийся сегодня из каолина и окислов железа. Из композиций, исполненных углем, наиболее известны работы К. Кольвиц (рис. 367). Из русских художников наиболее виртуозно изображал сангиной людей А.Е. Яковлев. Блестяще рисовал сангиной Жан Батист Грез (рис. 368).



**Рис. 367.** К. Кольвац. Картины нищеты. IV. Уголь



**Рис. 368.** Ж. Грез. Амур с голубями. Сангина



В XX веке в творческий обиход широко вошли цветные карандаши высокого качества, что позволило им войти в разряд художественных материалов. Известен ряд рисунков, исполненных цветными карандашами Б.М. Кустодиевым и Ф.А. Малявиным.

Отдельную сферу графических сюжетных листов составляют изображения, исполненные тушью или чернилами при помощи пера и акварели, гуашью или темперой при помощи кисти. Эффектные изображения дает соединение пера и кисти

(рис. 369, 370). В последние годы в эту сферу уверенно вошли композиции, исполненные фломастерами. А.В. Кокориным зафиксировано фломастером множество запоминающихся сюжетов, увиденных на улицах Дании и Голландии.

В технике «тушь-перо» виртуозно исполнено А.М. Лаптевым множество иллюстраций к произведениям Н.В. Гоголя. «Линия и штрих в перовом рисунке наиболее обнажены. Белая бумага в сопоставлении с линиями и штрихами и в окружении



**Рис. 369.** Дж. Тьеполо.  
Этюд двух фигур. Перо, кисть с коричневым тоном, черный мел, следы сангины



**Рис. 370.** В. Конашевич.  
Иллюстрация к произведению  
К.А. Федина «Города и годы». 1932



**Рис. 371.** О. Кипренский. Наброски головы. Бумага, тушь, перо

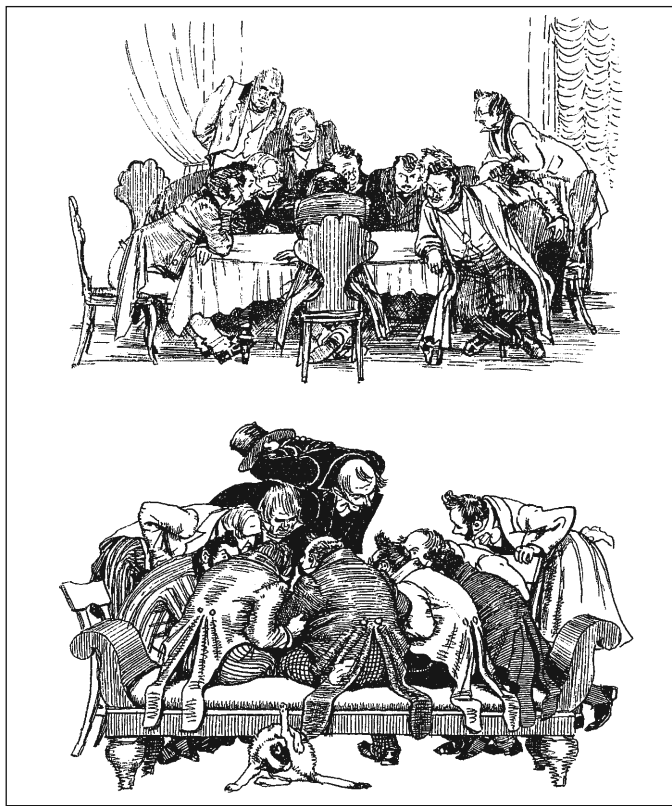
их становится особым пространственным цветом. Разнообразие направления и напряжения штрихов, их толщины, характера и плотности их сочетаний создает ощущение особой условной живописности, а также хорошо передает материальность и предметность»<sup>1</sup>, — пишет художник, влюбленный в рисование пером и чувственно относившийся к перовой линии. Гимном технике «тушь-перо» можно назвать его великолепную книгу «Рисунок пером», изданную

в 1962 году Академией художеств СССР<sup>2</sup>. Замечательно работали пером такие художники, как О.А. Кипренский, Н.В. Кузьмин, Л.Г. Бродаты, В.Н. Горяев, В.В. Лебедев, Г.Г. Филипповский, Кукрыниксы, Б.А. Дегтярев, В.М. Конашевич (рис. 371, 372).

Акварелью и гуашью исполнено множество великолепных станковых сюжетных композиций и иллюстраций. Черной акварелью сделал иллюстрации к поэме М.Ю. Лермонтова «Демон» М.А. Врубель. В технике

<sup>1</sup> Лантев А.М. В пути... Записки художника. — М., 1972. — С. 136.

<sup>2</sup> См.: Лантев А.М. Рисунок пером. — М., 1962.



**Рис. 372.** А. Лаптев.

Рисунки к произведению Н.В. Гоголя «Повесть о капитане Копейкине»

черной акварели работали О.Г. Верейский, Д.А. Шмаринов, Кукры-никсы, Д.А. Дубинский. Цветными водяными красками делали книжную графику Е.Е. Лансере, С.В. Герасимов, Д.А. Дубинский, Ю.А. Васнецов, Т.А. Маврина и многие другие. Акварель, гуашь и темпера и сегодня популярны среди книжных графиков (рис. 373, 374).

Эффектно, но трудно в исполнении, соединение черной рисующей

линии, полученной пером или кистью, и акварели. Линию, полученную кистью, и заливки акварелью практиковал И.Я. Билибин, а прием, совмещающий перо и акварель, — В.С. Алфеевский. Современный вариант такой работы — сочетание несмываемых водой фломастеров и акварели. Этот прием позволяет работать быстро и достаточно точно передавать колорит. Кисти в такой работе применяются колонковые или синтетические.



**Рис. 373.** Д. Шмаинов.  
Иллюстрация к произведению А.М. Горького «Дело Артамоновых». Акварель



**Рис. 374.** Г. Нарбут. Автопортрет с семьей. Тушь, кисть. 1915

## 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 бумаге, лично подписывая каждый изготовленный экземпляр.

Гравюра (от французского слова «graver» — вырезать) — вид графического искусства, где изображение получается при помощи оттискивания на бумаге или ткани отгравированных специальными инструментами или химическими средствами металлических, деревянных или линолеумных форм. Перед оттискиванием формы покрывают специальной печатной краской. Гравюрой называют и оттиск с награвированной формы, и саму форму. Наличие формы позволяет получить несколько одинаковых оттисков.

По способам печати гравюра делится на две основные группы: высокая (выпуклая) печать и глубокая (углубленная) печать.

К **высокой печати** относится гравюра на дереве и гравюра на линолеуме. В такой гравюре в доске (форме) срезаются те места, которые должны остаться белыми. Линии и плоскости, несущие на себе рисунок, остаются нетронутыми. Они образуют выпуклости, покрываемые при печати

краской. При оттиске краска с выпуклостей переходит на бумагу.

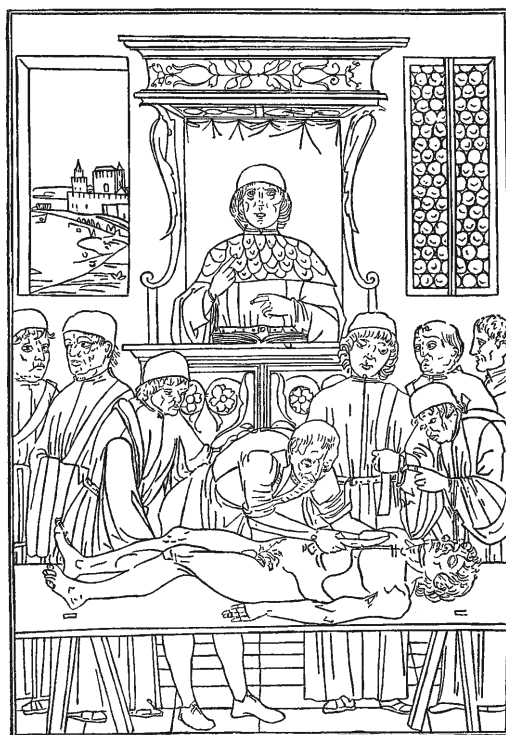
Гравюра на дереве, ксилография (от греческого *xulon* — срубленное дерево) является самым ранним видом высокой печати. Вначале была изобретена *продольная гравюра*, которая режется на досках, распиленных и отполированных вдоль волокна дерева. Известно, что она существует уже более одиннадцати веков и изобретена в Китае. Самая ранняя из китайских сюжетных гравюр с деревянной доски датирована 868 годом. Отпечатанные с досок тексты относятся к еще более древним временам. Значительно позднее (в XVIII веке) появился другой вид гравюры на дереве — *торцовая гравюра*. Она выполняется на досках, распиленных и отполированных поперек волокна. И в продольной гравюре, и в торцовой гравюре за века их существования наработана масса приемов графического изображения, вызывающих интерес у всех художников изобразительного и прикладного искусства.

Продольная гравюра прямо связана с развитием печатного рисунка на ткани, так как историческое совершенствование продольной гравюры шло одновременно с совершенствованием изготовления печатных форм для набойки в разных странах. О древности печати узоров на ткани с деревянной гравюры говорят образцы коптских набивных тканей IV—VI веков. Рисунки европейской набойки сохранились с VII века, тогда

как оттиски с деревянной гравюры на бумаге появились в Европе только в XV веке, с организацией бумажных мельниц. Ранние европейские гравюры этого периода по манере гравирования мало чем отличались от итальянских или французских набоек XIV века (рис. 375).

Какие художественные качества составляют своеобразие деревянной печатной формы? В основном они связаны с особенностями ручной резки твердой продольной доски (самшит, груша, садовая рябина) и выражены как в четко очерченной форме штрихом, так и в колебаниях, неровностях линий, разной 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 применением белого штриха или вырезанные целиком как негатив, технически возможны и, конечно, существовали, но были, скорее, исключением из правила. Например, гравюры, нарезанные как печать, исполнял швейцарский гравёр XVI века Урс Граф. В основном же считалось, что культура продольной гравюры связана



**Рис. 375.** Итальянский мастер XV в.  
Иллюстрация к «Медицинскому  
трактату». 1493

с черной линией и черным штрихом. В двухтомном труде французского гравёра XVIII века Жана-Мишеля Папистона «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 век. С XVII века начинается период постепенного падения интереса к продольной гравюре. Только к началу XX века поиск

художниками своих путей выражения образа в искусстве позволяет по-новому открыть возможности древнего искусства. В XX веке 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 века возрождаются приемы гравирования лубочных картинок на липовой доске. Только, в отличие от мастеров русского лубка XVIII века, «аранжировщики» лубка XX века — профессиональные художники, и их искусство достаточно элитарно. Включая русский лубок XVIII века в культуру искусства XX века, 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<sup>1</sup>. Кроме того, в Европе XVI века доски, например, резали не так, как в Японии XVIII—XIX веков. Мастера XX века уже применяли иные составы красителей и растворителей, чем до них, и т.д.

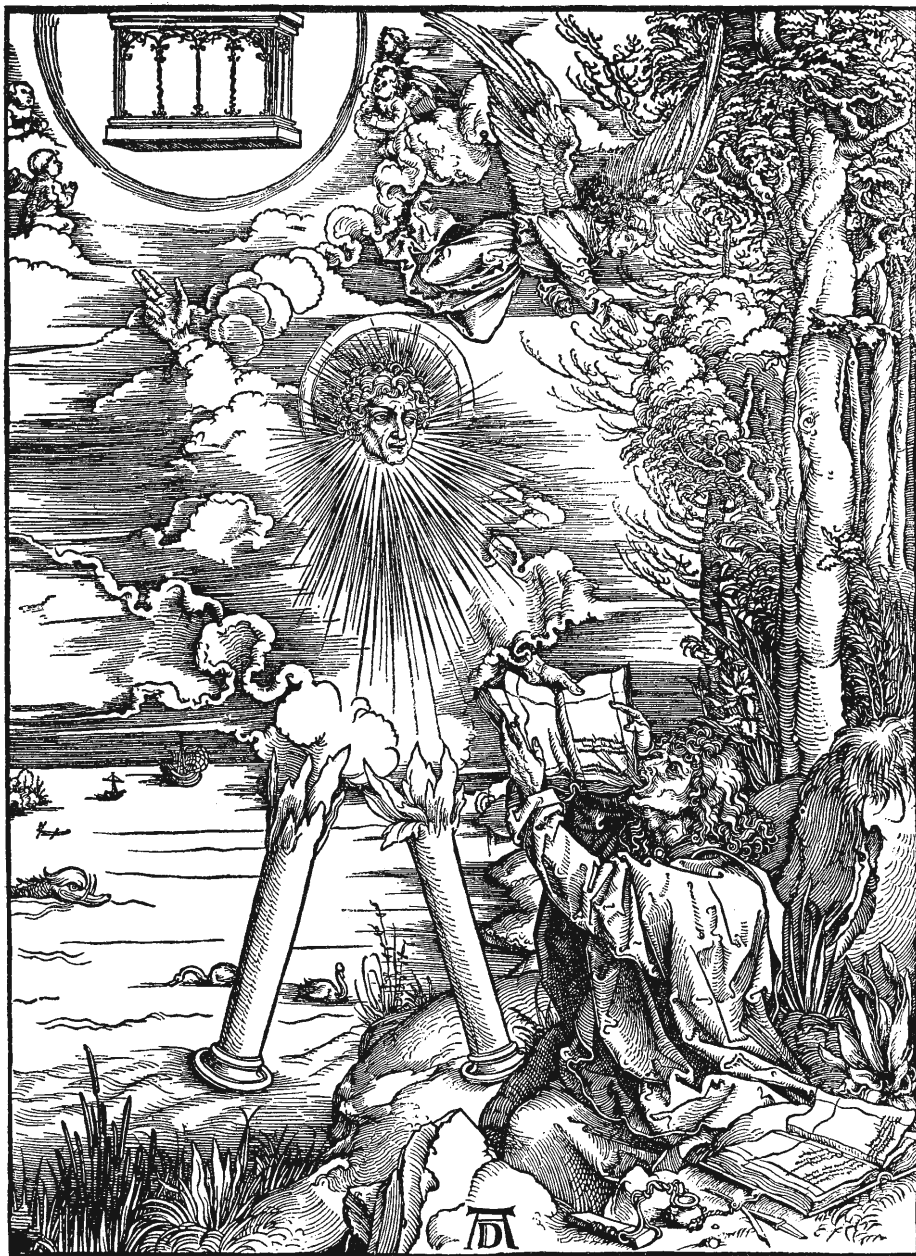
Однако, несмотря на очевидные сложности в организации и исполнении *обрезной гравюры*, следует сказать, что начать знакомство с этой интересной техникой можно почти

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. Так же работали венгерские и литовские граверы конца XX века. 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 тематических композиций по рисункам Альбрехта Дюрера (рис. 376), Лукаса Кранаха, Альбрехта Альтдорфера, Ганса Гольбейна Младшего, Луки Лейденского. Известны композиции, нарезанные Доминико Компаньолой по рисункам Тициана.

Древние приемы продольной гравюры и сегодня преподаются в ряде общеобразовательных заведений Японии. Далеко за пределами Японии известны успехи художников

<sup>1</sup> См.: Жуков А.П., Третьякова Е.М. Гравюра на дереве. — М., 1977.



**Рис. 376.** А. Дюрер.  
Сильный ангел. Апокалипсис. Гравюра. 1498





**Рис. 377.** М. Коновалов. Все не так, ребята. Продольная ксилография, береза. 2002

из «Общества японской гравюры». В 1927 году продольной гравюрой выполнил серию станковых листов, посвященных московским стройкам, П.Я. Павлинов. В конце 1960 годов И.В. Голицин — один из учеников В.А. Фаворского — исполнил серию гравюр на небольших липовых чертежных досках. В современной России технику продольной ксилографии успешно осваивает М.Ю. Коновалов (рис. 377).

*Торцовая гравюра*, изобретенная гравером из Ньюкасла Т. Бьюиком во второй половине XVIII века, технически более совершенна, чем продольная, и позволяет получать тончайший гравёрный штрих. В XIX веке в тех-

нике торцовой гравюры исполнялось уже огромное количество репродукций с произведений изобразительного искусства в большинстве крупнейших городов Европы. С появлением торцовой гравюры связан и небывалый расцвет книжной иллюстрации в Европе и Америке XIX века. Ксилография, почти полностью утратившая свое значение в художественной книге, вновь заняла господствующее положение в полиграфии 30-х годов XIX века (рис. 378).

Техническая возможность получать очень мелкие штрихи сделала торцовую гравюру великолепной репродукционной техникой. Впервые за прошедшие столетия открылся



**Рис. 378.** Т. Бьютик. У кузнеца. Гравюра на дереве (торцовая)

путь к довольно точной имитации как штриха карандаша, так и фактуры масляной живописи. Кроме того, грамотно подготовленная торцовая доска из твердого с однородной мелкослойной 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 «Penny Magazine», начавший выходить в Лондоне

в 1832 году, печатался тиражом до двухсот тысяч экземпляров.

В первой половине XIX века торцовая гравюра напоминала перовой рисунок с господством черного штриха, переходящего в разнообразные росчерки. Гравер старался повторить линии художника-рисовальщика. В дальнейшем господствующее значение приобретает тон, а штрих уходит на второй план. Для решения тоновых задач начинает активно применяться белый штрих, пунктир и сложнейшая фактурная штриховка. К концу XIX века в технике торцовой ксилографии было репродуцировано большинство живописных работ крупнейших мастеров кисти.

В технике торцовой гравюры было воспроизведено и множество пейзажных 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, изучавший ксилографию в Париже, в мастерской А. Порре. В качестве руководителя класса обучения ксилографии при Академии художеств он передал свое искусство многим русским граверам. Творческое толкование оригинала в ксилографии развивал в Петербурге прекрасный

рисовальщик В.В. Матэ. Его учениками были И.Н. Павлов, А.П. Остроумова-Лебедева, В.Д. Фалилеев.

Поиски нового художественного языка ксилографии, свободного от репродукционных пут, начавшиеся в продольной гравюре на дереве, перешли и в торцовую гравюру. Более того, продольная гравюра начинает сильно влиять на торцовую. Поистине реформатором художественного языка торцовой ксилографии следует считать В.А. Фаворского, награвировавшего на дереве ряд экспрессивных и динамичных работ. Восторгаясь «чувством



**Рис. 379.** В. Фаворский.  
Фронтиспис



**Рис. 380.** А. Кравченко.  
Иллюстрация к повести Н.В. Гоголя  
«Шинель». Гравюра на дереве. 1931



**Рис. 381.** М. Верхованцев. Ричеркар на темы Россо. Ксилография. 1991

материала», которое было у Бьюика, он развивает направление с гармоничным звучанием черных и белых штрихов (рис. 379). Из работ учеников Фаворского можно выделить ксилографии А.Д. Гончарова и Ф.Д. Константинова. Из гравюров, не примыкавших к школе В.А. Фаворского, но работавших в торцовой гравюре, следует назвать А.И. Кравченко (рис. 380). Свои лица имеют тонально-живописные ксилографии В.В. Домогацкого и М.М. Верхованцева (рис. 381). Много прекрасных высокотехнических иллюстраций исполнено в технике торцовой гравюры на дереве немцем В. Клемке.

Гравирование торцовой доски технически довольно сложно и требует специального обучения. Принципы, инструменты, материалы и особенности работы «на торце» изложены в ряде изданий<sup>1</sup>. Обычно к торцовой гравюре переходят после получения навыков гравирования на продольной доске.

Чтобы начать гравировать «на торце», следует купить профессионально подготовленную торцовую доску

<sup>1</sup> См.: Павлов И.Н., Маторин М.В. Техника гравирования на дереве и линолеуме. — М., 1938; Изд. 2-е, 1952; Журов А.П., Третьякова Е.М. Гравюра на дереве. — М., 1977 и др.

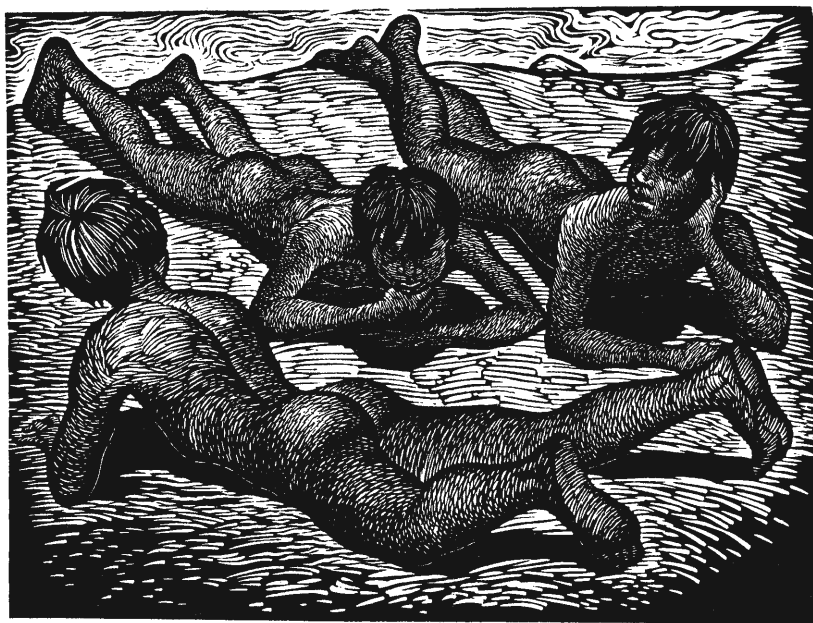
и один грабштихель, которым гравируют рисунок. Как правило, в сечении он представляет ромб. При удачной гравировке первой доски можно приобретать и остальные инструменты. Корректурa и печать торцовой и продольной гравюры схожи.

*Гравюра на линолеуме* — самая простая и общедоступная по технологии работы для высокой печати. Гравирование линолеума не требует специального рабочего места и большого количества специальных резцов. Линолеум, изобретенный на рубеже XIX и XX веков для хозяйственных нужд, производился из молотой пробки, окисленного льняного масла и смол и наносился на джутовую ткань. После термической обра-

ботки получался твердый, хорошо режущийся острым инструментом материал коричневого цвета. В дальнейшем молотая пробка была заменена древесной мукой.

В граверном деле линолеум впервые был применен в Западной Европе. В России гравюры на линолеуме исполняли И.Н. Павлов, В.Д. Фалилеев, Б.М. Кустодиев, И.А. Соколов, М.В. Маторин, В.Е. Попков и другие. Показательной для линолеумной графики следует считать гравюру В.Е. Попкова «Трудовые дни». В 1950—1960-е годы большое распространение гравюра на линолеуме получила в странах Латинской Америки (рис. 382).

Режут линолеум угловыми и полукруглыми стамесками, которые ис-



**Рис. 382.** Ф. Рамерес-Озарио. Мальчики на пляже Атопак. Линогравюра. 1954

пользуются для продольной гравюры. В ряде случаев употребляется и нож. Печатают линогравюру так же, как и гравюру на дереве.

Черная краска может быть типографской. В цветной линогравюре применяются как масляные, так и акварельные краски.

Простота работы с линолеумом сделала его самым распространенным в России материалом для гравирования в художественных студиях и училищах. Гравированием на линолеуме широко занимались в детских художественных школах России в 1960—1970-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—XVIII века. Возможности резца в сюжетной гравюре можно понять при изучении листов со сценами из истории религии, исполненных в XVII — начале XIX века.

Гравюра резцом является самым древним видом гравюры на металле, ведущим свою историю от достижений ювелирного искусства и ору-



**Рис. 383.** П. Рубенс.  
Святая Екатерина Александрийская.  
Офорт, резец

жейного дела. Как самостоятельное искусство возникла примерно в середине XV века в Италии и Германии. В истории искусства остались гравюры резцом великого Альбрехта Альтдорфера, Агостино Карраччи, Лука Лейденского, Генриха Гольциуса, П.П. Рубенса (рис. 383), У. Хогарта и других. В XX веке в России резцом до последних дней своей долгой жизни работал 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 специальные инструменты. Культура «певучей» серебристой четкой линии вырабатывалась годами в граверных мастерских и передавалась из «рук в руки» поколениями мастеров. Печатается резцовая гравюра путем «забивки» краски в награвированные линии и прокатывания на специальном станке.

Кратко упоминая о технике работы резцом, мы преследуем только общеобразовательные цели, но не рекомендуем заниматься гравюрой резцом самостоятельно. К сожалению, те высокие технические навыки гравюры резцом, которые накопило искусство, ушли в прошлое почти безвозвратно и учиться сегодня классической резцовой гравюре не у кого.

В *офорт*е линии на металлической пластине (называемой доской) не вырезаются резцом, а протравливаются кислотой. В предыдущих главах уже говорилось об офортах А. Дюрера, Рембрандта, Харменса Ван Рейна, Ф. Гойи, Х. Рибейра, Ж. Калло, А. Цорна, Ф. Брэнгвина, П. Пикассо, И.И. Новинского, В.Ю. Каулина, А.И. Дергилевой и других художников. Каждый из упомянутых мастеров искусства имеет свой творческий почерк и индивидуальные приемы работы. Но, конечно, имеется и общая технологическая основа получения травленого штриха.

Возникновение офорта, как и резцовой гравюры на металле, связано с изготовлением ювелирных украшений, где узоры не только вырезались,

но и вытравливались на металле. Особенно это относится к украшению рыцарских доспехов. С гравированных частей изделий делались оттиски, чтобы иметь у себя в коллекции образцы узоров. Но офорт как самостоятельная техника графического искусства возник позднее резцовой гравюры на металле.

Вначале офорт исполнялся на железе. Изобретение составов травления меди позволило меди стать основным офортным металлом. И если А. Дюрер пробовал себя в офорт на железе, то Рембрандт травил свои пейзажи на медных пластинах. Медь и сегодня остается классическим металлом для офорта, хотя многие широко используют сталь или 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 пластинках, купленных после смерти Сегера у его родственников.

Рисунок в офорт процарапывается на покрытой кислотоупорным лаком закопченной до черного цвета пластине и травится в разбавленной азотной или соляной кислоте. Там, где лак процарапан, линии травятся в глубину. Лак процарапывается стальной иглой, вставленной в деревянную оправу-ручку.

Наиболее простое гравирование — в одно травление одной иглой. Разнообразие штриха достигается за счет изменения силы нажима и наклона иглы. Но, как правило, производится

несколько травлений при этом, закрывают лаком достаточно протравленные штрихи. Можно применять несколько различных игл при одном или нескольких травлениях и т.д. В XVII веке 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, «набив» протравленные углубленные штрихи и линии в металлической пластине краской 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.

В мире в целом, и в России в частности, имеется достаточное количество замечательных мастеров, которые смогут профессионально обучить премудростям офорта. На русском языке изданы хорошие пособия по технике офорта<sup>1</sup>.

В данных пособиях кроме упомянутого нами «травлёного штриха» подробно изложены такие основные манеры офорта, как акватинта, резерваж, лавс, мягкий лак, карандашная манера, пунктирная манера, цветной офорт.

Существует и эффективно применяется в изображениях такая своеобразная и очень простая манера работы на металле, которая называется *сухая игла*. Суть этой манеры в том, что борозды, которые могут «держат» краску на металле, можно не только прорезать или протравить, но и просто процарапать на металле острым твердым и тяжелым стержнем из стали. Заусенцы-«барбы», образующиеся в процессе царапания, позволяют получить при оттиске в офортном станке сочные и бархатистые штрихи. Эти заусенцы быстро заминаются, что ограничивает тираж. Однако «сухая игла» на меди позволяет получить до 40 качественных оттисков. До начала XX века «сухая игла» имела вспомогательную роль в гравюре и офорте резцом, но в XX веке красота густого штриха покорила многих графиков. «Сухая игла» хорошо используется в сочетании с другими манерами. Из русских художников XX века в «сухой игле» успешно работали В.М. Звонцов, В.П. Волков, Г.Н. Соколов и другие.

Офорт с массой своих манер и тайнами обработки отрисованной доски кислотой — необычайно затягивающая техника. «Странное дело, ничто в жизни не захватывало нас так, как теперь — офорт, — пишут известные французские литераторы и любители графики братья Эдмон и Жюль де Гонкур. — Никогда воображаемое не имело над нами такой власти, заставляя совершенно позабыть не только о времени, но и о са-

<sup>1</sup> См.: Звонцов В.М., Шитко В.И. Офорт. — М., 1971; Алексич М.Н. Работа художника в некоторых техниках офорта // Школа изобразительного искусства. Вып. VII. — М., 1963.





**Рис. 384.** А. Цорн.  
У роюля. Травленный штрих. 1900

мом существовании, о неприятностях, обо всем на свете и о целом свете. Бывают особенные дни, когда мы сплошь живем только этим; идею не ищут так, как какой-нибудь штрих, над сюжетом не корпят так, как над линией, добиваясь эффекта сухой иглы»<sup>1</sup>. Необычайно эффектен травленный штрих у А. Цорна, а акватинта — у Ф. Гойи (рис. 384, 385).

**Литография** — печать со специального камня (особого вида плотно-

<sup>1</sup> Эдмон и Жюль де Гонкур. Дневник: Записки о литературной жизни. В 2 т. — М., 1964. Т. I. — С. 196—197.

го известняка), относится к плоской печати. На камне не делается углублений, так как краска устойчиво держится только в тех местах, где наносится жирная литографическая тушь. Остальные места химическим путем (специальной «вытравкой») доводят до состояния, отталкивающего краску. В результате промывки камня после травления литографическая тушь сходит, освобождая места, где будет держаться краска при накатке ее валиком.

Рисунок может быть нанесен как сразу на камень, так и на специальную бумагу, позволяющую перевести его на камень. Для печати с литографского камня существуют специальные ручные станки. В XX веке 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, касающихся художественных возможностей.

Литография была изобретена в конце XVIII века в Германии, но ее расцвет связан с XIX веком. Обладая богатыми изобразительными достоинствами и возможностью использования художниками привычных приемов работы карандашом и тушью, литография быстро стала самой распространенной среди художников графической техникой. Меньшая стоимость оттисков по сравнению с гравюрой на металле или дереве позволила распространиться литографии как репродукционной технике. Первоначально в Германии, а потом и в других странах Европы организу-



**Рис. 385.** Ф. Гойя. Несчастливая мать.  
Из серии «Бедствия войны». Травленный штрих с акватинтой

ются специальные литографические мастерские, которые быстро приобретают характер промышленных предприятий. Уже во втором десятилетии XIX века литографическим способом исполняются репродукции с коллекций картин Штутгартской, Дрезденской и Берлинской картинных галерей.

Из множества великих рисовальщиков Европы, пробовавших свои силы в литографии, следует отметить П. Гаварни и О. Домье, исполнивших множество бытовых и сатирических литографий. Из больших серий О. До-

мье наиболее известны «Добрые буржуа», «Современные филантропы», «Люди юстиции», «Супружеские нравы». Неплохие многофигурные иллюстрации к трагедии Гете «Фауст» исполнил Э. Делакруа. Блестящие рисунки на камне оставили нам Т. Жерико, Т. Стейнлен, А. Тулуз-Лотрек, А. Фантен-Латур, Р. Кент, Ч. Шеннон, К. Кольвиц.

Первая русская художественная литография была сделана художником А.О. Орловским в 1816 году и представляла собой изображение трех всадников. Увлечшись этой

техникой, художник начинает сам издавать в Петербурге альбомы литографий жанровых сцен и типов. К литографии проявляют интерес Александр и Карл Брюлловы, А.Г. Венецианов, А.А. Тон, С.Ф. Галактионов и другие.

На протяжении 1840—1870-х годов в России в литографии было выполнено множество отдельных сюжетных эстампов, книг и альбомов с привлечением профессиональных художников. С литографическими изображениями издавались книги по истории военных кампаний, художественные литературные произведения, сатирические журналы и детские книги. Старания А.О. Орловского по изображению жанровых сцен продолжили Р.К. Жуковский и И.С. Щедровский. Их альбомы литографий «Русские народные сцены» и «Сцены из русского народного быта» были необычайно популярны.

С необычайным мастерством и старанием в 1857 году переводится литографом П.П. Семечкиным серия рисунков П.А. Федотова под названием «Сцены из повседневной жизни». В 1858 году В. Пуговишников литографирует рисунки П.М. Боклевского «Галерея гоголевских типов». Литография становится первой техникой, способной донести до массового зрителя достижения живописи (рис. 386).

В сюжетной автолитографии во второй половине XIX века работали В.Е. Маковский, И.Н. Крамской, И.Е. Репин, К.В. Лебедев, Аполлинарий и Виктор Васнецовы, С.В. Ива-

нов. В XX веке много замечательных многофигурных изображений-иллюстраций сделали К.И. Рудаков, Е.А. Кибрик, А.Ф. Пахомов, Д.А. Дубинский, Н.А. Пономарев, Н.Н. Жуков и другие.

Литографированные сюжетные эстампы в послевоенный период стали одной из основных составляющих частей продукции графического комбината Союза художников России. Исторические сюжетные композиции, исполненные в комбинате, можно было увидеть на стенах государственных учреждений, школ, гостиниц, детских садов по всей территории Советского Союза. В комбинате исполняли как автолитографии, так и тиражную продукцию. Мастерство печатников графического комбината позволяло точно повторять авторскую печать или же вместе с художником доводить задуманную композицию до совершенства. Особенно это относится к цветной литографии, или, как раньше ее называли, «хромо-литографии». 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 с каждым камнем возрастают трудности печати.

Рисовать композицию прямо на «корнпапире»<sup>1</sup> или на камне — дело

<sup>1</sup> *Корнпапир* — специальная бумага, использующаяся для «перевода» изображения на литографский камень.



**Рис. 386.** В. Перов. Первый чин. Литографский карандаш, тушь

очень ответственное. Оно позволяет сохранить живость рисунка, но при ошибке создаются большие трудности в исправлении. «Как это захватывающе — создавать на белой чистой плоскости живую форму, но такое рисование требует серьезной подготовки. Осмелиться так рисовать я могу только тогда, когда каждый бу-

дущий штрих мне заранее известен. Поэтому я не жалею времени и усилий для того, чтобы найти, приготовить все детали будущего рисунка»<sup>1</sup>, — писал в своих воспоминаниях о работе в литографии Е.А. Кибрик.

<sup>1</sup> Кибрик Е.А. Работа и мысли художника. — М., 1984. — С. 96—98.

### 3. Фотография

Использование фотографии для получения сюжетной композиции с изображениями человека было начато еще в XIX веке в виде так называемой постановочной фотографии. В России пионером постановочной фотографии был знаменитый фотограф А.А. Карелин, проживавший в Нижнем Новгороде с 1837 по 1896 год. Обучившийся в 1857—1864 годах в Санкт-Петербургской Академии художеств и получивший в 1863 году две малые серебряные медали Академии художеств «За успех в рисовании», Карелин был удостоен в 1864 году звания свободного внеклассного художника. С этого же времени профессиональный художник увлекается фотографией.

Карелин имел обширные знания в работе над сюжетной композицией, которые он применил в фотографии. «Композиционные навыки, заимствованные из традиционной классической живописи, создав поначалу устойчивые формы фотокадра, не могли не видоизмениться, формируя новое, более динамичное видение мира, в котором особую значимость имела возможность непосредственного и мгновенного запечатления натуры. Достоверность, конкретность, наглядность, максимальное приближение к жизни — все это способствовало выработке новых художественных принципов. Фотография сыграла свою роль в преодолении эстетики «идеального» и утверждении самой жизни как высшей эстетиче-

ской ценности. Сын своего времени, вышедший из самых низов, Карелин, конечно, разделял демократические взгляды передовых людей эпохи. Недаром его кумирами были Н.Г. Чернышевский, Т.Н. Грановский и И.С. Тургенев. И не случайно столь сильное влияние оказала на него, наряду с принципами академизма, так восхитившая его еще в молодости живопись XVII века. То, что Карелин высоко чтит голландских жанристов Вермеера и Терборха, Метсю и Стена, прослеживается во многих его снимках разных лет»<sup>1</sup>, — пишет В.А. Филиппов в книге о жизни и творчестве А.О. Карелина. Его фотографии, «Любительница гравюр», «Сцена у окна», «Салонный разговор», «Три девицы», «Утопление», «Игра», «Подаяние», «У рояля», «В мастерской живописца» можно назвать «сюжетной фотоживописью». Схожие с Карелиным пути в фотографию имели английские художники О.Г. Рейландер, Д.-М. Кameron, Г.-П. Робинсон и другие.

Сюжетная постановочная фотография производилась в специально выстроенных больших павильонах со множеством ухищрений для создания естественного освещения. Кроме окон для бокового и верхнего света применялась сложная система занавесей на застекленной стене, ширмы-экраны из белой ткани и т.п. — ре-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Андрей Осипович Карелин. Творческое наследие. — Нижний Новгород, 1990. — С. 11—12.



**Рис. 387.** А. Карелин. Автопортрет с кистью. Фотография. Конец XIX в.

зультаты такой титанической работы в фотоателье Карелина приводятся на рис. 387. Все предметы обстановки в павильоне подлинные.

Следующий шаг в развитии сюжетных поисков в фотографии был сделан только в XX веке. В первую очередь эти поиски можно связать

с фотомонтажными экспериментами 20-х годов XX века А.М. Родченко, Д. Хортфильда и Г.Г. Клуциса. Фигура человека в фотомонтажах дополнялась массой иных мотивов, развивающих сюжетную идею. Так, фигура вождя — В.И. Ленина в композициях Клуциса дополнялась фотоизображениями красноармейцев или рабочих в сочетании с революционной символикой. Фигуры мужчин, женщин и детей раскрывают психологию героев поэмы В.В. Маяковского «Про это» в фотомонтажах А. Родченко.

«Стих Маяковского — движение метафор. Привычные и всем известные предметы вдруг сталкиваются Маяковским со своими антиподами, показываются вдруг с совершенно непривычной точки зрения. Фотомонтажи Родченко — зрительные метафоры. Он использует тот же принцип, что и Маяковский. Берутся вещи самые простые. Но, соединив две самые заурядные темы, обычно друг с другом не ассоциирующиеся, сопоставив неожиданно их масштабы, Родченко находит зрительный ряд, подобный тому, который существует в поэзии Маяковского. В каждом фотомонтаже присутствует реальный человек. Владимир Маяковский стоит, раскинув руки, на маковке кремлевской колокольни Ивана Великого. Под ним пролетает аэроплан... Четыре Лили Брик в кресле у телефона... Снова Маяковский, на этот раз маленькой фотографией, сидит на письменном столе среди чернильниц и подставок для

карандашей...»<sup>1</sup>. Первые фотомонтажи в России были сделаны Родченко в 1922 году в виде плоскостной компоновки вырезанных фотографий, наклеенных на белый лист бумаги. «Дальнейшее его развитие идет в плоскости утверждения фотографии как таковой, фотоснимок имеет все большее самостоятельное значение»<sup>2</sup>, — отмечает В.Ф. Степанова, помогавшая Родченко в создании всех его фотомонтажей. Ценность самой фотографии приобретает важнейшее значение. Это уже не сырой материал для монтажа, а законченное произведение искусства. С этого момента сюжетные изображения не ставятся постановочно и не монтируются из нескольких вырезок-фотографий, а находятся непосредственно в потоке жизни «мгновенным кадром» (рис. 388).

Появление техники фотографирования, позволяющей запечатлеть танцоров в движении, спортсменов в процессе велосипедной гонки или в прыжке у баскетбольной корзины, еще больше расширило сюжетный поиск. С 30-х годов композиционно выверенные и сюжетно обоснованные «кусочки жизни» стали составлять основу большинства крупнейших фотовыставок мира. Из способов и приемов фотографии, активно внедряемых в фотографию со второй половины XX века, в сюжетных композициях широко использовались изогелия, контрастная печать, соля-

<sup>1</sup> Цит по кн.: Альбом/Авт. текста и сост. А.Н. Лаврентьев. — М., 1989. — С. 61.

<sup>2</sup> Там же. — С. 132.



**Рис. 388.** А. Родченко.  
Иллюстрация-фотомонтаж к произведению В.В. Маяковского «Про это». 1923





**Рис. 389.** В. Витченко.  
Пантомима. Фотокомпозиция для журнала «Советское фото». 1982

ризация и т.п. Эти приемы, конечно, позволяли придавать фотографиям особый колорит, но их задачей не было кардинальное изменение исходного фотокадра (рис. 389).

С появлением цифровых фотокамер и специализированных на обработке фотоизображения компьютерных программ возможности изменений сделанного фотоаппаратом снимка-«исходника» резко расширяются. «Подтягивание» кадра, заложенное уже в программе работы фотоаппарата, провоцирует

активизацию работ с фотоснимком как в виде малозаметных на глаз доработок, так и в сотнях разновидностей приемов фотографии. Но появившаяся вседозволенность в работе с фотоаппаратом все чаще и чаще требует того, чтобы фототехника находилась в руках художественно образованных и культурных людей. Только в этом случае вершины сюжетной графики, достигнутые П. Пикассо, А. Матиссом, А. Модильяни, С. Дали, смогут быть осмыслены в фотоискусстве.

## 4. Компьютерная графика

Обзор материалов и техник сюжетной графики сегодня невозможен без упоминания о путях применения компьютерных технологий. Натурный рисунок, набросок или фотография сканируется и вводится в память машины. Далее к обработке можно подключить ряд программ, специализированных на графической деятельности (Photoshop, Illustrator, QuarkXpress, Corel PHOTO-PAINT и др.). Современные модификации приведенных программ позволяют создавать красивые черно-белые и цветные графические композиции как изобразительного, так и орнаментального характера. Орнаментальная фигуративная графика, созданная «вместе с компьютером», хотя и несет в себе некоторые черты «машинности», притягивает многих сложнейшими, не исполняемыми вручную графическими фактурами и эффек-

тами. Значительная часть эффектов заимствована программистами из опыта станковой и книжной графики, искусства фотографии, т.е. это не только специфические, созданные именно компьютером эффекты. Особенно интересными бывают «многослойные» композиции. Такие совмещения осуществить бывает не просто, но результаты оправдывают приложенные усилия. Подробный натуральный рисунок можно обрабатывать с использованием фильтров, созданных для компьютерной трансформации фотографий. Эффекты контрастной печати, пастеризации, соляризации, барельефа, фактуризации, мягкого фокуса, коллажа «переводят» натурную графику в орнаментальную компьютерную графику, применимую как в изображениях станкового характера, так и в различных сферах графического дизайна.

## Вопросы и задания

1. В какой исторический период был изобретен графитный карандаш в деревянной оправе?
2. Из чего изготавливается сангина?
3. Какой карандаш называется «итальянским»?
4. Опишите возможности техники «тушь-перо».
5. Кто из русских художников XX века применял в своих произведениях сочетание перового контура с заливкой акварелью?
6. Что такое гравюра?
7. Назовите фамилии наиболее известных художников-ксилографов.
8. Чем отличается продольная гравюра от торцовой?
9. Кто первый из русских художников начал гравировать на линолеуме?
10. Как создается офорт?
11. В каком веке была изобретена литография?
12. Назовите основные серии работ, выполненных в литографии О. Домье.
13. Была ли популярна литография среди русских художников?
14. Охарактеризуйте возможности фотографии в создании сюжетных станковых композиций и в книжной иллюстрации.
15. Кто из русских фотохудожников работал в области монтажной иллюстрации?
16. Изложите возможные направления использования компьютерной техники в сюжетной графике.

## Заключение

Прочитав пособие, вы лишь в самом общем виде ознакомились с историей и проблемами сюжетной графики, уточнили методику работы над сюжетом. Но необходимо помнить, что изложенные в пособии знания могут принести пользу только в сочетании с личной практикой. Личная практика позволяет выработать свой собственный творческий почерк, что всегда отличает выдающихся мастеров искусства. Поэтому важно постоянно экспериментировать, чтобы получить собственный и как можно больший опыт.

Самостоятельный опыт художника — это та животворная сила, которая наполняет содержанием общие представления студента о предмете. Художественные средства графики являются только средством для исполнения идеи, а законы композиции — только общими правилами для исполнения идеи. Если же творческой идеи нет или она не ясна, то имеется опасность прямого использования чужих наработок и знаний, которые позволяют освоить только ремесло, а не искусство.

Думается, что студент, ознакомившись с данным пособием, творчески подойдет к изложенному в нем материалу, поймет красоту и пользу натурной работы, осознает силу творческих обобщений при завершении графического листа.

Практическая работа над черными и цветными изображениями в период обучения позволит почувствовать возможности и особенности применения черного цвета как отдельно от хроматических цветов, так и вкуче с ними. Использование всей цветовой гаммы открывает путь к определению тех оттенков цвета, которые созвучны вашей душе и имеющейся творческой теме.

Поиски сюжетных композиций позволяют художнику изучать окружающий его мир во всей сложности человеческих отношений. Мир, в котором есть место героям и трусам, благородным людям и откровенным негодьям. Изображая действие, необходимо через внешние формы отразить суть явления.

Какой бы сложной ни была организованная художником сюжетная

композиция, главной чертой ее должно быть «чувство подлинности». «Там, где мы не верим в эту подлинность, там где мы не ощущаем трепета жизненной правды, — там не найдем мы ни подлинного искусства, ни настоящей красоты. Вот почему ... безжизненными выглядят лощеные фигуры салонно-академического искусства, казалось бы, так близко повторяющие прекрасные образцы классики. Вот почему, с другой стороны, самый эффектный «модернизм», если он не дает выражения подлинной действительности, а слепо повторяет какой-то модный штамп, может дать только красоту-однодневку, но не останется жить до следующих поколений... Это происходит потому, что в искусстве является правдой только то, что по-

нято и прочувствовано самим художником»<sup>1</sup>, — точно отмечает исследователь красоты в искусстве И.А. Кузнецова. Даже самый фантастический сюжет, поданный в конкретном выражении, может и должен отражать непосредственные ощущения жизни, вкуса и интереса своей эпохи.

Вступив однажды на путь сюжетных поисков, невозможно от него отказаться. Какие бы трудности ни стояли на пути художника, он всегда будет искать возможность пережить счастье соприкосновения с искусством, полноценно отражающим жизнь. Но «нельзя изображать, не любя изображаемого»<sup>2</sup>, — говорил русский философ В.В. Розанов. Только такое чувство, как любовь, способно подвигнуть на подвиг — подвиг искусства.

---

<sup>1</sup> Кузнецова И.А. Красота человека в искусстве. — М., 1969. — С. 4.

<sup>2</sup> Розанов В.В. Сочинения. — М., 1990. — С. 259.

## Литература

- Абрамова З.А. Изображения человека в палеолитическом искусстве Европы. — М.; Л., 1966.
- Адамов Е. Иллюстрация в художественной литературе. — М., 1959.
- Алексеев В.М. Китайская народная картинка: Духовная жизнь старого Китая в изображениях. — М., 1966.
- Аллатов М.В. Древнерусская иконопись. — М., 1978.
- Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. — М., 1993.
- Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. — М., 1978.
- Баттистини М. Символы и аллегории. — М., 2008.
- Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1965.
- Белютин Э. Школа Ашбе. — М., 1958.
- Бесчастнов Н.П. Изображение растительных мотивов: Учеб. пособ. для вузов. — М., 2004.
- Бесчастнов Н.П. Портретная графика: Учеб. пособ. для вузов. — М., 2007.
- Бесчастнов Н.П. Графика натюрморта: Учеб. пособ. для вузов. — М., 2008.
- Бесчастнов Н.П. Художественный язык орнамента: Учеб. пособ. для вузов. — М., 2010.
- Бесчастнов Н.П. Черно-белая графика: Учеб. пособ. для вузов. — М., 2002.
- Бирюнова Н.Ю. Французские шпалеры конца XV—XX веков в собрании Эрмитажа: Альбом. — Л., 1974.
- Брикман А.Е. Пластика и пространство как основные формы художественного выражения. — М., 1935.
- Бродский В.Е. Японское классическое искусство: Живопись. Графика. Очерки. — М., 1969.
- Брюсова В.Г. Андрей Рублев. — М., 1995.
- Брюсова В.Г. Русская живопись XVII века. — М., 1984.
- Буслович Д.С., Персианова О.М., Руммель Е.Б. Мифологические и исторические сюжеты в живописи, скульптуре и шпалерах Эрмитажа. — Л., 1978.
- Вагнер Г.К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. — М., 1974.
- Виппер Б.Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета (1640—1670). — М., 1962.
- Виппер Б.Р. Проблемы реализма в итальянской живописи XVII—XVIII веков. М., 1966.

- Водо Н.Н., Алексеева В.А. Французский рисунок XVI—XVIII веков из собрания Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. — М., 1977.
- Гаврилова Е.И. Русский рисунок XVIII века. — Л., 1983.
- Ганкина Э.З. Русские художники детской книги. М., 1963.
- Гинзбург И. П.П. Чистяков и его педагогическая система. — Л.; М., 1940.
- Голлербах Э.Ф. История гравюры и литографии в России. — Пг., 1923.
- Грабарь И.Э. Моя жизнь: Автобиография. — М.; Л., 1937.
- Грабарь И.Э. О древнерусском искусстве. Сборник статей. — М., 1966.
- Грегори Р.Л. Разумный глаз. — М., 1972.
- Данилова И. От Средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. — М., 1975.
- Делакруа Э. Мысли об искусстве: О знаменитых художниках. — М., 1960.
- Дмитриева Н. Изображение и слово. — М., 1962.
- Добротинский М.В. Рисунки итальянской школы XVII—XVIII веков. — Л., 1961.
- Дунаев М.М. Своеобразие русской религиозной живописи. — М., 1997.
- Еремина Т.С. Мир русских икон и монастырей. История. Предания. — М., 1998.
- Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. — М., 1970.
- Жердев Е.В. Метафорическая образность в дизайне. — М., 2004.
- Живопись: Учеб. пособ. / Авт. Н.П. Бесчастнов, В.Я. Кулаков, И.Н. Стор и др. — М., 2001.
- Земпер Г. Практическая эстетика. — М., 1970.
- Зинченко В.П. Продуктивное восприятие // Вопросы психологии. 1971. № 6. С. 41.
- Ивенский С.Г. Книжный знак: История, теория, практика художественного развития. — М., 1980.
- Из истории реализма в русской живописи. — М., 1982.
- Иконников. А.В. Художественный язык архитектуры. — М., 1985.
- Иоффе И.Н. Синтетическая история искусств: Введение в историю художественного мышления. Л., 1933.
- Клинггер М. Живопись и рисунок / Пер. с нем. СПб., 1908.
- Ковтун Е.Ф. Что такое эстамп. — Л., 1963.
- Коломиец А.С. Современная гравюра Японии и ее мастера. — М., 1974.
- Коменский Я.А. Великая дидактика. М., 1939.
- Корнилов П.Е. Офорт в России XVII—XX веков. — М., 1953.
- Коростин А.Ф. Русская литография XIX века. — М., 1953.
- Крамской об искусстве. — М., 1960.
- Крамской И.Н. Письма. В 2 т. — М., 1937.
- Кузьмин Н.В. Давно и недавно. — М., 1982.
- Кузьмин Н.В. Штрих и слово. — Л., 1967.
- Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. — М., 1978.
- Лаптев А.М. Рисунок пером. — М., 1962.

- Лебедев Г.Е. Русская книжная иллюстрация XIX века. — М., 1952.
- Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1965.
- Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978.
- Маковский С.К. Силуэты русских художников. — М., 1999.
- Масленицин С.И. Живопись Владимиро-Суздальской Руси: 1157—1238 годы. — М., 1998.
- Медоев А.Г. Гравюра на скалах: Сары-Арка, Мангышлак. — Алма-Ата, 1979.
- Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. — М., 1976.
- Мириманов В.Б. Первобытное и традиционное искусство. — М., 1973.
- Муриан И.Ф. Китайский народный лубок. — М., 1960.
- Некрасова М.А. Палехская миниатюра. 2-е изд. — Л., 1983.
- Неклюдов С.Ю. Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве / Ранние формы искусства. — М., 1972.
- Нестеров М.В. Письма. Избранное. — Л., 1988.
- Никифоров Б.М. Путь к картине. — М., 1971.
- Окладников А.П., Мартынов А.И. Сокровища томских писаний: Наскальные рисунки эпохи палеолита и бронзы. — М., 1972.
- Паромонов А.В. Иллюстрации И.Е. Репина. — М., 1952.
- Пахомов В.В. Книжное искусство. В 2 кн. — М., 1961—1962.
- Пиралишвили О. Проблемы «ион-финито» в искусстве / Авт., предисловие С.Н. Раппорт. — 2-е изд. — Тбилиси, 1982.
- Плиний об искусстве. — Одесса, 1918.
- Плотников В.И. Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века. — Л., 1987.
- Покровский Н.В. Очерки памятников христианского искусства. — СПб., 1999.
- Полевой В.М. Искусство Греции: Древний мир. — М., 1970.
- Полевой В.М. Двадцать лет французской графики: Рисунок в революционных газетах и журналах, политический плакат 1920—1930 годов. — М., 1981.
- Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае в X—XIII веках. — М., 1976.
- Прельс Р. Эстетика. — СПб., 1895.
- Психология цвета. — М., 1996.
- Проблемы композиции: Сб. научных трудов. — М., 2000.
- Радлов Н. Рисование с натуры. — Л., 1935.
- Ракова М.М. Русская историческая живопись середины девятнадцатого века. — М., 1979.
- Раппорт С.Х. От художника к зрителю: Как построено и как функционирует произведение искусства. — М., 1978.
- Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи. — М., 1975.
- Репин И.Е. Далекое близкое. М.-Л., 1949.
- Ровинский Д.А. Русские народные картинки. — СПб., 1881.
- Розанова Н.Н. Московская книжная ксилография 1920—1930 годов. — М., 1982.



- Русская жанровая живопись XIX — начала XX века: Очерки. — М., 1964.
- Сидоров А.А. Древнерусская книжная графика. — М., 1951.
- Сидоров А.А. Записки собирателя: Книга о рисунках старых и новых. — Л., 1969.
- Сидоров А.А. История оформления русской книги. 2-е изд. — М., 1964.
- Сидоров А.А. Рисунок старых мастеров. — М., 1951.
- Симонович-Ефимова Н.Я. Воспоминания о Валентине Александровиче Серове. — Л., 1964.
- Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. — М., 1976.
- Соколов П.П. Воспоминания / Ред., вступ. статья и примеч. Э. Гомербаха. — Л., 1930.
- Стернин Г.Ю. Очерки русской сатирической графики. — М., 1964.
- Суворов П. Искусство литографии: Практическое руководство для художников. 4-е изд. — М., 1964.
- Танаева Л.И. Очерки польской графики: Первая половина XX века. — М., 1972.
- Тарабукин Н.М. Смысл иконы. — М., 1999.
- Тарабукин Н.М. Смысловое значение диагональных композиций в живописи: Труды по знаковым системам. Вып. 6. — Тарту, 1973.
- Тверская икона XIII—XVII веков. — СПб., 1993.
- Третьяков Н.Н. К.Ф. Юон. — М., 1957.
- Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Основы композиции. — М., 2001.
- Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках: Три очерка о русской иконе. — М., 1991.
- Турова В. Что такое гравюра. — М., 1963.
- Рэрнер В. Символ и ритуал. — М., 1983.
- Успенский Б.А. Поэтика композиции. — М., 1970.
- Урманцев. Ю.А. Симметрия природы и природа симметрии. — М., 1974.
- Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. — М., 1988.
- Филатов В.В. Икона с изображением сюжетов из истории русского государства // ТОД РЛ, XXII. — М.-Л., 1966.
- Флоренский П.А. Иконостас // Богословие труда. 9. — М., 1972.
- Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. 1936.
- Хайям Омар. Трактаты. — М., 1961.
- Халаминский Ю. Владимир Андреевич Фаворский. — М., 1964.
- Чегодаев А.Д. Пути развития русской советской книжной графики. — М., 1955.
- Ченина Ч. Трактат о живописи. — М., 1933.
- Чернышевский Н.Г. Об искусстве: Статьи, рецензии, высказывания. — М., 1950.
- Чистяков П.П. Письма, записные книжки, высказывания. — М., 1950.
- Шобук С. Искусство — система — отражение / Пер. с чешск., послесл. Н.А. Дмитриевой. — М., 1976.
- Шорохов Е.Б. Основы композиции: Учеб. пособ. для вузов. — М., 1979.
- Шпенглер О. Закат Европы. — М.-Пг., 1923.

- Шукуров Ш.М.* «Шах-наме» Фирдоуси и ранняя и иллюстративная традиция / Текст и иллюстрации в системе иранской культуры XI—XIV вв. — М., 1983.
- Щербаков С.А.* Художник в ушедшей России. — М., 2000.
- Энгр. Ж.О.Д.* Об искусстве. — М., 1962.
- Эрнст С. К.А. Сомов.* — СПб., 1918.
- Эфрос А.М.* Два века русского искусства. — М., 1969.
- Юон К.Ф.* Об искусстве. В 2 т. — М., 1959.
- Языкова И.К.* Богословие иконы. — М., 1995.



1. Эксекий. Полидевк и Леда. Ахилл и Аякс за игрой в шашки.  
Деталь росписи амфоры. 540—530 гг. до н.э.





2. Уго да Капри (по Пармиджано). Состязание Аполлона и Марсия.  
Къяскуро. Около 1527





3. А. да Тренто (по Пармиджано). Сивилла Тибуртинская и император Август. Кьяроскуро. Первая половина XVI в.





**a**



**б**

4. Л.-М. Бонне (по Ф. Буше). Венера с голубями. Пастельная манера — **a**;  
Ж. Демарто (по Ж.-Б. Гюз). Молочница. Карандашная манера — **б**





5. Ш.-М. Декурты (по Ф.-Ж. Шаллю). Застигнутый врасплох влюбленный.  
Цветная акватинта



6. А. Тулуз-Лотрек. Цыганка. 1900. Литография





AVBREY  
BEARDSLEY

# PUBLISHER.

## CHILDREN'S BOOKS.

### Topsys and Turvys.

Vols. 1 & 2. By P. & S. NEWELL. Coloured Illustrations.  
Cloth, 12 by 7 in. Paper Boards, each 2s. 6d. net.

### WORKS BY PALMER COX.

Quarto, 12 by 9 inches. Illustrated.

The Brownies Around the  
World. Cloth, 6s.

The Brownies at Home. Cloth, 6s.

The Brownies, their Book.  
Paper Boards, 2s. 6d.

Another Brownie Book.  
Paper Boards, 2s. 6d.

### THE CHILDREN'S LIBRARY.

Illustrated, post free, Poshers Cloth Binding, 8vo, 8s. 6d. net.

- |                            |                           |
|----------------------------|---------------------------|
| 1. The Brown Owl.          | 11. Finn and His Com-     |
| 2. The China Cup.          | panions.                  |
| 3. Stories from Fairyland. | 12. Nutcracker & Mouse    |
| 4. The Story of a Puppet.  | King.                     |
| 5. The Little Princess.    | 13. Once upon a Time.     |
| 6. Tales from the Ma-      | 14. The Pentamerone.      |
| binogion.                  | 15. Finnish Legends.      |
| 7. Irish Fairy Tales.      | 16. The Pope's Mule.      |
| 8. An Enchanted Garden.    | 17. The Little Glass Man. |
| 9. La Belle Nivernaise.    | 18. Robinson Crusoe.      |
| 10. The Feather.           | 19. The Magic Oak Tree.   |

### The Land of Pluck.

By MARY MAPES DODGE. Illustrated.  
Cloth, 12 by 7 in. Cloth, 6s. 6d.

## ST. NICHOLAS

For YOUNG FOLKS.

An Illustrated Monthly Magazine for Boys and Girls, price 1s.

Bound Half-Fundy Volume, 5s.

The Volumes for 1894 contain Four "Jungle Stories" by  
RUDYARD KIPLING. "Tom Sawyer Abroad" by MARK  
TWAIN. "Mabel" by MARY WILKINS. KATE WIGGIN.  
MARY MAPES DODGE, 6s.

### BOOKSELLERS.



**8. Торни Клёнага. Красавицы «веселых домов».**  
Левая часть диптиха. Цветная гравюра на дереве. Вторая половина XIII в.





9. Торни Клёнага. Красавицы «веселых домов».  
Правая часть диптиха. Цветная гравюра на дереве



10. В.Э. Борисов-Мусатов. Встреча у колонны. Акварель. 1901—1903





11. К.А. Сомов. Арлекин и смерть. Журнал «Золотое руно». Акварель. 1908





12. И.Я. Билибин. Иллюстрация к сказке «Василиса Прекрасная».  
Акварель. 1899





**а**



**б**

**13. И. Я. Билибин:** **а** — иллюстрация к сказке «Перышко Финиста Ясна Сокола»;  
**б** — иллюстрация сказке «Василиса Прекрасная». Акварель. 1900



14. И.Я. Кустодиев. Выставка русского искусства в Нью-Йорке.  
Плакат. 1924





15. И.Я. Кустодиев. Эскиз костюма Катерина к драме А.И. Островского «Гроза». Акварель. 1920



16. Д. Моор (Орлов). «1 мая — Всероссийский субботник». Плакат. 1920





17. Д. Моор (Орлов). «Ты записался добровольцем?» Плакат. 1920



18. В. Конашевич. Иллюстрация к сказке братьев Гримм «Горшок каши»





19. В. Конашевич. Иллюстрации к сказке братьев Гримм «Горшок каши»



20. В.Д. Пивоваров. Иллюстрация к книжке М. Карем «Радость».  
1970





21. Б.А. Диодоров. Иллюстрация к Г.Х. Андерсену «Снежная королева». 2005. Офорт, акватинта





22. В.М. Васнецов. Иллюстрация к произведению А.С. Пушкина «Песнь о вещем Олеге». Литография. 1899





23. П. Писсаро (по рисунку К. Писсаро). Женщины, собирающие траву». 1903

**– ГДЕ КУПИЛИ ВЫ, СИНЬОР,  
ЭТОТ КРАСНЫЙ ПОМИДОР?**



**– ВОТ НЕВЕЖЛИВЫЙ ВОПРОС .  
ЭТО СОБСТВЕННЫЙ МОЙ НОС!**

24. В.В. Лебедев. Иллюстрация к произведению С.Я. Маршака «Цирк» 1925  
(левая часть разорота)

**Я РЫБНОЙ ЛОВЛЕЙ ЗАНЯЛСЯ:  
ПОЙМАЛ В ОРКЕСТРЕ КАРАСЯ.**



**КОГДА ДОМОЙ ПРИЕДУ,  
СВАРЮ ЕГО К ОБЕДУ.**

25. В.В. Лебедев. Иллюстрация к произведению С.Я. Маршака «Цирк»  
(правая часть разворота)





26. В.В. Лебедев. Иллюстрация к произведению С.Я. Маршака «Разноцветная книга». 1947



27. В. Конашевич. Иллюстрация Л. Квитко «В гости». 1979





28. Ж. Гозе. Роза среди роз. Рисунок к газете. 1913



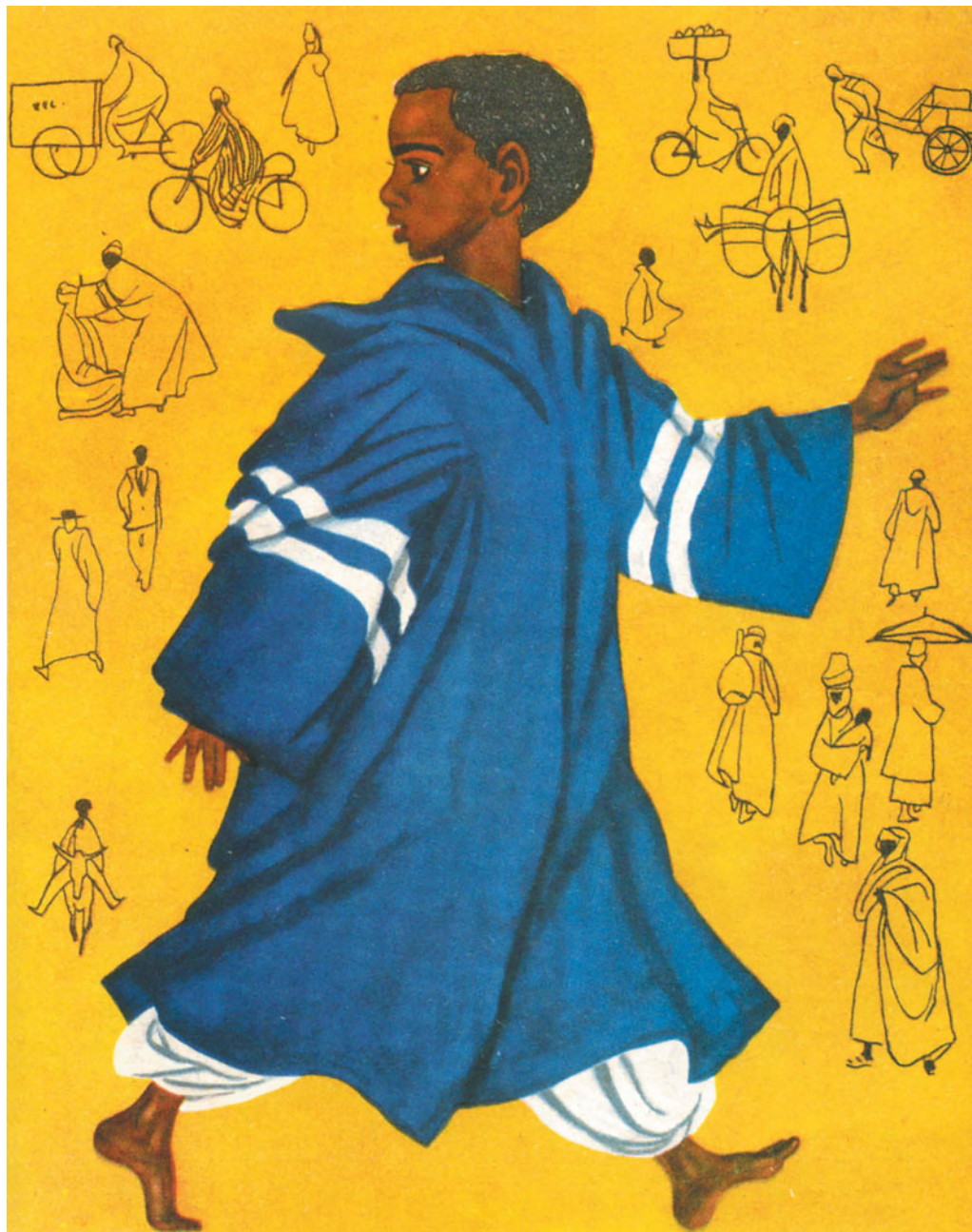
29. Фланель. Лыжники. Конец 1920-х





30. В.Е. Попков. Трудовые будни. Цветная литография (в четыре доски)





31. О.Г. Верийский. Отдых в пути. Цветная литография (в пять камней). 1958



**32.** В. Гольдяев. Иллюстрация к книге А. Мусатова «Мальчик из Асуака». 1967

# Оглавление

|                                                                                            |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>К студентам!</i> .....                                                                  | 3  |
| <i>Введение</i> .....                                                                      | 5  |
| <br>Глава I. КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ СЮЖЕТНОЙ<br>ГРАФИКИ .....                  | 11 |
| 1. Становление и начало развития сюжетных графических изображений .....                    | 11 |
| 2. Сюжетная графика XV—XVIII веков .....                                                   | 16 |
| 3. Сюжетная графика XIX века .....                                                         | 26 |
| 4. Новаторство в сюжетной графике XX века .....                                            | 34 |
| <br>Глава II. СЮЖЕТНАЯ ГРАФИКА СТРАН ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО<br>РЕГИОНА .....                     | 40 |
| 1. Сюжетная графика в искусстве старого Китая .....                                        | 40 |
| 2. Сюжетная графика Японии XVII—XVIII веков .....                                          | 44 |
| <br>Глава III. РУССКАЯ СЮЖЕТНАЯ ГРАФИКА .....                                              | 49 |
| 1. Становление русской сюжетной графики .....                                              | 49 |
| 2. Сюжетные изображения в русской графике XVIII—XX веков .....                             | 52 |
| 3. Сюжетная графика художников круга «Мир искусства» .....                                 | 58 |
| 4. Советская сюжетная графика 1910—1960-х годов .....                                      | 64 |
| 5. Сюжетные поиски в российской графике последней трети XX и начала<br>XXI века .....      | 75 |
| <br>Глава IV. ИСТОРИЧЕСКИЕ ЖАНРОВЫЕ КОМПОЗИЦИИ .....                                       | 87 |
| 1. Выдающиеся события из жизни Западной Европы в живописи и графике<br>XVI—XIX веков ..... | 87 |
| 2. Исторический жанр в русском искусстве .....                                             | 96 |

|                                                                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Глава V. БАТАЛЬНАЯ ГРАФИКА .....                                                                                                                   | 107 |
| 1. Сцены битв в искусстве Древнего мира .....                                                                                                      | 107 |
| 2. Батальные сцены в западноевропейском искусстве XV—XX веков .....                                                                                | 111 |
| 3. Изображение войны в русском графическом искусстве. Станковая графика и плакат .....                                                             | 118 |
| Глава VI. МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ЖАНРОВЫЕ КОМПОЗИЦИИ<br>И ИЗОБРАЖЕНИЯ ИЗ ИСТОРИИ ХРИСТИАНСТВА .....                                                        | 126 |
| 1. Западноевропейские мифологические жанровые композиции<br>и религиозная графика .....                                                            | 126 |
| 2. Русские графические композиции XVI—XIX веков со сценами из истории<br>христианства, жизни церкви и мифологии .....                              | 139 |
| 3. Русские мифологические и сказочные графические композиции<br>конца XVIII—XX веков .....                                                         | 142 |
| Глава VII. БЫТОВОЙ ЖАНР .....                                                                                                                      | 151 |
| 1. Становление и развитие бытового жанра в искусстве .....                                                                                         | 151 |
| 2. Бытовой жанр в изобразительном искусстве Западной Европы .....                                                                                  | 153 |
| 3. Бытовой жанр в русской станковой графике и иллюстрации .....                                                                                    | 160 |
| Глава VIII. СЦЕНЫ ОХОТЫ В ГРАФИКЕ .....                                                                                                            | 171 |
| 1. Древнейшие изображения сцен охоты в искусстве .....                                                                                             | 171 |
| 2. Охотничьи композиции в западноевропейском искусстве .....                                                                                       | 174 |
| 3. Охотничья тема в русском искусстве .....                                                                                                        | 177 |
| Глава IX. ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ ТЕМАТИКА В ГРАФИКЕ .....                                                                                                | 186 |
| 1. Становление и развитие темы труда в искусстве .....                                                                                             | 186 |
| 2. Отражение труда в западноевропейском и русском реалистическом искус-<br>стве XIX века. Трудовые процессы в демократической графике XX века .... | 189 |
| 3. Трудовые процессы и люди труда в российской графике XX века .....                                                                               | 194 |
| Глава X. СПОРТИВНАЯ ТЕМАТИКА В ГРАФИКЕ .....                                                                                                       | 202 |
| 1. Спортивные композиции в искусстве Древнего мира .....                                                                                           | 202 |
| 2. Графические изображения спортивных соревнований в европейском<br>искусстве .....                                                                | 204 |
| 3. Графические изображения спортивных мероприятий в Советской России ..                                                                            | 208 |

|                                                                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Глава XI. ДЕТСКАЯ ТЕМАТИКА В ЖАНРОВОЙ ГРАФИКЕ .....                                                                              | 215 |
| 1. Изображения детей в искусстве Древнего мира и западноевропейской живописи и графике .....                                     | 215 |
| 2. Детская тематика в русской книжной иллюстрации советского и постсоветского времени. ....                                      | 222 |
| Глава XII. ЛЮБОВНАЯ ГРАФИКА .....                                                                                                | 231 |
| 1. Тема любви в искусстве Древнего мира и европейской графике и живописи XVI—XIX веков. ....                                     | 231 |
| 2. Тема любви в графике конца XIX—XX веков .....                                                                                 | 239 |
| Глава XIII. СЮЖЕТНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ В РЕКЛАМНОЙ ГРАФИКЕ. ....                                                                       | 247 |
| 1. Сюжетность в современной рекламе .....                                                                                        | 247 |
| 2. Сюжетные композиции в плакате .....                                                                                           | 250 |
| 3. Сюжетные изображения в журнальной и газетной рекламе и пропаганде .....                                                       | 254 |
| 4. Сюжетные изображения в экслибрисах, эмблемах и товарных знаках .....                                                          | 256 |
| Глава XIV. СЮЖЕТНЫЕ КОМПОЗИЦИИ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ. ....                                                          | 261 |
| 1. Сюжетные композиции на изделиях из керамики и стекла .....                                                                    | 262 |
| 2. Сюжетная графика на античных текстильных изделиях, текстиле Востока, Византии, средневековой Европы и эпохи Возрождения ..... | 269 |
| 3. Сюжетная графика на текстильных изделиях XVIII—XIX веков .....                                                                | 272 |
| 4. Сюжетный текстиль XX века .....                                                                                               | 276 |
| Глава XV. НАУЧНЫЕ ОСНОВЫ СЮЖЕТНОЙ ГРАФИКИ .....                                                                                  | 282 |
| 1. Геометрия пространственных построений на плоскости .....                                                                      | 282 |
| 2. Светотень .....                                                                                                               | 291 |
| 3. Цвет и колорит .....                                                                                                          | 293 |
| Глава XVI. КОМПОЗИЦИЯ В СЮЖЕТНОЙ ГРАФИКЕ. ....                                                                                   | 299 |
| 1. Принципы композиции .....                                                                                                     | 299 |
| 2. Однофигурные композиции .....                                                                                                 | 306 |
| 3. Двухфигурные композиции .....                                                                                                 | 319 |
| 4. Многофигурные композиции. ....                                                                                                | 325 |

|                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| Глава XVII. ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СЮЖЕТНОЙ ГРАФИКИ .....                   | 341 |
| 1. Основы методики исполнения сюжетной графики .....                     | 341 |
| 2. Исполнение эскизов-набросков .....                                    | 342 |
| 3. Исполнение набросков-этюдов .....                                     | 344 |
| 4. Проработка основного эскиза .....                                     | 347 |
| 5. Законченные графические листы .....                                   | 350 |
| 6. Набросочность изображений в законченных графических композициях ..... | 353 |
| Глава XVIII. МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ ГРАФИКИ .....                           | 358 |
| 1. Рисовальные материалы и техники их использования .....                | 358 |
| 2. Гравюра и литография .....                                            | 366 |
| 3. Фотография .....                                                      | 382 |
| 4. Компьютерная графика .....                                            | 387 |
| <i>Заключение</i> .....                                                  | 389 |
| <i>Литература</i> .....                                                  | 391 |

*Учебное издание*

**Бесчастнов Николай Петрович**

## **СЮЖЕТНАЯ ГРАФИКА**

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

Лицензия ИД № 03115 от 10.11.2000.

Сертификат соответствия № РОСС RU.AE51.H 15815 от 17.10.2011.

Подписано в печать 29.06.2012. Формат 70×90/16.

Печать офсетная. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 29,25. + 2,34 вкл.

Тираж 20 000 экз. (1-й завод 1–3 000 экз.).

Заказ № .

Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.

119571, Москва, а/я 19.

Тел./факс: (495) 984-40-21, 984-40-22.

E-mail: [vlados@dol.ru](mailto:vlados@dol.ru)

<http://www.vlados.ru>

---

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



# ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

В учебном пособии излагается теория и практика графического изображения сюжетных композиций, встречающихся в творческом процессе студентов высших художественных учебных заведений. Приводится обзор становления и развития сюжетной графики в мировом искусстве.

Значительную часть пособия занимает изложение особенностей построения основных групп сюжетных изображений, встречающихся в искусстве. Даны практические советы с описанием материалов и техники работы в сюжетной графике в станковом и декоративно-прикладном искусстве. Пособие соответствует учебным программам по курсам рисунка и композиции.

Учебное пособие адресовано студентам высших учебных заведений, а также тем, кто самостоятельно занимается изобразительным искусством.



ISBN 978-5-691-01873-2



ГУМАНИТАРНЫЙ  
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ  
ЦЕНТР

**ВЛАДОС**