

Н.П. Бесчастнов

ГРАФИКА ПЕЙЗАЖА

*Допущено Министерством образования и науки Российской Федерации
в качестве учебного пособия для студентов
высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки
дипломированных специалистов
«Художественное проектирование изделий текстильной
и легкой промышленности»*

УДК 76.047(075.8)
ББК 85.15я73-1
Б53

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор кафедры коммуникативного дизайна Московского государственного художественно-промышленного училища им С.Г. Строганова **А.Н. Лаврентьев**;
заведующий кафедрой художественного оформления текстильных изделий Московского государственного текстильного университета, профессор **Ю.Э. Салман**

Бесчастнов Н. П.

Б53 **Графика пейзажа : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению подгот. дипломир. специалистов «Художеств. проектирование изделий текстил. и лег. пром-сти.» / Н.П. Бесчастнов. — М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2012. — 301 с. : 32 с. : ил. — (Изобразительное искусство). ISBN 978-5-691-01431-4. Агентство СІР РГБ.**

В учебном пособии рассмотрены основы теории и практики графического изображения пейзажа применительно к задачам специального обучения художников декоративно-прикладного искусства.

Пособие адресовано студентам высших учебных заведений декоративно-прикладного искусства и дизайна, может быть полезно учащимся средних художественных заведений и тем, кто самостоятельно занимается изобразительным искусством.

**УДК 76.047(075.8)
ББК 85.15я73-1**

ISBN978-5-691-01431-4

© Бесчастнов Н.П., 2005
© ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2005
© Оформление.
ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2005

От автора

Графика пейзажа — основная часть летней художественной практики на пленэре и входит в процесс сбора материала к курсовым и дипломным работам. Таким образом в той или иной форме каждый студент несколько раз на протяжении всего периода обучения непосредственно обращается к изучению природных форм. Хотя цели работы над пейзажем меняются в зависимости от проблематики учебных заданий, общие законы изображения остаются неизменными. В связи с этим в пособии достаточно подробно рассматриваются как основные теоретические, так и специальные вопросы, касающиеся сбора пейзажного материала для композиций, выполняемых на старших курсах.

Книг, посвященных истории и методике работы над пейзажем, весьма много и почти все они посвящены пейзажной живописи. Однако графические изображения пейзажа в большинстве учебников и пособий не выделены как отдельная тема. Между тем натурная графика пейзажа или художественные композиции, выполненные на основе пейзажных зарисовок, занимают почти половину

объема всех работ на выставках изобразительного и прикладного искусства последних десятилетий. Графика пейзажа присутствует в текстильном рисунке и на изделиях из керамики, дерева, стекла, металла уже не одно столетие, впитывая в себя лучшие достижения изобразительной пленэрной практики. Гобелены, расписные панно, платки, ковры и др. изделия ручного и промышленного изготовления несут на себе полноценные пейзажные сюжетные построения. Пейзаж широко присутствует во множестве рекламных графических композициях XX в. Это позволяет нам говорить о том, что художники декоративно-прикладного искусства, как и специалисты изобразительного искусства, должны иметь полноценные знания в области графики пейзажа.

Пособие охватывает основные проблемы графического изображения пейзажа, встречающиеся в работе студентов вузов искусства. В тексте даются примеры удачных творческих решений из опыта крупнейших художников изобразительного и прикладного искусства, истории художественного ремесла. Много внимания уделено изложению особенностей

изображения основных разновидностей пейзажа, методам исторической и современной работы над пейзажем в изобразительном и прикладном искусстве, творческим техникам и материалам. При подготовке текста был обобщен опыт преподавания пленэрной практики в России и за рубежом. Анализ творческих произведений крупнейших мастеров искусства проведен с учетом общей направленности учебной работы в вузе.

В тексте описываются как черно-белые, так и цветные изображения, развиваются и конкретизируются идеи, изложенные в изданных ранее учебных пособиях по черно-белой и цветной графике¹. Исходя из этого базовые понятия о графическом изображении даются достаточно избирательно и целенаправленно, что позволяет больше внимания уделить изложению методов творческой работы, включающих целый ряд приемов и техник практической деятельности.

¹ См.: Бесчастнов Н.П. Черно-белая графика: Учеб. пособие. М., 2003; Живопись: Учеб. пособие / Н.П. Бесчастнов, В.Я. Кулаков, И.Н. Стор и др. М., 2001.

Введение

Нет человека, на которого не действовала бы красота ландшафта. Красивые пейзажи, запечатленные в виде рисунка, черно-белого или цветного эстампа, наравне с живописью украшают интерьеры множества европейских квартир, особняков, клубов, ресторанов и музеев. Любование пейзажем стало особым культом для многих народов дальневосточного региона и с давних времен вошло в традиционное искусство Китая. Эстетизация созерцания пейзажа и чувственное восприятие искусства изображения гор и водопадов была доведена в Китае до такого совершенства, что наслаждение природой в искусстве в определенные периоды истории ставилось выше наслаждения от самой природы. Еще в XVII в. известный китайский литератор, критик и теоретик искусства Ли Юй писал в предисловии к «Слову о живописи из сада с горчичное зерно», что «в наши дни люди наслаждаются созерцанием пейзажных свитков так же, как самой природой».

Когда панели ширм украшены бесчисленными видами, свитками, альбомы разложены на столе, перед глазами возникают далекие горы и дома, голубовато-зеленые горные пики, журчащие ручьи; порой пейзаж предстает подернутым облаками и тучами, а иной раз он выглядит ясным и гармоничным. Тогда можно легко представить себе, что ты сидишь у скал в ущелье и не нужно надевать туфель или брать бамбуковый посох, чтобы добраться туда¹. 143 прекрасных гравюры, сопровождающие текст трактата, красноречиво подтверждают слова Ли Юйя.

Многие известные педагоги Европы считали пейзажи высшим воспитательным средством. «Зовите меня варваром в педагогике, — говорил К.Д. Ушинский, — но я вынес из впечатлений моей жизни глубокое убеждение, что прекрасный ландшафт имеет такое огромное воспитательное влияние на развитие молодой души, с которым трудно соперничать влиянию педагога»².

¹ См.: Слово о живописи из сада с горчичное зерно / Пер. и комментарии Е.В. Завадской. М., 2001.

² Ушинский К.Д. Избранные педагогические произведения. М., 1968. С. 338.

Эмоциональное восприятие природы русским человеком очень точно выразил А.А. Чехов во втором акте «Вишневого сада» через слова Лопухина: «Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и живя тут, мы сами должны по настоящему быть великими».

Графику пейзажа в целом ряде случаев трудно обособить от пейзажной живописи. Они находятся в рамках одного жанра и по сюжетам, и по построению композиций часто почти идентичны. Однако условность языка графики и особенности материалов позволяют графике пейзажа иметь свой художественный специфичный язык, который придает изображению пейзажа особую камерную прелесть (рис. 1, 2). Не случайно, например, пейзажные офорты Рембрандта или рисунки В. Ван Гога ценятся больше, чем живопись многих мастеров кисти. Известные коллекционеры посвятили свою жизнь собиранию графики пейзажа и не расставались с ними никогда. Причем большая часть коллекций — черно-белые композиции или работы с небольшим включением цвета. Что же привлекает любителей искусства в графике пейзажа? Условность ли использования выразительных средств, позволяющая зрителю бесконечно развивать в своем сознании мысль художника? Или жизненная философия мастера

резца, выраженная в предельном напряжении и не допускающая иных толкований? И то и другое есть в пейзажной графике, различающейся, конечно, не только по сюжету.

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

Углубляя эту тему он говорит, что «Линий в мире нет. Они нами мыслятся только изображая на бумаге видимое нами посредством линий, мы даем лишь символический намек на ограничение существующих в мире форм. Черно-белого в мире также нет, ибо та же живопись научила нас взаимодействию дополнительных цветов; и нет в мире плоскостей, ибо они — примышляемые нами из геометрии вспомогательные средства наши для постижения трехмерного пространства»².

Но почему же эта «условная» запись впечатлений художника на листе бумаги от реального пейзажа будит столько чувств, заставляет

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

² Там же. С. 8.



Рис. 1. В. Ван Гог. Кафе в Арле. Тростниковое перо. 1888—1889 гг.



Рис. 2. В.А. Фаворский. Пролетающие птицы. Линогравюра

страдать и радоваться, плакать и смеяться. Видимо эти отвлеченные средства позволяют концентрированно выразить реальный образ, одухотворить изображение. Не случайно успех в традиционной китайской каллиграфии и изображении пейзажа дает «линейность, твердость, обобщенность и одухотворенность»¹. Китайским теоретикам искусства вторит известный в начале прошлого века русский искусствовед С.К. Маковский, говоря о том, что «график видит мир, как волшебство линий, одухотворенных личным чувством и мыслью»². Цветная графика по мысли С.К. Маковского не меняет сути дела, так как остается в сфере графики. Без одухотворенности, т. е. без сильной личности художника изображения мертвы.

В XX в. графика, считавшаяся ранее достаточно замкнутым видом искусства, стала влиять на развитие живописи в виде активного внедрения в живописные изображения выразительных средств, наиболее изощренно развитых в графике. Это заставляет нас еще более внимательно относиться к изучению законов графического изображения, и пейзаж — одна из наиболее удобных для методического анализа тем. При описании опыта мастеров искусства, разных исторических периодов, которое будет дано в нескольких главах нашего пособия, мы

постараемся выявить особенности образных решений пейзажа в каждом конкретном случае. Изучение проявлений законов графики в творчестве виртуозов графического пейзажа разных стран и народов позволит студентам выйти на современный уровень понимания графизма, сделать большой шаг на пути к мастерству.

Задания по графике пейзажа, приводимые в главе XIII пособия, посвященной творческой практике в различных жанрах пейзажа, дают для этого хорошую возможность.

Цвет может быть введен в графику пейзажа в виде замены «черно-бела» каким-либо иным цветом, добавлением нескольких цветовых «проходов». Цветом работают и иллюзорно, и отвлеченно от цвета натуры. Отвлеченное применение цвета позволяет создавать пейзажные композиции, приближенные по своему решению к графике интерьерных декоративных панно, где цвет и форма трактуются весьма свободно. В таких работах рисунок оставляет широкое поле деятельности для красочного восполнения изображенного. Но какой бы простор для фантазии не был бы открыт для применения цвета в цветной графике, цвет всегда является дополнением к нарисованной структуре композиции. В отличие от живописи, где форма, в основном, образуется из

¹ Слово о живописи из сада с торчичное зерно. С. 120.

² Маковский С.К. Современные русские художники. СПб., 1909. С. 128.

оттенков цвета и соотношения свет-лот, в графике форма определяется достаточно четким и осознанным очертанием предметов. Цвет в графике «поэтизирует» жесткость графических очертаний, развивает идею художника, но «дух» графики зарождается прежде всего в рисунке. Не случайно, что к графике относят и области рисунка и офорта, подкрашенных акварелью.

Впособии в качестве иллюстраций используются произведения станковой, книжной и прикладной графики. Специфика издания позволяет расширить иллюстративный графический материал за счет произведений декоративно-прикладного искусства, несущих пейзажные графические композиции. Кроме того в тексте приводится ряд примеров пейзажных зарисовок, сделанных в процессе сбора

творческого материала студентами и специалистами текстильного орнамента.

Иллюстративный материал подобран с учетом возможностей студентов художественных вузов России найти и изучить графическое наследие русских и зарубежных художников в отечественных музеях и библиотеках. Неизвестное в нашей стране творчество мастеров кисти и резца использовано очень избирательно. В главах, посвященных описанию жанров пейзажа, особое внимание уделено голландскому пейзажу XVIII в., так как это время дало искусству множество великих пейзажистов. Расширенный анализ творчества русских художников обусловлен как их вкладом в искусство, так и знаниями студентов отечественного искусства.

Глава I

НАУЧНЫЕ ОСНОВЫ ПЕЙЗАЖНОЙ ГРАФИКИ

Художественное творчество как и любой творческий процесс не может не учитывать объективные законы природы. Знание научных положений искусства всегда лежит в основе обучения художника. При изображении пейзажа в качестве научной основы практики в первую очередь фигурирует *перспектива*. Ее законы применяются наиболее объемно и детально. Без знания перспективы невозможно построить ни одну пейзажную композицию. В черно-белую графику часто включают эффект светотени для достижения образности в многочисленных

изображениях закатов и восходов солнца над рекой или в построениях объектов урбанистического пейзажа. Поэтому кроме геометрии пространственных построений графических изображений рассматриваются принципы распределения в изображении светотени. Важным научным положением, необходимым для работы в области графики пейзажа, мы считаем основы *законов о цвете*.

Все, что относится к цветной графике, должно быть исполнено с пониманием науки о цвете в целом и цветовой гармонии в частности.

1. Геометрия пространственных построений графики пейзажа на плоскости

Основная часть европейской станковой графики пейзажа построена по законам центральной линейной перспективы. Поэтому большинство западноевропейских учебных пособий излагают центральную линейную перспективу достаточно подробно. На

таком же уровне это сделано и в российских учебниках по искусству. Лучшей работой по практике применения линейной перспективы в графике следует считать ее изложение в серии книг «Школа изобразительного искусства»¹. В 1-м выпуске серии

¹ См.: Буйнов А.Н., Смирнов Г.Б. Перспектива / Школа изобразительного искусства. Вып. 1. М., 1964.

А.Н. Буйнов и Г.Б. Смирнов убедительно описывают построения перспективы городской улицы во фронтальном положении, при высокой и низкой точках зрения. Важной для художников-пейзажистов является схема построения перспективы построек, находящихся в одной работе выше и ниже горизонта, так как при изображении провинциальных городов и сел группа домов на вершине и склоне холма — излюбленный мотив натуральных зарисовок (рис. 3—6). По принципу паркетной сетки, построение которой в линейной перспективе — норма для любого художественного училища, строится большинство предметов, лежащих в пейзажной композиции на земле или плавающих на воде. Размеры их

уменьшаются по мере их удаления в глубину (рис. 7). То же самое относится к летящим по воздуху объектам и облакам, только они находятся выше уровня горизонта. При изображении облаков, часто перекрывающих друг друга полупрозрачной дымкой и как бы растворяющихся в среде по мере приближения к горизонту, применяются знания воздушной перспективы.

Однако использование центральной линейной перспективы в полном ее объеме в пейзажной графике встречается не так часто. Даже тогда, когда объекты с перспективными сокращениями являются основой графической композиции, они не имеют всех признаков глубины. Таких признаков довольно много. К наиболее

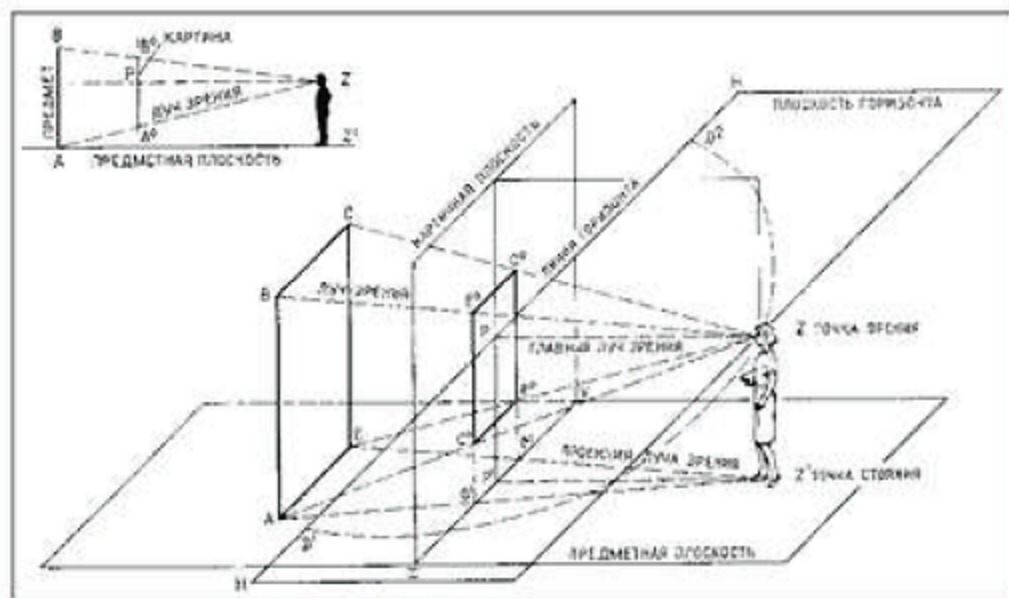


Рис. 3. Схема плоскостей и линий, применяемых при перспективных построениях



Положение линии горизонта при высокой точке зрения



Положение линии горизонта при более низкой точке зрения

Рис. 4. Положения линии горизонта при высокой и низкой точках зрения (по А.Н. Буйнову и Г.Б. Смирнову)

заметным **монокюлярным признакам глубины** обычно относят:

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

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

3) явление воздушной перспективы — далекие предметы видны менее четко и меняют свой цвет

(наблюдаются как бы через голубоватую дымку);

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

5) большие предметы (круглые крепостные башни, большие здания и т. п.), освещенные солнцем, оказываются затененными различным образом в различных своих частях, и наблюдаемая система теней способна дать представление о более близких и более далеких частях этих предметов»¹.

¹ Раушербах Б.В. Пространственные построения в живописи. М., 1980. С. 44.

В графике пейзажа перечисленные монокулярные признаки используются избирательно в зависимости от творческих задач художника. Так, вполне возможно уменьшение в композиции некоторых деревьев и домов на первом плане при полном отрицании воздушной перспективы и эффектов затенения предметов. Но избирательность применения монокулярных признаков, конечно, не может изменить отношения к центральной линейной перспективе, как к хорошо обоснованной и продуманной системе пространственных построений на плоскости. Данная система позволяет

достаточно быстро ориентироваться в глубоком пространстве пейзажа молодому художнику, выехавшему из города изображать ландшафт с многоплановым пространством и ясно читаемой линией горизонта. Появившись в эпоху Возрождения как научно-творческое откровение, линейная перспектива исправно продолжает участвовать в развитии творческих личностей нашего времени. Этот вид перспективы не заменим на этапе формирования взглядов художника в учебном процессе и эффективен в профессиональной творческой работе (рис. 8—10).



Рис. 5. Перспектива построек, находящихся выше и ниже горизонта
(по А.Н. Буйнову и Г.Б. Смирнову)

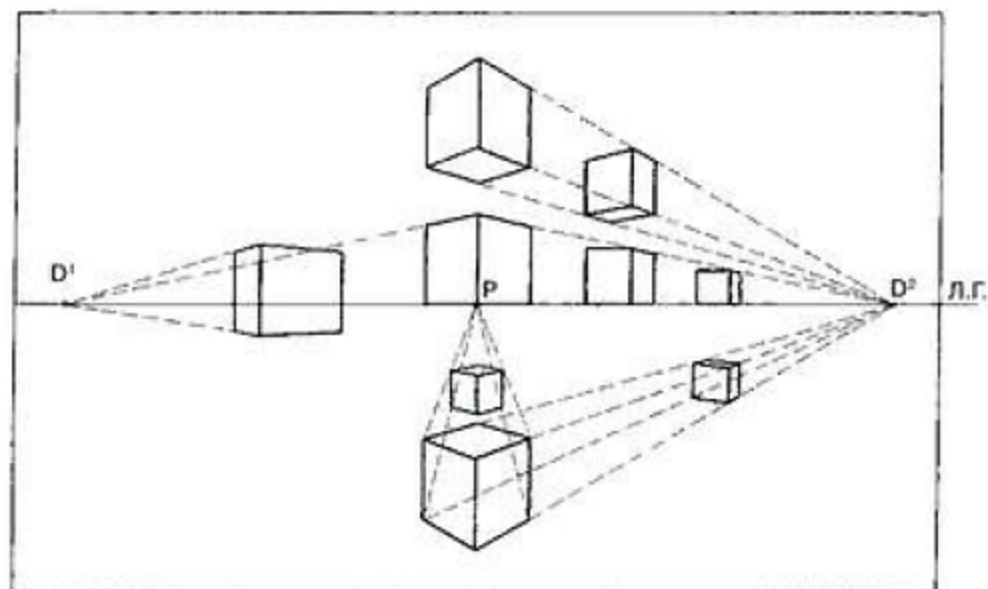


Рис. 6. Перспективное изображение куба под углом 45° к плоскости картины

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

аксонометрий и их трансформаций и центральная криволинейная перспектива.

Классификация, данная Б.В. Раушербахом, позволила наглядно представить в истории цивилизации эволюцию пространственных построений на плоскости. Последовательность появления методов выглядит так:

- чертежные методы (изображение объективного пространства, свойственное, например, искусству Древнего Египта);
- метод локальных аксонометрий и их трансформаций (ему соответствует античное и средневековое искусство);
- центральная линейная перспектива эпохи Возрождения;

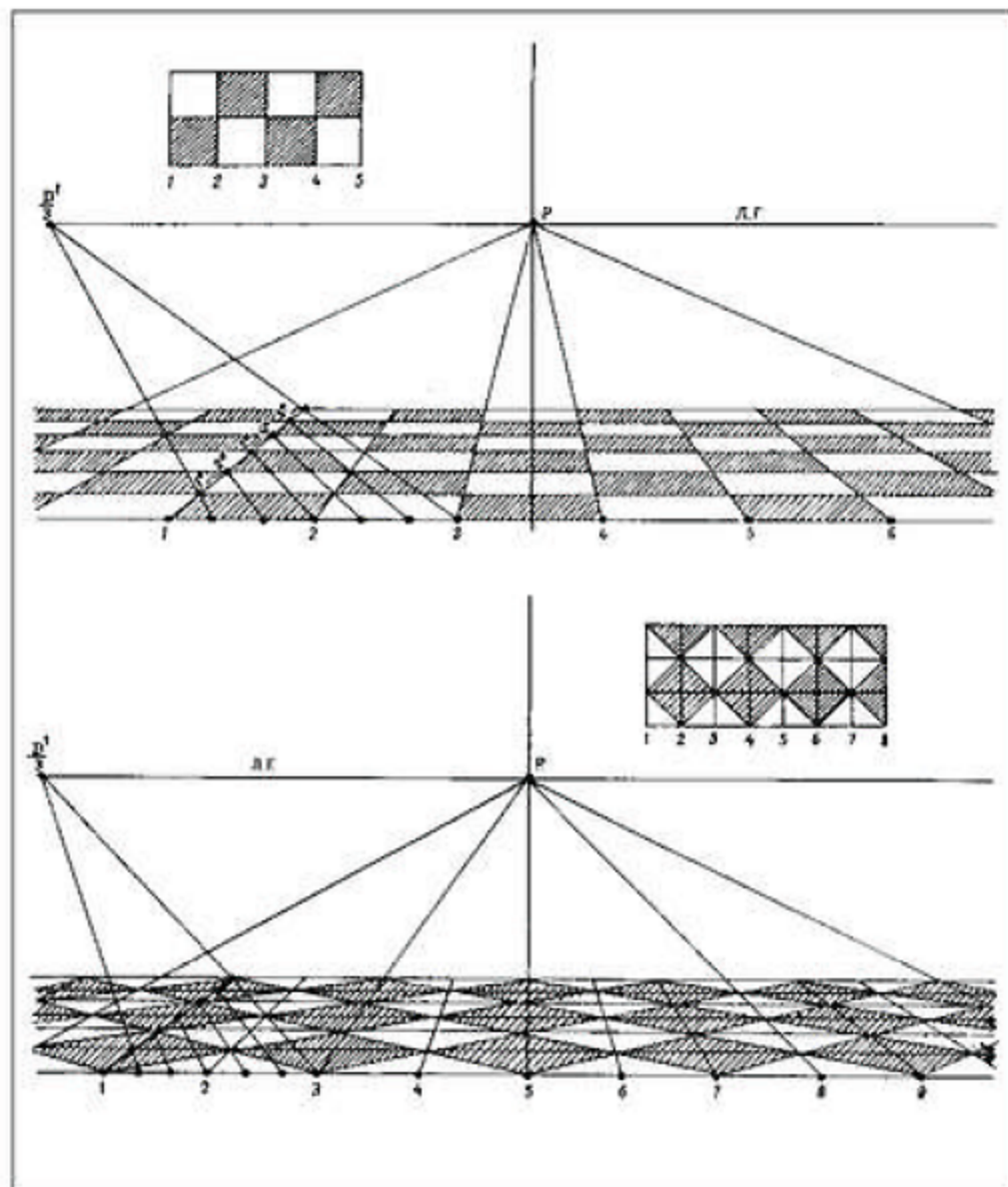


Рис. 7. Классическая схема перспективы паркета, используемая при определении оснований зданий в пейзажных изображениях. Перспектива квадратного паркета во фронтальном положении и под углом в 45°



Рис. 8. А.П. Остроумова-Лебедева. Венеция. Гравюра на дереве. 1916 г.

• центральная криволинейная перспектива, появившаяся на рубеже XIX—XX вв.

«Каждый из четырех названных основных типов пространственных построений мог появиться в разное время, в разных регионах и в различных модификациях, дающих огромное разнообразие изобразительных средств. Это разнообразие дополнительно усиливалось тем, что упомянутые выше основные типы пространственных построений

нередко сочетались друг с другом в художественных произведениях той или иной культуры»¹.

Чертежные методы не имеют отношения к теории перспективы, так как они предназначены для передачи объективного пространства. В искусстве в наиболее чистом виде они применялись в Древнем Египте и были чем-то вроде художественного черчения. Но если в техническом черчении для изображения большинства наиболее характерных

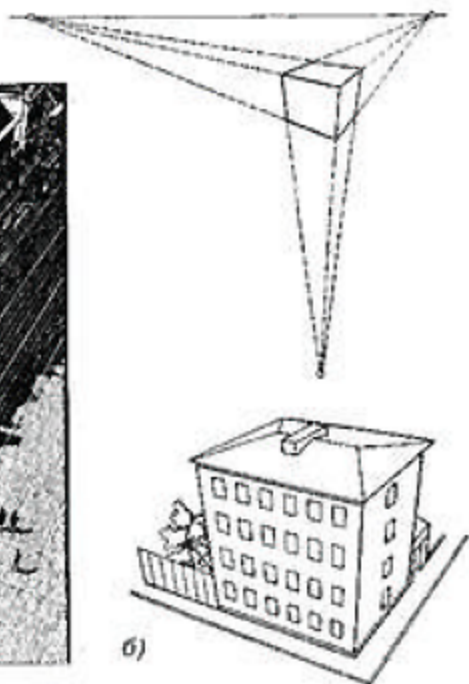
¹ Раушербах Б.В. Пространственные построения в живописи. М., 1980. С. 4.



Рис. 9. Построение улицы в перспективе



а)



б)

Рис. 10. Изображение города с «птичьего полета»:
а) М.-К. Эшер. Вид Дельфта. Гравюра на дереве. 1939 г.;
б) Схема построения вида «с птичьего полета»

особенностей объекта применяют три его ортогональные проекции (вид спереди, сбоку и сверху), то в искусстве, в основном, допускается лишь однократное изображение. В случае с пейзажем с большим обзором земли, ее можно показать только в плане, т. е. в иных случаях она проецируется в линию. С помощью плана древние египтяне могли показать пруд или реку (рис. 11). Так же часто поступали и художники Древней Руси.

Но если для художника важно передать не землю, а то, что стоит на ней, то в этом случае земля изображается в виде линии, а деревья и дома в виде сбоку или спереди. Такое изображение пейзажей можно

увидеть в графити на глиняных сосудах энеолита и в рисунках современных детей.

Понимая, что одна проекция малоинформативна, древние египтяне прибегали к совмещению двух проекций в одном изображении. Так, на приведенном ранее рисунке пруда, окруженного деревьями, взятом нами из «Книги Мертвых» пруд изображен в плане, а окружающие его деревья даны в виде сбоку. В каноническом искусстве многих народов изображение растений, данных как вид сбоку, часто дополнено изображениями листьев в виде сверху.

В качестве применения чертежных методов в искусстве изображения можно считать и использование

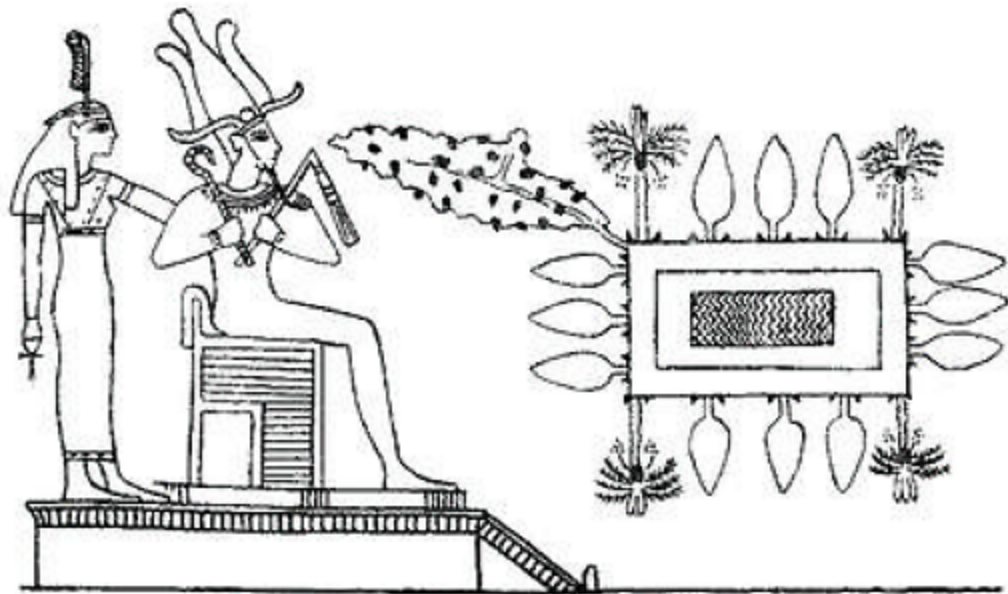


Рис. 11. Осирис у пруда с деревьями и виноградной лозой.
Иллюстрация из Книги Мертвых. XV в. до н. э.

разномасштабности, т. е. применение разных по масштабу рисунков объектов в одной и той же проекции. Это хорошо делают японские и китайские мастера кисти при росписи ширм. Разномасштабность присуща детским рисункам на всех континентах нашей планеты.

Б.В. Раушербах в своих книгах приводит пропись древнеегипетского рельефа со сценой загрузки корабля, стоящего у причала. Используются три ортогональные проекции, разномасштабность и символичность изображения без ущерба для художественности произведения. И таких изображений в искусстве Древнего Египта немало. Они настолько хорошо «лежат» на изобразительной плоскости, что могут быть свободно повторены в наше время в целом ряде произведений монументальной живописи и декоративно-прикладного искусства.

Метод локальных аксонометрий. Аксонометрия, или как ее иногда называют «параллельная система перспективы» применяется для изображения неглубоких пространств и не слишком больших объектов. Действия метода, обычно иллюстрируются изображениями куба с параллельными гранями. В работе над пейзажем этот метод используется ограниченно для прорисовки отдельных мотивов, или же все пространство делится на два неглубоких аксонометрических слоя. Первый слой — главный передний план, второй слой — декорации для развития сюжета первого плана.

Русские иконописцы при изображении пейзажной среды пользовались данной многослойностью с редкой виртуозностью. Во втором слое изображались горы, деревья, строения. Аксонометрические изображения отдельных конкретных сцен на фоне условной графики пейзажа можно найти в японской ксилографии и, в частности, в гравюрах Хокусая.

Центральная криволинейная перспектива является результатом неудовлетворенности художников рубежа XIX—XX вв. системой линейной перспективы. В стремлении правильной передачи геометрии зрительного восприятия П. Сезанн, например, не изображал в пейзажах близкие области пространства. Но исключение из творчества проблем, возникающих при изображении в линейной перспективе предметов на первом плане, конечно, не означает, что изобразительных перспектив нет. Отклонение от царствовавшей тогда линейной перспективы у новаторов искусства на рубеже XIX—XX вв. сводилось к применению нескольких точек схода при передаче объективно параллельных прямых, или к преувеличению размеров предметов на дальних планах и плавному искривлению линий, в действительности являющихся прямыми. Все это производилось во имя большей естественности восприятия их произведений.

То, что имеются объективные трудности при изображении первого плана в картинах с глубоким

пространством чувствовали и китайские художники. Большая часть их классических работ имеет передний план, максимально отдаленный от художника. При таком удалении ошибки в изображении несущественны.

Объединить достижения поисков различных художников и ученых в области пространственных построений

с глубокой перспективой позволяет система «Перцептивной перспективы», введенной в научный и художественный обиход Б.В. Раушербахом во второй половине XX в. При этом линейная перспектива выступает как частный случай для изображения отдаленных областей пространства.

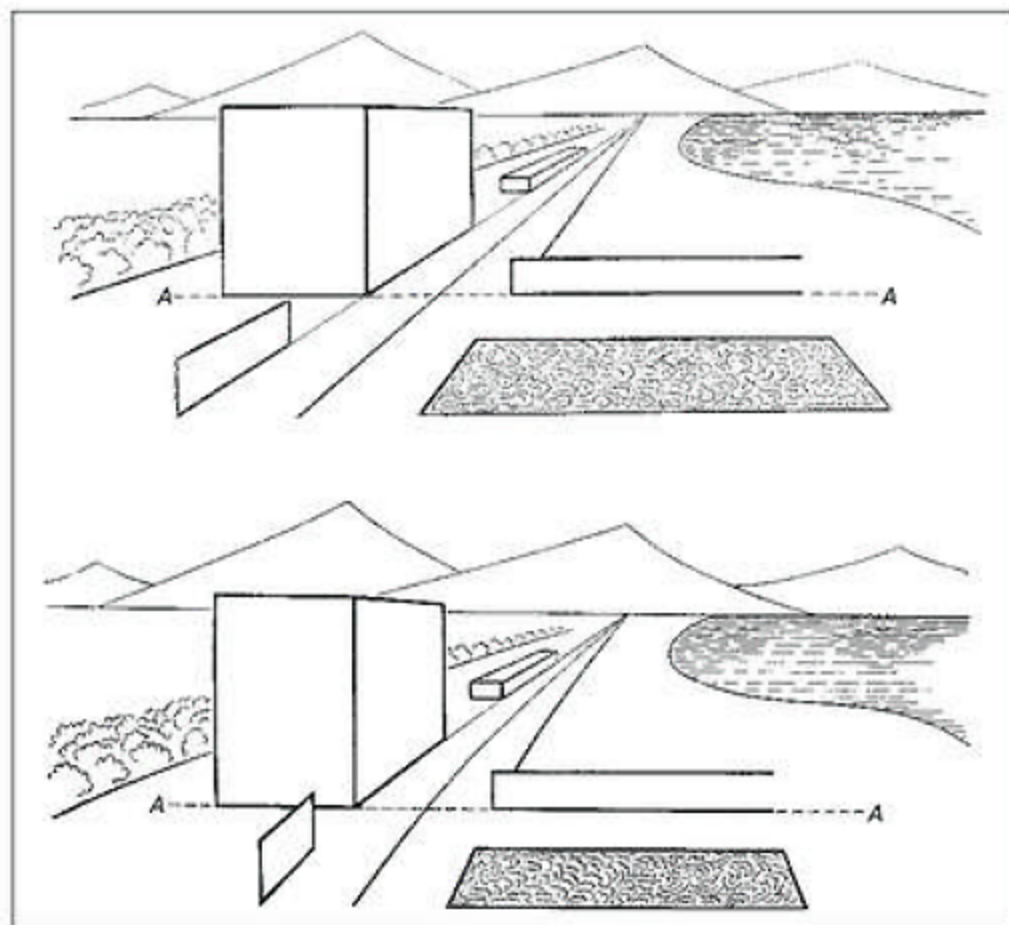


Рис. 12. Схема условного пейзажа в системах линейной (сверху) и перцептивной (снизу) перспектив (по Б.В. Раушербаху)

Для изображения близких предметов система перцептивной перспективы позволяет переходить к аксонометрическим изображениям с принципом параллельности линий. Такая перспектива может соблюдаться и жестко, и достаточно свободно. Сравнительную схему пейзажа с дорогой в горах в линейной и перцептивной перспективе, построенную Б.В. Раушербахом, мы приводим на рис. 12. Система перцептивной перспективы позволяет органично

соединить в одном произведении различия в восприятии человеком предметов на переднем и дальнем планах. Особенно эффектно это можно будет делать в пейзажных композициях со сложными растительными мотивами на первом плане и глубокой воздушной перспективой на дальних планах. В пособии в качестве примера использования системы перцептивной перспективы приводится пропись с картины В. Беднова «Беление холстов» (рис. 13).

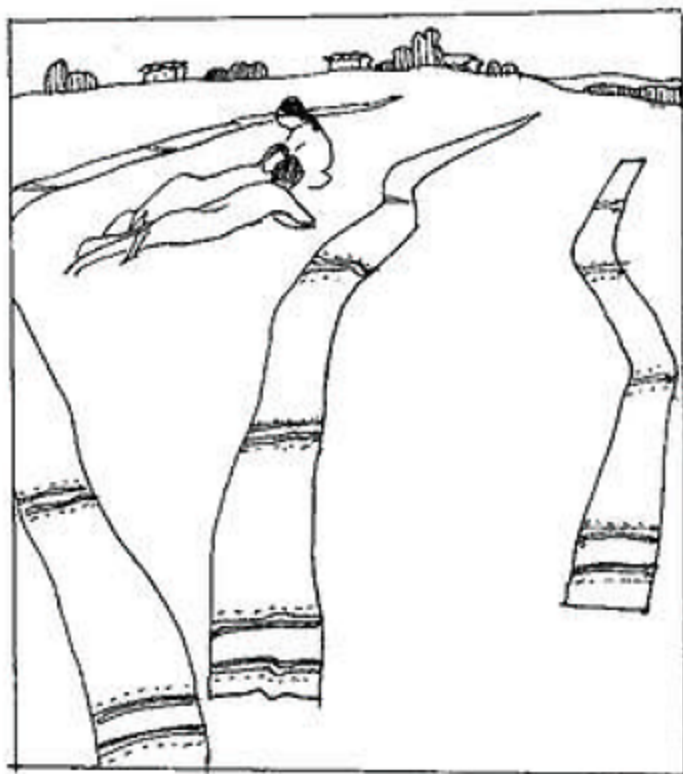


Рис. 13. Схема расположения предметов в пространстве в пейзаже В. Беднова «Беление холстов»

2. Светотень

В пейзажной графике выразительные возможности светотени используются довольно часто. Длинные мягкие тени от предметов на закате дня знакомы каждому человеку. Резкие контрасты света и тени в кварталах южных городов являются неотъемлемой частью их облика. На игре черных теней и яркого естественного или искусственного света построены тысячи графических пейзажных композиций многих художников. Графика Ф. Мазереля, А.П. Остроумовой-Лебедевой, О. Уббелоде и др. красноречиво говорит о различных образных возможностях светотени.

Известно, что с научной точки зрения белым светом считается световой поток, состоящий из волн различной длины. Поверхности, на которые падают лучи света, по-разному поглощают и отражают лучи, вследствие чего они получают и различную окраску, цвет. Однако имеются поверхности, равномерно поглощающие и отражающие лучи всех волн. Такие поверхности являются серыми. Чем больше данные поверхности будут отражать, тем они белее, чем меньше — тем чернее. Ученые делят ахроматические цвета на группы, которых бывает от 4 до 29.

В обычных условиях очень резкого контраста света и тени не наблюдается, так как затемненные участки предметов все-таки освещены отраженным светом и световых

градаций очень много. Эти градации дают постепенный переход от зоны света к зоне тени. В изобразительном искусстве светотень делят на свет, полутень, тень, блик, рефлекс. Фазы светотени обычно иллюстрируются на примере шара. В пейзажной графике XIX в. все перечисленные фазы светотени можно найти только на близких к зрителю предметах в репродукционных гравюрах городов. В творческой графике XX в. градации светотени не соблюдаются, так как образность в графике не связывают с иллюзорностью.

Особая роль в пейзажной графике XX в. была отведена тени, падающей от предметов. В отличие от собственной тени она не лежит на самом предмете, а «падает» на другие объекты в результате направленного освещения. Падающая тень — отличное средство для организации пространства, усиливающее образные характеристики произведения (рис. 14—15). «Падающая тень в зависимости от распространения 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

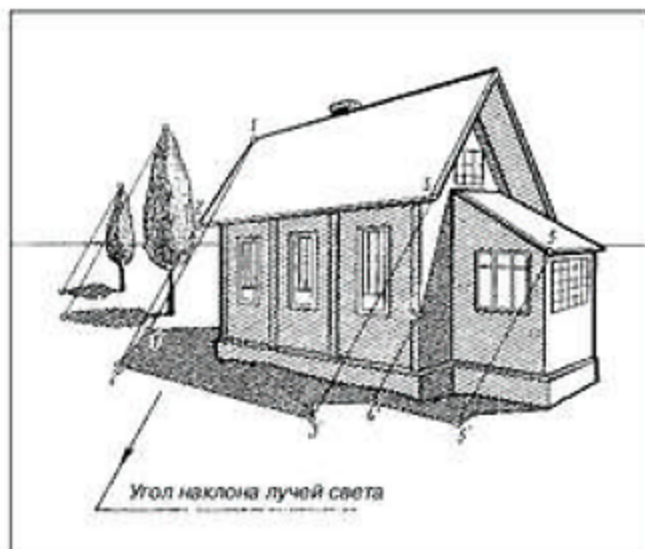
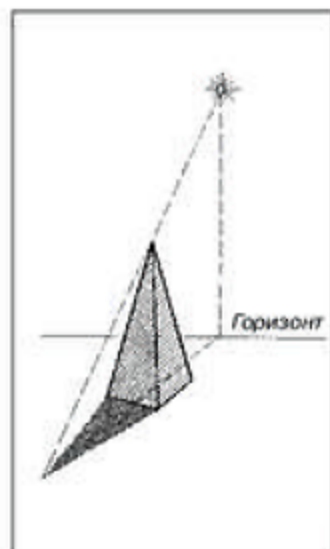


Рис. 14. Построение теней

очертания тени. Между предметом, отбрасывающим тень, и источником света в природе имеется геометрическая связь, которая и определяет построение падающих теней по правилам линейной перспективы¹.

Падающая тень плодотворно применяется и в современной пейзажной графике как профессиональными художниками, так и студентами художественных вузов. Вместе с перспективой светотень является сегодня одним из важных средств выражения пространства. Нашедшая последовательное применение в построении пространства в эпоху Возрождения, светотень продолжает очаровывать деятелей искусства.

Соединение собственной и падающей тени позволяет получить ту загадочную мерцающую среду, которой по праву славится искусство Рембрандта. В городских пейзажах О. Уббелода и М.-К. Эшера, приведенных нами на рис. 16—17, цельность картинной плоскости прямо строится на плотной световой среде. Жесткое соединение собственной и падающей тени можно наблюдать в путевых зарисовках европейских художников, посетивших Египет, Алжир, Марокко, Тунис, земли Палестины (рис. 18). Соединение собственной и падающей тени — излюбленный прием Ф. Мазереля (рис. 19).

¹ Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. М., 1986. С. 216.

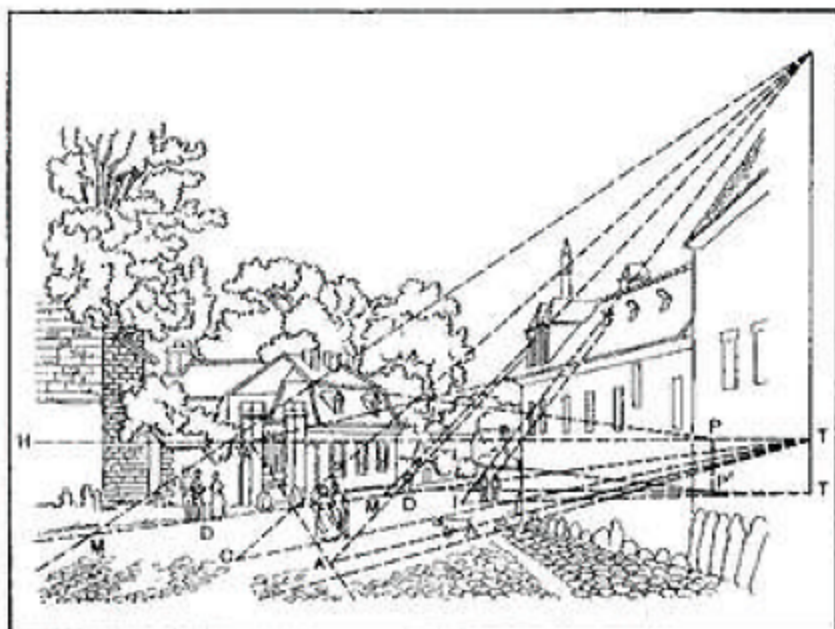


Рис. 15. Построение перспективы и теней на таблицах из старинного пособия
(по Н.Н. Ростовцеву)

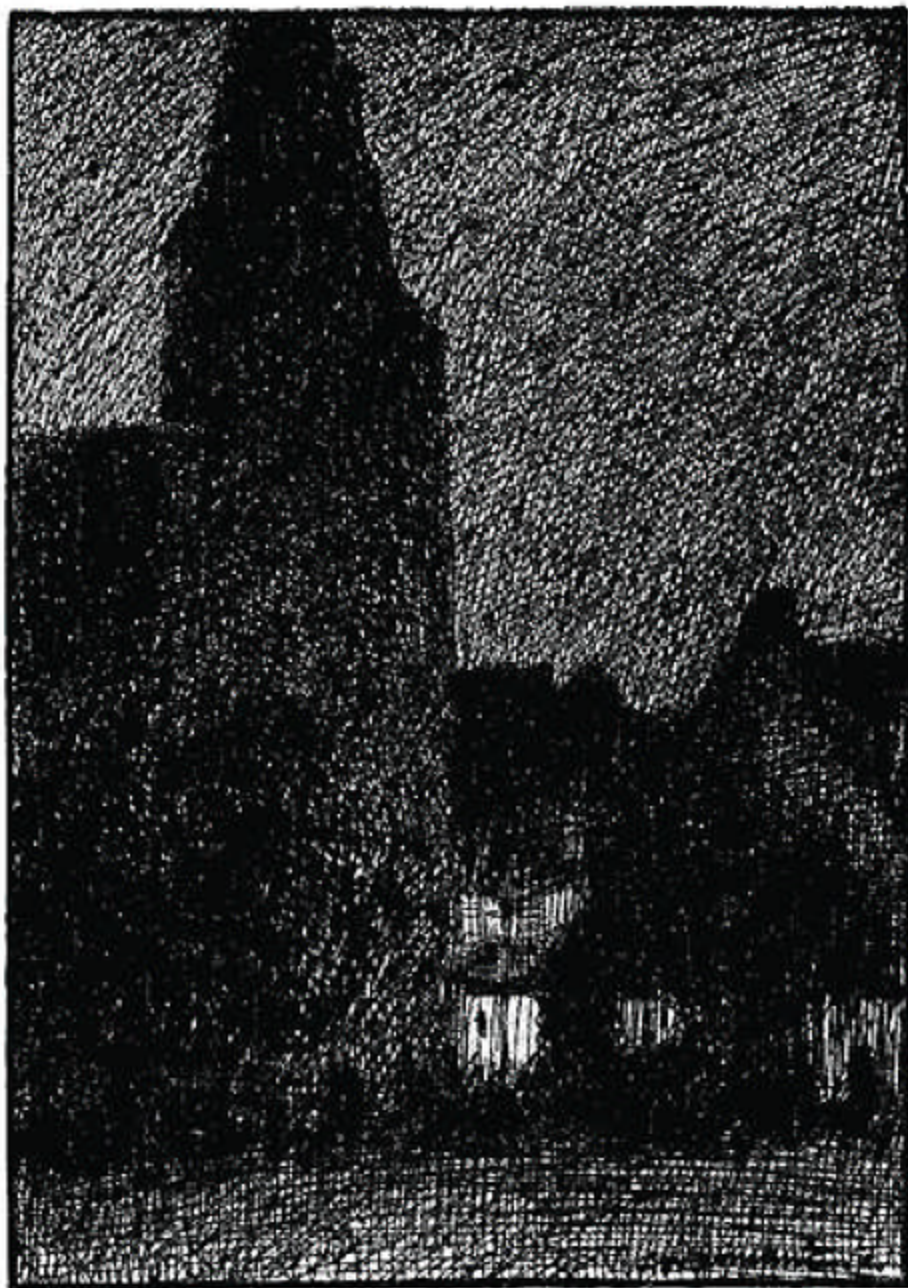


Рис. 16. О. Уббелода. Городской пейзаж

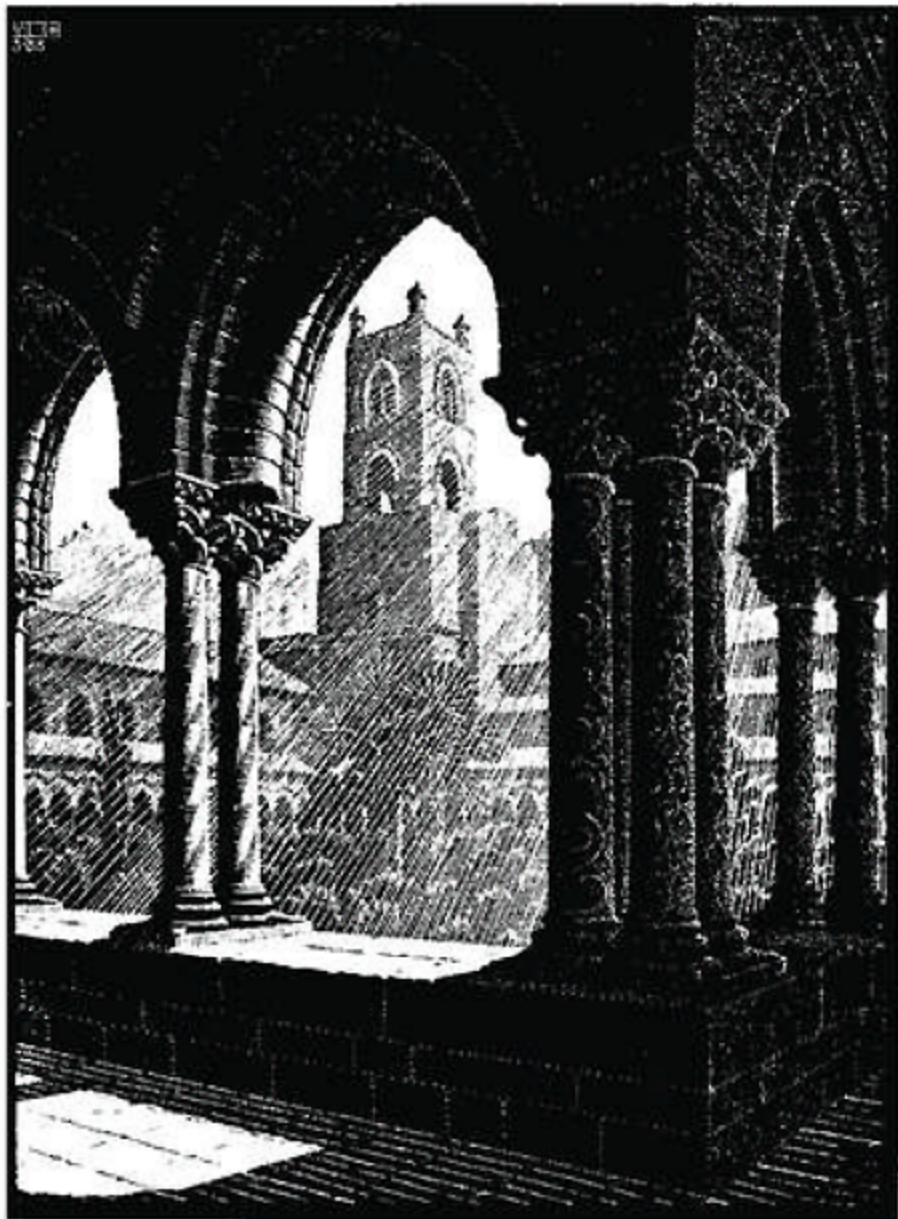
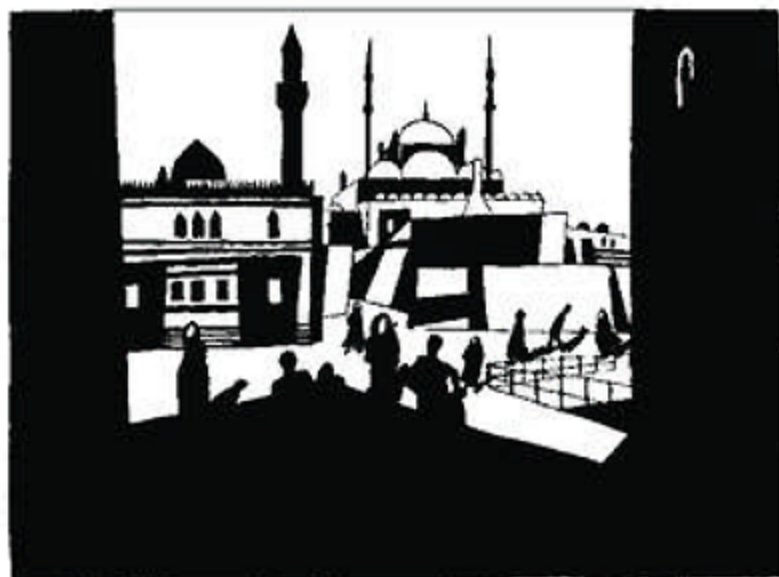


Рис. 17. Использование светотени в создании свето-воздушной среды пейзажной композиции, М.-К. Эшер. Гравюра на дереве. 1933 г.



а)



б)

Рис. 18. А. Гофмейстер:
а) Египетская деревня; б) Каирский «теневого театр»



Рис. 19. Использование собственных и падающих теней в образном решении пейзажной графики. Ф. Мазерель. Гравюра на дереве

3. Цвет и колорит

Исполнение цветной графики пейзажа требует от художника знания основ цвета, что поможет обогатить художественную практику, откроет путь для собственных целенаправленных поисков в области колорита — основы цветового изображения.

Цветная графика всегда оперирует ограниченным количеством цветов, применяемых на плоскости бумаги. Однако не следует понимать это как упрощение художественных проблем. Н.Н. Волков говорил, что «задача цветного изображения есть всегда и непременно — даже при отсутствии чисто творческих задач — задача переложения, во-первых, бесконечного множества цветовых явлений на ограниченный словарь палитры, во-вторых, задача переложения объемно-пространственной жизни цвета на систему пятен, заключающих ограниченный кусок плоскости»¹. Будь то полноцветная живопись или графика с ограниченной цветовой палитрой, основная художественная проблематика работы с цветом принципиально не меняется. Цветовые гармонии, колорит, контрасты существуют и в живописи и в цветной графике. В связи с этим в пособии не приводятся общепринятых и изложенных в ранее изданных книгах по живописи понятий о происхождении цвета, цветовом тоне, насыщенности,

светлоте, оптическом смешении цветов, контрасте, несобственных качествах цвета, колорите и цветовой гармонии. Учитывая уже имеющуюся информацию, остановимся только на конкретном применении в графической работе законов колорита и цветовой гармонии.

Колорит в графике отличается от колорита в живописи большей условностью и определенной ограниченностью цветовых сочетаний. В многовековом споре о приоритете формы или цвета, рисунка или колорита в цветном изображении в графике побеждает форма (рисунок). График в своем искусстве почти всегда встает на точку зрения флорентийских мастеров Возрождения, оценивавших рисунок как первооснову любого цветного изображения, в том числе и живописи. Интересно, что и великий живописец Франции Ж.-Л. Давид считал, что «линия — это контур реального, цвет — не более чем мираж».

Многие педагоги-художники русской реалистической художественной школы отдавали пальму первенства рисунку. И.Н. Крамской отмечал, что «рисунок чаще всего достигает объективности, нежели краска». О колорите, как о вспомогательном средстве, часто говорил Н.П. Чистяков.

Сказав об условности и ограниченности цветовых сочетаний в графике,

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

мы как бы сужаем проблему выражения колорита, но задачи творческого использования цвета в художественном произведении, конечно, остаются. Цвет в графике усиливает эмоциональное восприятие произведения, позволяет обогатить композиционный строй творческой работы и колористически соединить ее с интерьерным пространством. Поэтому положения теории колорита, написанные для живописи в общих чертах, действительны и в графике.

О различных способах колористического решения художественного произведения особенно много писали в XIX—XX вв. Г.В.Ф. Гегель, Э. Уиттиц, Ф. Енике, К. Юон, Н.Н. Волков, А.С. Зайцев и др. художники и ученые достаточно полно исследовали колорит в соответствии с развитием теории, истории и практики искусства своего времени. Н.Н. Волков, анализируя развитие теории колорита во времени, отмечал, что несмотря на разнообразие творческих и научных подходов авторов к вопросу о колорите из всех поисков «остаются лишь три самых общих закона — закон увиденности цвета, закон подчинения содержательной задаче образа и закон единства (цельности) системы переложения красок природы»¹. Все три закона действительны и в отношении к цветной графике пейзажа.

Для творческой практики графики пейзажа с нашей точки зрения

эффективной следует считать классификацию систем колорита, изложенную наиболее четко В.И. Костинным и В.А. Юматовым в книге «Язык изобразительного искусства» (М., 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 цвета, как в ряде графических пейзажных композициях Х. Гольцмуса, А. де Тренто, Г. Сегерса, Я. Ливенса, Е.Е. Лансере, И.Н. Павлова, О.Г. Верейского и других художников. В других случаях — применение пяти-шести чистых и сложных цветов, организованных по принципу гармонических рядов. Наиболее яркий пример — это советская линогравюра 60—80-х годов XX в. Сочетание контрастных и родственных цветовых отношений, выраженное в виде цветовых пятен, создает достаточное для выражения идеи разнообразие цвета.

Однако при применении нескольких цветов в пейзажной графике в той или иной форме проявляется тяготение к передаче сочетаниями пятен достаточно конкретного

¹ Волков Н.Н. Указ. изд. С. 279.

природного состояния. Ведь человек, прошедший длительный путь своего развития, воспринимает цвета эмоционально, связывая их с рядом образов и ассоциаций. Одни цвета воспринимаются им, как теплые и ассоциируются с цветами горящего костра, другие — как холодные и ассоциируются со льдом, снегом, морозным утром. Противопоставление теплых и холодных цветов дает ощущение заката солнца осенью или холодного летнего утра. Разбеленные цвета вызывают ощущение легкой дымки, тумана, окутывающего лесные дали. Плотные охристо-серые, лилово-коричневые, землянисто-черные оттенки будят в сознании впечатления осеннего леса. 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 предметы, изображенные в тепло-коричневой гамме, а на дальнем — в голубоватых оттенках, что позволяет уже в локальном колорите получать пространственную среду. В дальнейшем это становится общим правилом и входит в обыденное употребление в эстампе, искусстве мультипликации.

Изучая цветную пейзажную графику В.Д. Фалилеева, М.В. Добужинского и А.П. Остроумовой-Лебедевой, видишь, что русские художники хорошо знали возможности эмоционального воздействия

локального цвета и умело это использовали. Теплый цвет в их работах только определяет форму, не мешая воздействию колорита. Условный колорит из локальных цветов дает возможность для развития фантазии в пейзажных композициях в различных видах творчества.

Тональным колоритом называется колористическая система, в которой цвета обусловлены освещенностью предметов и их светлотными характеристиками в пространстве. Тональный колорит может иметь множество вариантов как условного, так и естественного освещения. Условное освещение в цветной графике пейзажа широко применялось в репродукционной европейской гравюре XVIII в. Полноценное и масштабное отражение светотени в графике закрепляется в XIX в. Трепетное отношение к волшебству света, рожденное искусством великого Рембранта, распространилось как в станковой, так и в книжной графике. Хрестоматийными в плане использования светотени является цикл гравюр А.П. Остроумовой-Лебедевой, посвященный передаче перспективы р. Невы. Падающие тени от зданий и колонн образуют неповторимую цветовую среду нашей северной столицы. Проявления локального и тонального колорита с естественным и условным освещением можно увидеть на цветных иллюстрациях пособия.

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

с творчеством французских импрессионистов и проявился как новаторская цветовая система в живописи и графике. Двенадцать цветных литографий, созданные П. Синьяком в 1894—1898 гг., полностью раскрывают суть творческих поисков. Лучшей в этом плане следует считать пропитанную цветом и светом литографию «Красный буй» («Сен-Тропез, Порт»). Хромолитограф О. Кло, помогавший П. Синьяку, выполнил композицию в шесть и девять цветов (цв. ил. 5). Творчество импрессионистов наполнило тени сочными красками, внесло в искусство цветной пейзажной графики живописность, соединило в работах контрасты цвета и света. Находки импрессионистов и в настоящее время живы в графике. На сегодня цветовой контраст передается не только способом письма точкой-мазком, но и линией и штрихом.

Говоря о колорите, невозможно обойти проблемы цветовой гармонии, так как цветовая гармония — согласованность цветов между собой, является важнейшим средством художественной выразительности как в изобразительном, так и в прикладном искусстве. Согласованность цветов характеризует содержательную сторону изображения и имеет 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 изложены в обстоятельных работах А.С. Зайцева и Н.Н. Волкова. Кроме того, положения теории цветовой гармонии не используются непосредственно в искусстве, а только способствуют рационализации практических задач. Ученые Р. Адамс, А.Г. Менселл, В. Оствальд, исследовавшие цветовую гармонию, создали свои практически обоснованные схемы взаимодействия цветов. Наиболее известен в России «хроматический аккордеон» Р. Адамса.

В настоящее время наиболее удобной для наших целей является теория гармонических сочетаний цветовых тонов, созданная профессором Московского государственного текстильного университета И.Н. Стор. В этой 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 смешанные цвета — оранжевый, зеленый и фиолетовый. Смешение вторичных цветов можно продолжить и получить различное количество промежуточных цветов между основными цветами, так называемых интервалов»¹. По данной теории цвета делятся на группы:

• гармонических сочетаний родственных цветов (желто-оранжевый,

¹ Бесчастнов Н.П., Кулаков В.Я., Стор И.Н. и др. Живопись. М., 2001. С. 32—33.

оранжево-красный, красно-фиолетовый, сине-фиолетовый, сине-зеленый, желто-зеленый);

- гармонических сочетаний родственно-контрастных цветов (желто-фиолетовый—красный—оранжевый, желто-фиолетовый—синий—зеленый, синий—оранжевый—красный—фиолетовый, синий—оранжевый—желтый—зеленый, красный—зеленый—желтый—оранжевый, красный—зеленый—синий—фиолетовый);

- гармонических сочетаний контрастных цветов (желтый—фиолетовый, красный—зеленый, синий—оранжевый);

- гармонических сочетаний нейтральных в отношении родства

и контраста цветов (желтый—красный, желтый—синий, красный—синий, желтый—красный—синий).

Таким образом, 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 работе над орнаментальными графическими решениями, где требуется исполнить не менее десяти различных цветовых вариантов на основе одного проработанного рисунка пейзажа.

Глава II

РАЗВИТИЕ ПЕЙЗАЖНОЙ ГРАФИКИ И ЕЕ ПОДЖАНРЫ

1. Обзор основных этапов развития пейзажной графики

Изображения мотивов пейзажа известны с глубокой древности. Прimitивные пейзажные символические композиции встречаются уже на трипольских сосудах из глины, т. е. на изделиях IV—III тыс. лет до н. э. Композиции были связаны с аграрной символикой и достаточно масштабно отражали представления древнего человека о мироздании. Земля, вспаханное поле, растения, дождь, льющий с неба, четко начертаны на глине и гармонически организованы. В рельефах и росписях архитектуры Древнего Египта можно встретить и развернутые пейзажные сцены с множеством изображенных объектов. Вкрапления пейзажных мотивов встречаются в росписях античного Рима, в украшениях рукописных книг Европы, в иконописи и текстильном искусстве. Однако то, что мы называем сегодня пейзажной графикой, родилось в XV—XVI вв. вместе с появлением и развитием печати гравюры на бумаге. Изображения местностей, исторических памятников и разных городов распространились в печатных изданиях и отдельных гравюрных оттисках по всему

цивилизованному миру: акварели, рисунки и офорты пейзажей А. Дюрера, А. Альтдорфера, В. Губера, А. Хиршфогеля. Г.-З. Лаутензака, пейзажные рисунки и ксилографии круга В. Тициана, пейзажные этюды Питера Брейгеля Старшего и гравюры выполненные по ним. Все это позволило говорить о появлении и становлении европейской пейзажной графики (рис. 20—23).

Особенно сильное впечатление производят на зрителя 13 «Больших ландшафтов» П. Брейгеля, гравированные в 1555—1559 гг. братьями Яном и Лукасом Дойтекзомами. «Согласно традиции, принятой среди молодых нидерландских художников, Брейгель в 1553 г. предпринял путешествие через Францию в Италию. На художника, привыкшего к плоскому, с туманной морской дымкой равнинному ландшафту Нидерландов, незабываемое впечатление произвели вздымающиеся гигантские массивы Альп, высокий горизонт, с которого в праздничном, легком южном воздухе так далеко и детально просматривается местность. Изображение горных пейзажей отныне будет встречаться во многих



Рис. 20. А. Альддорфер. Пейзаж XVI в.

произведениях живописи и графики Брейгеля. Во время итальянского путешествия художник выполнил ряд подлинно монументальных по силе ощущения природы рисунков альпийских горных ландшафтов, композиция которых разворачивается у него подобно космической панораме, обобщенной "картине мира". Эти рисунки, а также некоторые другие, вскоре после возвращения из Италии, скомпонованные Брейгелем

на основе альпийских воспоминаний и дополненные библейским, мифологическим или же жанрово-бытовым стаффажем¹, послужили оригиналами для ряда гравюр, изданных Коком², — писал о графике Брейгеля М.И. Флекель³. Рисунки Брейгеля, особенно предназначавшиеся для гравировки, обладают четким, прорисованным острым перовым штрихом. В ряде случаев они уже сами имеют вид гравюры.

¹ Стаффаж — второстепенные элементы живописной композиции, например фигуры человека в пейзаже.

² Флекель М.И. От Марка Антонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой: Очерки по истории и технике репродукционной гравюры XVI—XX веков. М., 1987. С. 80.



Рис. 21. В. Губер. Пейзаж. XVI в.



Рис. 22. Ф. Хейс (по П. Брейгелю). Вооруженный корабль и галера. 1561. Офорт, резец



Рис. 23. Л. и Я. Дойтекумы (по П. Брейгелю).
Альпийский ландшафт. Офорт XVI в.

Дальнейшим крупным шагом в развитии пейзажной графики следует считать голландских художников XVII в. и, в частности, Рембрандта. Он стал одним из немногих крупнейших мастеров кисти, оставивших нам виртуозное обширное графическое наследие. Освоив в совершенстве технику офорта, он смог во всей полноте понять ее особенности и применить их на практике.

Вокрестностях Амстердама Рембрандтом сделано множество рисунков и офортов. Некоторые из офортов

процарапаны на медной доске непосредственно с натуры. И для рисунков, и для офортов характерен маленький альбомный размер. Скромные и спокойные мотивы с деревушками, дюнами, цветущими лугами и бесконечным горизонтом захватывают своей светоносностью штриха и глубиной воздушной перспективы. Несмотря на видимую натурность изображений Рембрандт умел так обобщить композицию, что непритязательный мотив получал образное звучание (рис. 24—25).



Рис. 24. Рембрандт. Пейзаж с путником. XVII в.

Организация пространства происходит как за счет использования вариаций толщины линий на переднем и дальнем планах, так и за счет передачи прозрачной световоздушной среды. Низкий горизонт голландских ландшафтов заставил художника строить композиции на контрасте мощных ударов вертикалей деревьев и ветряных мельниц на первом плане и тонких линий горизонталей предметов вдаль. «Равнины,

холмы и деревья дают достаточно работы художнику. Города, рынки, церкви и тысячи природных богатств вызывают к нам и говорят: иди, жаждущий знания, созерцай нас и воспроизводи нас. В отечестве ты откроешь так много любезного сердцу, приятного и достойного, что, раз отведав, найдешь жизнь слишком короткой для правильного воплощения всего этого», — говорил великий мастер¹. Влияние Рембрандта на

¹ Мастера искусств об искусстве. В 7 т. М.; Л., Т. 1. 1937.



Рис. 25. Рембрандт. Пейзаж. XVII в.

последующее развитие гравюры было настолько мощным, что ощущается и до настоящего времени.

На начальной стадии развития пейзажной графики изображения исполнялись достаточно графично как «темное по светлому» и почти не имели активных цветовых характеристик. Лишь с течением времени цвет стал появляться в гравюрах и рисунках. Особенности «жизни» цвета в период становления

графического пейзажа можно проследить на цв. ил. 1—3.

Усложнение техники гравюры привело к применению комбинированных техник. Англичанин Р. Иглом, создавший серию гравюр по произведениям К. Лоррена, применял в работе над пейзажем меццотинто, офорт и «карандашную манеру». Пейзажи «божественного Клода», развивающие принципы «идеального» пейзажа со спокойным



Рис. 26. Р. Ирлом (по К. Лоррену). Товий и ангел. Лист № 160 из серии «Liber Veritatis». Углубленная гравюра, смешанная техника. Конец XVIII в.

мягким освещением, были необычайно популярны (рис. 26). Технику меццо-тинто развивал в Англии и знаменитый пейзажист У. Тернер. Еще в начале своей карьеры он начал специально рисовать для гравюров. Основная часть репродукций с пейзажей Тернера была выполнена резцом по меди и меццо-тинто. Необычайно интересной можно считать серию гравюр на металле, над

которой работал Тернер в 1806—1807 гг. и назвал «Книгой этюдов или наглядным пособием по пейзажной композиции с пейзажами историческими, горными, пасторальными, морскими и архитектурными». В качестве оригиналов для большинства гравюр послужили проработанные рисунки пером с размывкой кистью туши или сепии¹. Эта книга была использована Тернером в период

¹ Сепия — коричневая краска, полученная из красящего вещества, вырабатываемого особым органом («черным мешочком») в теле каракатицы, а также изготавливается искусственно.

преподавания в Королевской академии художеств. Знаменательно, что, рассказывая о построении пейзажа, он выделил и описал пять вышеназванных разновидностей пейзажа, создав одну из первых типологий пейзажа. Один из листов «Книги этюдов...», выполненный Ч. Тернером — однофамильцем У. Тернера, мы приводим на рис. 27.

К числу шедевров пейзажной графики принадлежат гравюры Люкеса по оригиналам Д. Констебля. В серии гравюр под названием «Английский пейзаж», выпущенной

с предисловием Констебля, имеются шесть достаточно больших меццо-тинто.

В XVIII в. рисунок, акварель, эстампы технически доводятся до совершенства, с особой силой открывается их обаяние. Этому способствует тяготение эпохи к эскизам, камерным формам творчества. Быстро совершенствуются различные графические техники работы с применением металлической формы — *меццо-тинто*, *лавис*, *акватинта*, *карандашная манера*. Высших проявлений достигает цветная



Рис. 27. У. Тернер, Ч. Тернер (по рисунку У. Тернера). Пейзаж с мостом. Лист № 13 из серии «Liber Studiorum». Офорт, меццо-тинто. Начало XIX в.

гравюра. В пейзаже это сочетается с такой классической тенденцией времени, как изображение величественных античных руин. Всем известны многочисленные живописные полотна Пюбера Робера с руинами в соединении с бытом итальянской бедноты. Эти произведения часто повторялись и в графике, расходясь по салонам и домам Европы. Но в оригинальной графике, «поэтом» в этом виде искусства безусловно был Джованни Баттиста Пиранези. Его офорты, изображающие Рим и его окрестности, передают безудержную фантазию мастера; они вошли в историю искусства как самостоятельные произведения. Нельзя не отметить удивительные произведения Антонио Канала (Каналетто) — искусного мастера своего времени, исполнившего множество видов Рима и Венеции как в живописи, так и в графике. В его офортах изображения зданий точны, а люди узнаваемы. Вообще итальянская ведута¹ — особый мир, который соединяет бытописание и романтичность. Обаяние итальянских пейзажей будет ощущаться и в последующее время (рис. 28, 29).

В XIX в. с развитием книгопечатания появляется большая потребность в иллюстрированных изданиях. Удешевить процесс печати смогла гравюра на дереве, так как выпуклые деревянные клише печатались вместе с набором «одним прогоном». Место гравюры на металле

заяла гравюра на дереве. Поиски в области имитации резцовой гравюры на меди привели к изобретению *торцовой ксилографии*, просуществовавшей весь XIX в. и даже перешедшей в следующее столетие.

Изобретение торцовой ксилографии связывают с Т. Бьюиком. Доска, сделанная из поперечного среза твердой однородной древесины, позволяла вырезать тончайшие линии и штрихи в любых направлениях, создать разнообразную фактуру. В отличие от гравюры на металле, где рисунок строится темным штрихом по светлому фону, гравюра на дереве выполняется светлыми линиями и штрихами по темной поверхности доски. Принцип работы «светлым по темному» открывал возможность свободного применения белой моделирующей линии с системой белых точек и различных пятен.

Хотя резьбу на торце эпизодически практиковали и до Бьюика, но только он довел ее до совершенства и превратил из репродукционной техники в настоящее искусство. Будучи сам неплохим рисовальщиком, Бьюик по собственным зарисовкам награвировал несколько сотен иллюстраций для книг, в которых тонально-объемное решение объектов рождалось непосредственно в процессе гравирования. Обычно Бьюик изображал фигуру человека или животного в пейзажном окружении, хотя пейзажистом, как таковым, не

¹ *Ведута* — документально-натурные изображения пейзажа.



Рис. 28. А. Канале. Капричо с мотивом острова Сан-Микеле и Венецией на заднем плане. XVIII в.



Рис. 29. Ф. Цуккарелли. Пейзаж с мотивом пирамиды и отдыхающим пастухом. XVIII в.

был. Но его чистая, ясная и светоносная резьба листвы, веток и стволов деревьев с точностью передачи пленарного освещения позволяет говорить о массе пейзажных творческих находок, развитых его последователями в западной и восточной Европе (рис. 30).

Без техники ксилографии невозможно представить иллюстрации и натурную графику Т. Жоанно, Г. Доре, П. Гюз, Э. Мейссонье, П. Гаварни, О. Домье, А. Менцеля, Дж. Уистлера и др. Английские, французские, немецкие ксилографы передали красоту их рисунков настолько точно, что оттиски часто трактуются

как авторская работа. Многие иллюстрации для лучших русских книг гравировались в Париже. В пособии представлены оттиски из первого издания сборника стихотворений русских поэтов «Родные отголоски», вышедшего в 1876 г. Иллюстрации, отгравированные по рисункам И. Панова в мастерской Паннемакера, стали настолько популярны, что права на их печатание закупили издательства сразу нескольких стран (рис. 31). Гравюры сборника дают полное представление о возможностях торцовой ксилографии в изображении пейзажа.

Параллельно с развитием торцовой ксилографии появился совершенно



Рис. 30. Т. Бьюик. У кузнеца. Гравюра на дереве (торцовая). Конец XVIII в.



Рис. 31. И. Панов. Заставка к книге
«Родные отголоски». Конец XIX в.

новый способ размножения графических изображений — *литография* (печать с камня). Изобретенный в последние годы XVIII в. И.А. Зенefeldером этот способ эффективно использовался весь XIX в. и в ряде случаев потеснил гравюру. Широкие возможности изображения пастельных мягких переходов тонов в литографии позволяли очень точно передавать сложные тонально-живописные нюансы. Свободная манера рисования на камне открыла путь для точной передачи живописного рисунка и привела к развитию авторского эстампа. В литографии уже в первой четверти XIX в. пробуют силы такие мастера, как Т. Жерико, Н.-Т. Шарле, Э.Ф.-В. Делакруа, Ф. Гойя и др. Однако как и в ксилографии, репродукционная направленность была основной заботой литографических мастерских, открывавшихся по всей Европе. Воспроизведение жанровых сцен и пейзажей крупнейших мастеров живописи в литографии в виде всевозможных альбомов и приложений к журналам позволило донести искусство до малообеспеченных слоев населения. Именно с этого времени литографии красивых пейзажей стали появляться на стенах даже очень бедных жилищ. Появление *хромолитографии* (цветной ручной литографической репродукции) еще больше упрочило эту традицию.

В хромолитографии было исполнено огромное количество репродукций разных произведений искусства. Из шедевров хромолитографии можно отметить вышедшее

в начале 80-х годов XIX в. в Берлине факсимильное воспроизведение содержащей свыше двухсот листов «библейской серии» акварелей и рисунков А.А. Иванова и хромолитографии трех «марокканских альбомов» Э. Делакруа, напечатанные в Париже уже в XX в. Как авторское искусство, повлиявшее на развитие графики пейзажа, следует назвать автолитографии К. Писарро, П. Синьяка, П. Боннара и других художников их круга (цв. ил. 4, 5).

К концу XIX в. гравюра на металле, дереве и литографии достигают таких высот репродуцирования, что граверы начинают воспроизводить особенности нанесения краски в оригинале. Но все эти способы требовали виртуозного ручного мастерства и не отвечали задачам нарастающих требований массовых изданий. Появление и совершенствование *цинкографии* и *фотоцинкографии*, *гелиогравюры* (фотогравюры) и других сугубо технических способов размножения произведений искусства, сняло с уникальных техник графического искусства бремя репродуцирования. К самозабвенной работе в эстампе приступают люди, которые сами делают рисунок и воспроизводят его. Они называют себя «граверы-художники». Так рождается **авторский эстамп**, получивший широкое распространение в XX в. и не собирающийся умирать и сегодня. Теоретическое обоснование авторского эстампа (графики), как особого вида искусства, было впервые сделано М. Клиггером в 1895 г.



Рис. 32. Л. Алиан. Пейзажи Франции. Офорт. XIX в.

Произведения Э. Мане, Э. Дега, К. Кора, А.Ф. Милле, Ш.Ф. Добиньи, К. Писсарро, Дж. Уистлера, Л. Аппиана и других художников в области гравюры, позволили считать авторский пейзажный эстамп высоким творчеством (рис. 32).

П. Гоген, Ф. Вальютон, Э. Мунк, возродившие творческую обрезную ксилографию, почти не работали над графикой пейзажа, но их понимание штриха и пятна возвратило в графику пейзажа XX в. утраченную силу образного восприятия натуры.



Рис. 33. В. Ван-Гог. Письмо к Эмилю Бернару с эскизом разводного моста

К этому же ряду мастеров, обновивших возможности средств графического выражения, следует отнести гениального О. Бердслея, чьи черно-белые работы воспроизводились в цинкографии.

Развитие авторской основы эстампа позволило по-новому посмотреть на такой традиционный способ печати, как *трафаретная печать* («пошуар» и шелкография). Известна серия авторских кубистических пошуарных эстампов А. Экстер. Первоклассным можно считать пошуарный альбом «Гуаши Утрилло», выпущенный в Париже в 1925 г. Уличные пейзажи Парижа в этом случае не являются авторскими, но отличить их от оригинала можно с большим трудом. Шелкография, применявшаяся в Японии еще в XVII в. для печати текстильных орнаментов и графики по бумаге, была осовременена в 20-х годах XX в. в Германии. С 30-х годов она успешно развивается в различных странах мира как *текстильная и графическая техника*. Современный шелкографический эстамп успешно

совмещает как достижения фотографии, так и ручной графики.

С развитием авторской гравюры связано и появление в искусстве такого яркого художника, как Ф. Мазерель. Цикл гравюрных композиций с пейзажами городских кварталов, исполненные Ф. Мазерелем, навсегда вошли в сокровищницу мирового искусства.

В авторском эстампе и сегодня работают тысячи художников. Ежегодно в различных странах мира проводятся международные смотры их достижений.

Авторский эстамп второй половины XIX начала XX в. заставил по-новому взглянуть на рисунок и считать его законченным произведением искусства. Так, например, первые рисунки В. Ван-Гога, схожие по композиции с живописью мастера, воспринимаются сегодня абсолютно оригинально, даже если это рисунки в письме (рис. 33—34). Рисунки В. Ван-Гога настолько выверены и продуманы, что выдерживают соседство с жесткой черной гравюрой Ф. Мазереля (рис. 35).

2. Русский авторский пейзажный эстамп

Русская линия авторского эстампа, активно развивавшаяся в России, начиная с творчества А.П. Остроумовой-Лебедевой, привела к появлению целой плеяды прекрасных графиков. В.Д. Фалилеев, В.А. Фаворский, А.И. Кравченко, Н.Н. Купреянов и другие сделали русский

пейзажный эстамп заметным мировым явлением как по своим художественным достоинствам, так и по массовости распространения графических техник в творческой среде. Являясь единственным из всех подлинно профессиональным гравёром, Остроумова-Лебедева почти



Рис. 34. В. Ван-Гог. Жатва. Перо обычное и тростниковое. 1888 г.



Рис. 35. Ф. Мазерель. Ночь. Гравюра на дереве

полностью посвятила себя пейзажу и осталась в истории искусства как непревзойденный пейзажист. В ее пейзажной ксилографии соединился опыт классической и новой западноевропейской гравюры, японской цветной ксилографии (рис. 36).

В своих воспоминаниях она неоднократно возвращалась к глубокому впечатлению, которое произвела на нее первая в России выставка японского искусства, организованная в Петербурге в 1896 г. Одну из своих пейзажных гравюр 1902 г. она прямо называет «Подражание Хиросиге». Но ее гравюры вполне европейские произведения с нюансировкой прозрачной светотени и изысканной

гаммой розовых и фиолетово-голубоватых оттенков. Главное место в творчестве Остроумовой-Лебедевой занимает серия гравюр, посвященная Петербургу. Она сумела органично соединить документальную точность изображений архитектуры с тонкой поэтичностью цветовых решений в передаче влажной световоздушной среды (цв. ил. 286).

В.Д. Фаликев, учившийся у В.В. Матэ и А.П. Остроумовой-Лебедевой, выполнял гравюры на дереве и на линолеуме. До революции в России на линолеуме работал только известный гравер И.Н. Павлов, применявший этот материал в типографии И.Д. Сытина. В отличие от



Рис. 36. А.П. Остроумова-Лебедева. Ленинград. Смолярный. Гравюра на дереве. 1924 г.

А.П. Остроумовой-Лебедевой, использовавшей при печати цветные прозрачные литографские краски, Фалилеев применял кроющие масляные краски. Благодаря мощному красочному слою, его композиции имеют напряженный живописный колорит. При этом цветная гравюра позволяет делать оттиски в различных цветовых вариантах, и художник с одних и тех же форм получал разные эффекты. В творчестве Фалилеева можно найти много аналогий с работами мастеров японской школы. В первую очередь это произведения Хиросиге и Хокусая и их знаменитые серии «36 видов Фудзи» (цв. ил. 26 а, б).

Работы И.Н. Павлова на дереве и линолеуме более просты по композиции и колориту, но любовь к данным материалам и пейзажам старых русских городов привели к созданию нескольких великолепных творений (рис. 37, 38, цв. ил. 6, 7).

В.Д. Фалилеев и И.Н. Павлов заложили основу русской школы пейзажной гравюры на линолеуме, получившей наибольшее развитие во второй половине XX в. По количеству художников, работавших на линолеуме и массовости их произведений, не было равных в мире. Можно смело сказать, что большинство отечественных графиков XX в. пробовали себя как в черно-белой, так и в цветной линогравюре. И.А. Соколов, Н.И. Пискарев, В.А. Фаворский, Н.П. Староносков, А.И. Кравченко, В.И. Касиян и многие другие художники успешно работали на линолеуме.



а)



б)

Рис. 37. И.Н. Павлов:

- а) Будки городских на месте ПКЮ. 1919 г.;
б) Стена Новодевичьего монастыря. 1919 г.

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



а)



б)

Рис. 38. И.Н. Павлов. Малые города России:
а) Кострома; б) Пристань в Угличе

К пейзажной графике следует отнести значительную часть зарисовок, сделанных художниками во время поездок по стране и за рубежом (рис. 39—40). Во второй половине XX в. ими выполнено огромное число работ. Среди них выделяются произведения А.В. Кокорина, А.А. Дейнеки, Н.Н. Купреянова, А.М. Лаптева, Н.А. Соколова, А.Ф. Билль, О.Г. Верейского, Р.Г. Берга, Т.А. Мавриной. Искусство

этих художников открыло нам красоту многих городов и уголков природы. Будучи блестящими рисовальщиками и графиками-станковистами они выполняли четкие и точные изображения линий, штрихом и пятном.

Как особый мир воспринимается сегодня русский офортный и линогравюрный пейзаж 1970—2000 гг. Б.Ф. Французов, С.М. Никереев, Е.И. Дергилева, Г.Ф. Захаров,



Рис. 39. Н.А. Соколов. Мост вздохов в Венеции. Перо

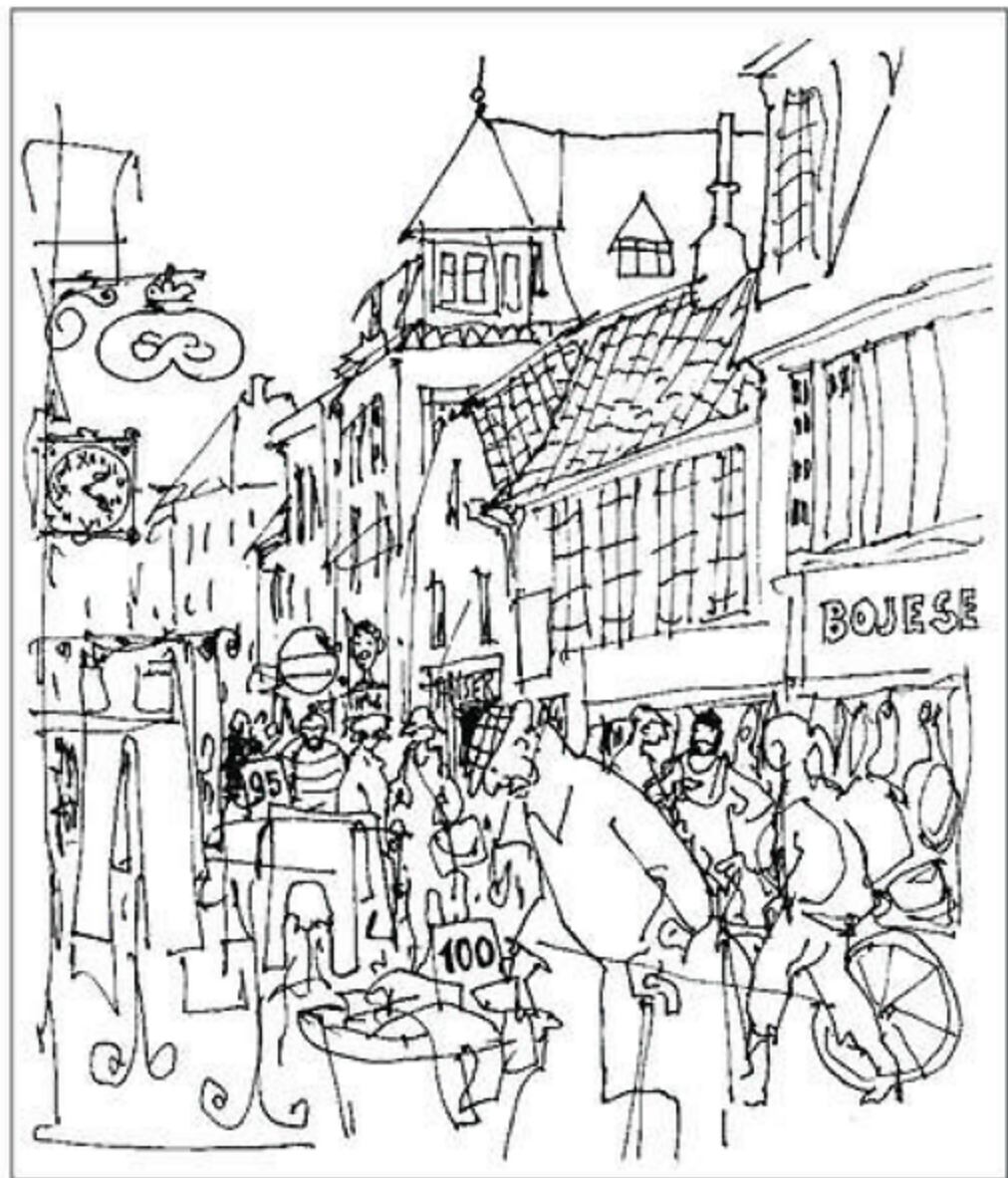


Рис. 40. А.В. Кокорин. Городская улица



Рис. 41. Е.И. Дергилева. Летом в Арбатских переулках. Офорт, 1987 г.

И.В. Голицин, А.И. Губарев, А.Н. Бочкин, О.С. Юнтунен, В.С. Пименов, В.Ю. Каулин, Ю.С. Авдеев, А.В. Ганин, В.С. Мухин, А.А. Ушин отобразили свое понимание пространственной среды городов, сел и природы Отчизны. Высокий профессионализм, понимание технологии и творческое многообразие приемов всегда отмечались на регулярных художественных выставках тех лет.

В этот период была возрождена техника гравюры, подкрашенной акварелью. Эта техника, применявшаяся до XX в. для репродуцирования живописи в эстампе, во второй половине XX в. сформировалась как авторская подкраска гравюры. Хорошо известны крохотные подкрашенные гравюры Д.И. Митрохина и других мастеров графики. Наиболее цельно

подкрашенные гравюрные оттиски смотрятся сегодня в пейзажных композициях Е.И. Дергилевой. Художница исполняет свои офорты прямо с натуры, и при подкрашивании они приобретают уникальный колорит. Работы Е.И. Дергилевой, посвященные Москве и русским провинциям, продолжают развиваться в XXI в. традиции московской школы пейзажной графики (рис. 41, цв. ил. 10, 11, 19). Такое отношение к изображению пейзажа позволяет соединить в одном произведении «дыхание» натурального рисунка с добротностью законченных в мастерской станковых композиций. Но этот путь возможен далеко не для всех, так как требует от художника комплекса разнообразных навыков и врожденной объемной зрительной памяти.

3. Классификация графики пейзажа

Пейзажная графика, исполненная студентами художественных учебных заведений, обычно имеет, два основных направления: *городской* и *сельский пейзаж*. Творческая профессиональная практика современного искусства заставляет нас постоянно расширять знания студентов в области жанров пейзажа. Все чаще и чаще в ответ на требования курсового и дипломного проектирования возникает необходимость в большей конкретизации пейзажных композиций. Опираясь на опыт прошлого в изобразительном и прикладном искусстве,

учитывая большую практическую деятельность, можно выделить десять поджанров пейзажа:

- городской;
- индустриальный;
- сельский;
- садово-парковый;
- культовых сооружений и некрополей;
- горный;
- лесной;
- степной;
- морской;
- речной.

Возникает вопрос, а возможно ли выявление других поджанров

в пейзаже? В принципе да! Так, городской пейзаж способен делиться на изображения исторической части города и зоны массовой застройки, или же пейзаж мегаполисов и малых городов. В лесном пейзаже неплохо выделяются березовые рощи и сосновые леса. Можно привести и другие примеры, однако приведенная классификация в настоящее время наиболее целесообразна.

Необходимо, конечно, подчеркнуть, что такое деление условно, так как произведения искусства трудно

«уложить» в какие-либо рамки. Многие изображения представляют собой различные соединения поджанров. Например, город может быть расположен на берегу моря, а лес изображен на фоне глади реки или озера. В таких случаях надо ориентироваться по преобладающему мотиву композиции.

Огромное разнообразие пейзажных мотивов позволяет каждому человеку найти объект для любования, понять красоту пространственных отношений, созвучных его душе.

Глава III

ГОРОДСКОЙ ПЕЙЗАЖ

1. Городской пейзаж в истории графического искусства

Городской пейзаж — самая развитая и разнообразная тема пейзажной графики. Изображая город, художник пристально всматривается в творение человеческих рук, свою обитель, с изумлением замечая сложность и неоднозначность объекта изображения.

Из русских художников, чьи работы можно видеть в музеях, наиболее точным и чутким исследователем города был М.В. Добужинский. Своей музе — Петербургу он посвятил множество прекрасных графических произведений. «Добужинский — поэт Города. Его виды Петербурга не только образцы стильного рисунка, графической завершенности и не только живописные уголки старины, — это глубоко прочувствованные «настроения города», — большого города, живущего своей особенной жизнью каменных мостовых, каменных тротуаров и каменных домов с бесчисленными окнами, за которыми прячутся люди.

Город как таинственно-живое существо, как архитектурный организм, — в этих рисунках карандашом

и пастелью, иногда окрашенных намеренно условно, иногда написанных почти реально. Город — с вековыми наслоениями быта, вкуса и безвкусицы, красоты и уродства, суетного человеческого труда и жутко-призрачных воспоминаний. Город — вообще чудовище новой цивилизации, мир жизней в нагромождении кирпичей, гранитов и бульжников...»¹, — пишет о графике М.В. Добужинского С.К. Маковский, отмечая противоречивую природу городской жизни.

Действительно, через графику Петербурга Добужинского можно увидеть почти все грани существования крупных европейских мегаполисов, где уходящая красота старого, соседствует с бетонной жесткостью нового. Темные очертания крыш пугают своей угловатой геометрией, массивными странными силуэтами (рис. 42, 43 а, б, цв. ил. 8, 9).

С.К. Маковский будучи тонким художественным критиком и поэтом почувствовал в работах Добужинского тот страх перед надвигающейся урбанизацией человеческой жизни,

¹ Маковский С.К. Современные русские художники. СПб., 1909. С. 136.



Рис. 42. М.В. Добужинский,
Иллюстрация к повести Ф.М. Достоевского «Белые ночи». 1922 г.



а)



б)

Рис. 43. Графика городских кварталов:

а) А.П. Остроумова-Лебедева. Ленинград. Выборгские рабочие дома. 1930 г.;

б) М.В. Добужинский. Заставка. 1922 г.

который проявится позднее в черно-белой графике Ф. Мазереля.

Но если у М.В. Добужинского главной темой является город как живой организм с присущими ему достоинствами и недостатками, то у Ф. Мазереля на первый план выходит тема одиночества человека

в огромном городе-монстре. Во взаимоотношениях человека с городом чаще побеждает город и инстинкты людей, гипертрофированные стандартизированным укладом жизни. Город сжирает человека без остатка. Контраст черного и белого, резкость резцового штриха как нельзя

точнее выражают нервное состояние городской толпы около увеселительных заведений, ослепленной мерцанием световых реклам на домах-башнях. В работе «Город», приведенной на рис. 44, этот контраст доведен мастером до гротеска.

Одной из характерных черт мегаполисов является ночная жизнь, проходящая при электрическом свете и не затихающая до утренних часов. Ф. Мазерель посвятил ночной жизни города множество гравюр. Искусственный свет выхватывает из тьмы каменных «джунглей» отдельные лица, силуэты фигур и группы людей. Но чаще всего это один человек, видимый в свете фонарей (рис. 45, 46). Даже тема любви в среде огромных городских кварталов имеет грустный оттенок, а, иногда, просто трагична.

Особенно тяжело воспринимаются в гравюрах Ф. Мазереля рабочие кварталы (рис. 47). «Ночью город пугает. Толпа, населявшая его нестройным и пестрым движением, прячется в жилища-улья, за серые стены, под крыши, в темные подвалы. И улицы — пустые улицы — приобретают странное выражение. Жутко запоздалому прохожему и понятен ужас бездомных. И на рассвете — протяжные гудки фабрик и свистки локомотивов жалобно хоронят ночь...»¹ Похожее восприятие города можно найти в искусстве Г. Гросса, но он, в отличие от Ф. Мазереля, работает четкой линией,

почти карикатурно обрисовывая формы.

Город это не только урбанистические кварталы с антигуманными пропорциональными соотношениями, но и уникальная историческая архитектура с сооружениями, известными всему миру. Тот же М.В. Добужинский оставил нам прекрасные графические листы с историческими памятниками старого Каунаса, Вильно и Витебска. Известно много имен художников, ставших летописцами великий исторических мест. Так, в сокровищницу мировой графики вошли работы, исполненные А.П. Остроумовой-Лебедевой на основе рисунков ансамблевой архитектуры Петербурга. Акварели, гравюры и литографии «Северной Венеции» А.П. Остроумовой-Лебедевой до сих пор радуют любителей искусства пониманием особой атмосферы Петербурга (рис. 48, 49, цв. ил. 285). Прочувствованность состояния портового города перешла и в изображения приморских городов других стран.

Изображения городов-музеев оставили нам многие художники XVII—XX вв., исполнив как сложные многодетальные живописные композиции и графические листы, так и карандашные зарисовки. Это изображения прекрасных городских кварталов в голландском искусстве 60-х годов XVII в. Так работали братья Иоб и Геррит Беркхейде. «Геррит изображал приятные

¹ Маковский С.К. Указ. изд. С. 137.



Рис. 44. Ф. Мазерель. Из серии «Город», Первая треть XX в.



Рис. 45. Ф. Мазерель. Из серии «Город»



Рис. 46. Ф. Мазерель. Из серии «Город». Первая треть XX в.



Рис. 47. Ф. Мазерель. Композиции из серии «Город». Первая треть XX в.

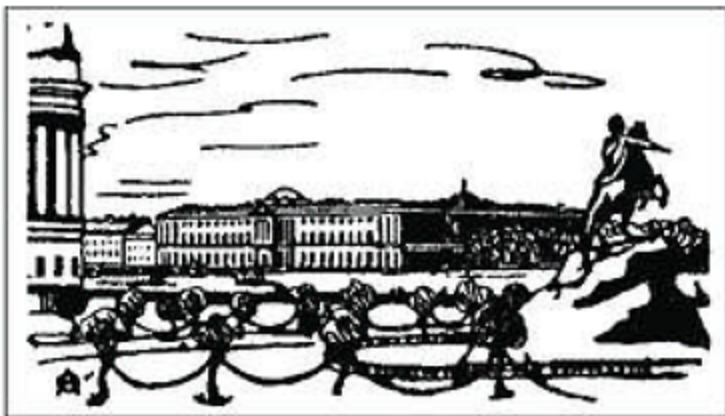


Рис. 48. А.П. Остроумова-Лебедева. Заставки к «Автобиографическим запискам»

пейзажи с домами, большими зданиями и церквями, а также перспективные виды набережных каналов Херренграхт и Кайзерграхт, обсаженных с двух сторон деревьями, которые он оживлял маленькими фигурками. Все это он зарисовывал в жизни и переносил на холст очень художественно и обстоятельно»¹, — писал биограф братьев Арнольд

Хаубракен. Беркхейде часто изображают ряды домов в сильном сокращении от края картины в глубину. Топографически точно работал и Питер Сендредам, но он изображал не общие архитектурные виды, а лишь отдельные архитектурные памятники.

Архитектурная ведута (документально-натурное изображение)

¹ Тарасов Ю.А. Голландский пейзаж XVII века. М., 1983. С. 249.



Рис. 49. А.П. Остроумова-Лебедева. Новая Голландия. 1901

и репродукционная графика, выполненная по наброскам с натуры, — одни из основных направлений итальянской гравюры XVIII в. Б. Беллотто в графике, как и в живописи, выглядит сухо и традиционно конкретно. Но есть и другие художники, которые работали более свободно. Такова графика гравюр Антонио

Канале (Каналетто) и Джованни Батиста Пиранези. У Пиранези в полную силу звучит тема руин как утраченной в веках красоты.

В русском искусстве пейзаж городов с большим количеством архитектурных памятников утвердился благодаря стараниям Ф.Я. Алексеева, А.Н. Мартынова, Б. Патерсена,

изображавших Петербург и Москву. Развитый в первой трети XIX в. М.Н. Воробьевым и его учениками жанр городского пейзажа приобрел «театральную картинность» в изображениях исторических памятников. Поскольку в становлении этого жанра сильное влияние оказало западноевропейское искусство, то русское искусство пейзажа можно считать одной из ветвей развития европейского пейзажа, в котором важную роль играло пространство в построении композиции. В построении таких больших объектов, как панорама Кремля М.В. Воробьевым используются принципы дальнего пейзажа.

Во второй половине XIX в. художники отказываются от вырисовывания всех архитектурных памятников в целом, начиная позволять

себе фрагментарность изображаемого. Распространяется сочетание двух пространств — фрагмента внутренней архитектуры и ландшафта за его пределами. Не вызывает сомнения, что М.В. Добужинский и А.П. Остроумова-Лебедева хорошо знали созданное в искусстве до них и чувствовали «дух» старого города, который они отразили, это и стало новым этапом в развитии городского пейзажа.

В XX в. к изображению наших русских древних столиц обратились многие художники-графики. В целом, они продолжили направления работы в городском пейзаже, найденные М.В. Добужинским, А.П. Остроумовой-Лебедевой и И.Н. Павловым, но внесли в графику самобытность выразительных средств своего времени (рис. 50—56).

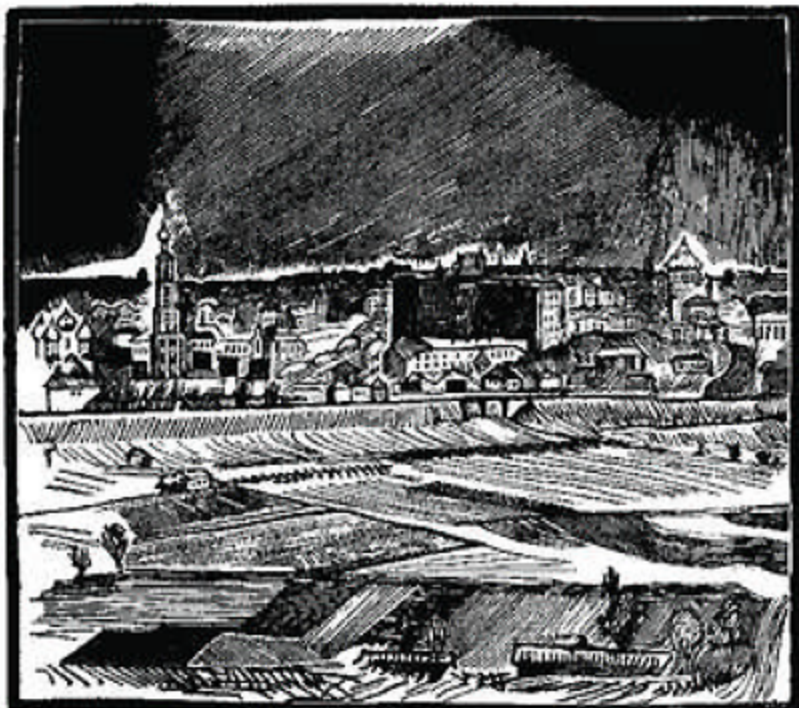
2. Графика провинциальных городов

Тишина и уют жизни провинциальных городов привлекают не одно столетие лучших отечественных и зарубежных мастеров графики. Циклы великолепных работ, посвященные русской провинции, имеют в своем творческом богатстве многие известные художники. Можно сказать, что любовь к изображению провинциальной жизни — одна из ярких особенностей отечественной школы пейзажа.

Под провинцией мы понимаем бесчисленные городки, разбросанные среди русских равнин и по

берегам больших и малых рек. Одноэтажные рубленые домики с голубыми, желтыми и красными наличниками перемежаются с двухэтажными каменными строениями торгового люда, являясь одним из устойчивых образов России. Провинцией можно считать и окраины многих крупных городов, разросшихся и поглотивших окрестные поселения. Отличительной особенностью таких окраин является наличие построек усадебного типа с колоннами, портиками и башенками, возведенными городскими

а)



б)



Рис. 50. В.А. Фаворский:
а) Вид Москвы с Воробьевых гор; б) Вид Москвы у Крымского моста

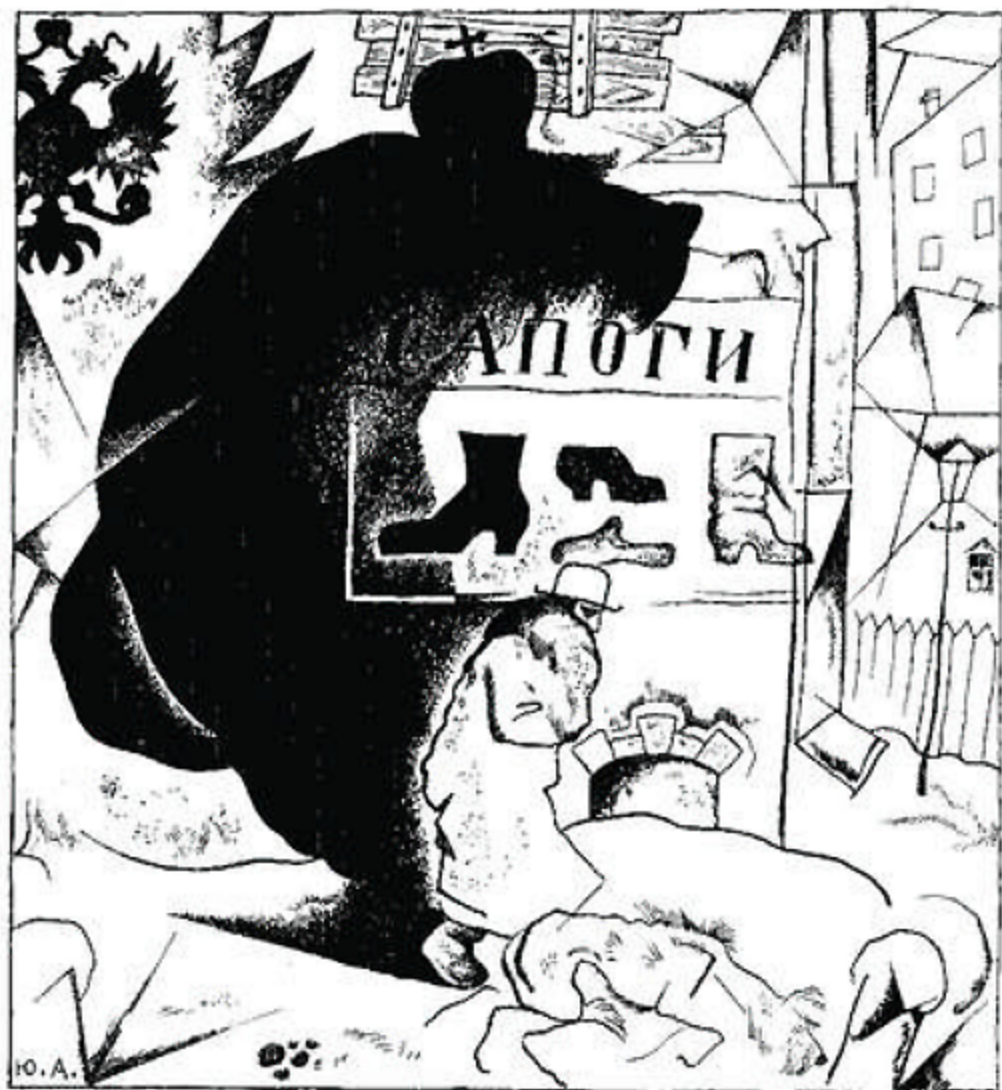


Рис. 51. Ю.П. Аненков.
Иллюстрация к произведению А.А. Блока «Двенадцать» (Петербург)



Рис. 52. Е.И. Дергилова. Домик в Петропавловском переулке. Офорт, 1983 г.



Рис. 53. Е.И. Дергилева. Крыши старой Москвы. Офорт. 1985 г.

жителями, не желающими жить в центре мегаполисов. Но эти «оазисы» существуют в своей замкнутой среде и не пересекаются с бытом городских окраин.

По количеству графических листов, посвященных настоящим и историческим памятникам древних городов русской провинции, первое

место безусловно принадлежит нашему замечательному граверу и великому труженику И.Н. Павлову. Его альбомы «Уходящая Русь», «Уходящая Москва», «Старая Москва», «Уголки Москвы», «Пейзаж», «Провинция» давно стали графической летописью России. «Овраги, деревеньки, реки, шлюзы, шатровые

церкви, весенние разливы, причудливые домики, мужики на Волге, на пароме, двory с колодцами и телегами, архитектурные группы соборов, Рязанский дворец Олега, башня в Коломне, базары, заставы-

въезды, касимовские гробницы, избы Василь-Сурска, меловые горы Жигулей, «беляны», переходы в Белую палату, небо, облака — длинной вереницей, как на огромном свитке, как в бесшумном медлительном

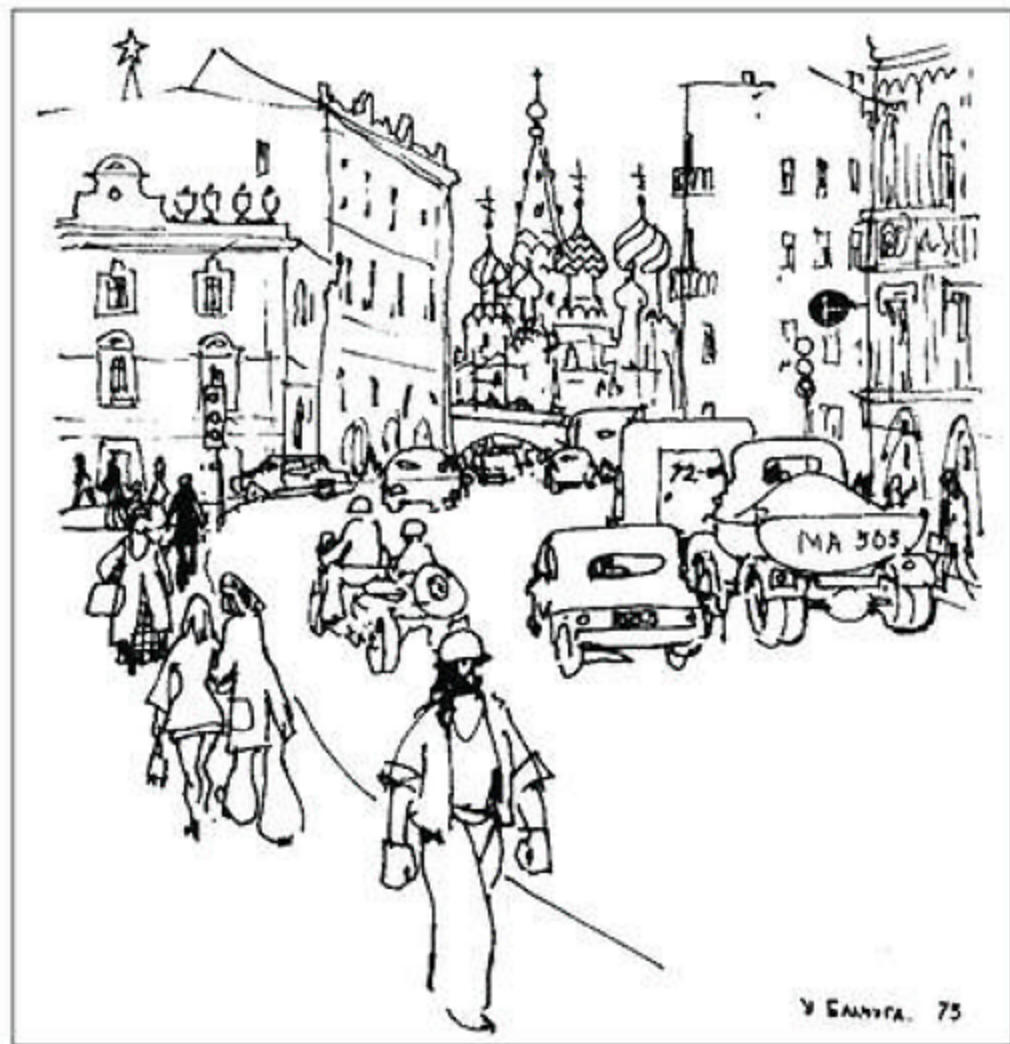


Рис. 54. А.В. Кокорин. Москва у Балчуга. Рисунок. 1975 г.



Рис. 55. В.А. Дувидов. Селезневская улица. 1980 г.



Рис. 56. А.А. Кирилло. Улица старой Москвы

кинематографе, разворачиваются перед глазами. Не всё тут удачно, не всё безукоризненно, как и во всякой человеческой работе. Бывший подолгу в провинции и полюбивший провинцию не из окна вагона заметил бы в ней более красочные и сочные картины, более типичные и общие черты. Восприятия И.Н. Павлова не глубоки, не лишены порою «скольжения» по объекту зрения, без всякого проникновения в глубину, но в пестряди его гравюр есть несомненное, подлинное ощущение провинции. Это немного выцветший бледноватый по краскам сарафан, грубовато-сшитый, свисающий с плеч, но настоящий по узору и разляпистым цветам», — пишет И. Евдокимов в книге «Провинция», в которой приводятся гравюры на дереве И.Н. Павлова. Изданная в 1925 г. книга точно и полиграфически безупречно передает творческое лицо мастера.

И.Н. Павлов, не имевший художественного образования и полонизации гравировавший репродукции с оригиналов известных художников, при натурном изображении отдельных объектов в природной среде испытывал вполне определенные трудности в передаче пространства. В небольших черно-белых гравюрах-заставках для книг это не бросается в глаза, но при работе с полосными иллюстрациями-гравюрами просчеты уже видны довольно ясно. Дело тут не в глубине перспективы, а в выражении того пространства, которое называют художественным.

В огромной массе гравюр И.Н. Павлова имеются и подлинные шедевры, которые созданы трудолюбием мастера и его интуитивным чувством родимой земли. Это, в первую очередь, виды поволжских и приокских городов (рис. 57, 58, цв. ил. 6, 7). Необычно и до боли знакомо выглядит однотонная гравюра «Село Павлово» с изображением глубокого оврага с лепящимися на склоне домами кустарей-металлистов, сараями и полусгнившими заборами. Половина населения России провела свое детство на тропинках, бегущих среди садов, спускающихся по кручам к реке. Штрих уверенно передает ритмы бревен, досок, навесов, ступенек и скамеек из дерева и теряется в провалах открытых дверей обширных амбаров.

Из гравюр с использованием цвета можно отметить работы «Старый рынок в Костроме». Кострома вообще необычайно колоритный город, в котором полностью забываешь о существовании такого понятия, как время. На каждом шагу встречается что-то крепкое, приземистое, устойчивое, которое пережило столетия и не собирается исчезать. Некоторая статичность, присущая гравюрам И.Н. Павлова, в случае с архитектурой Костромы удачно работает на образ города, застывшего у воды. Старый костромской рынок с полукруглыми окнами и неожиданно величественными дорическими колоннами по своим пропорциональным отношениям представляет собой индивидуальный

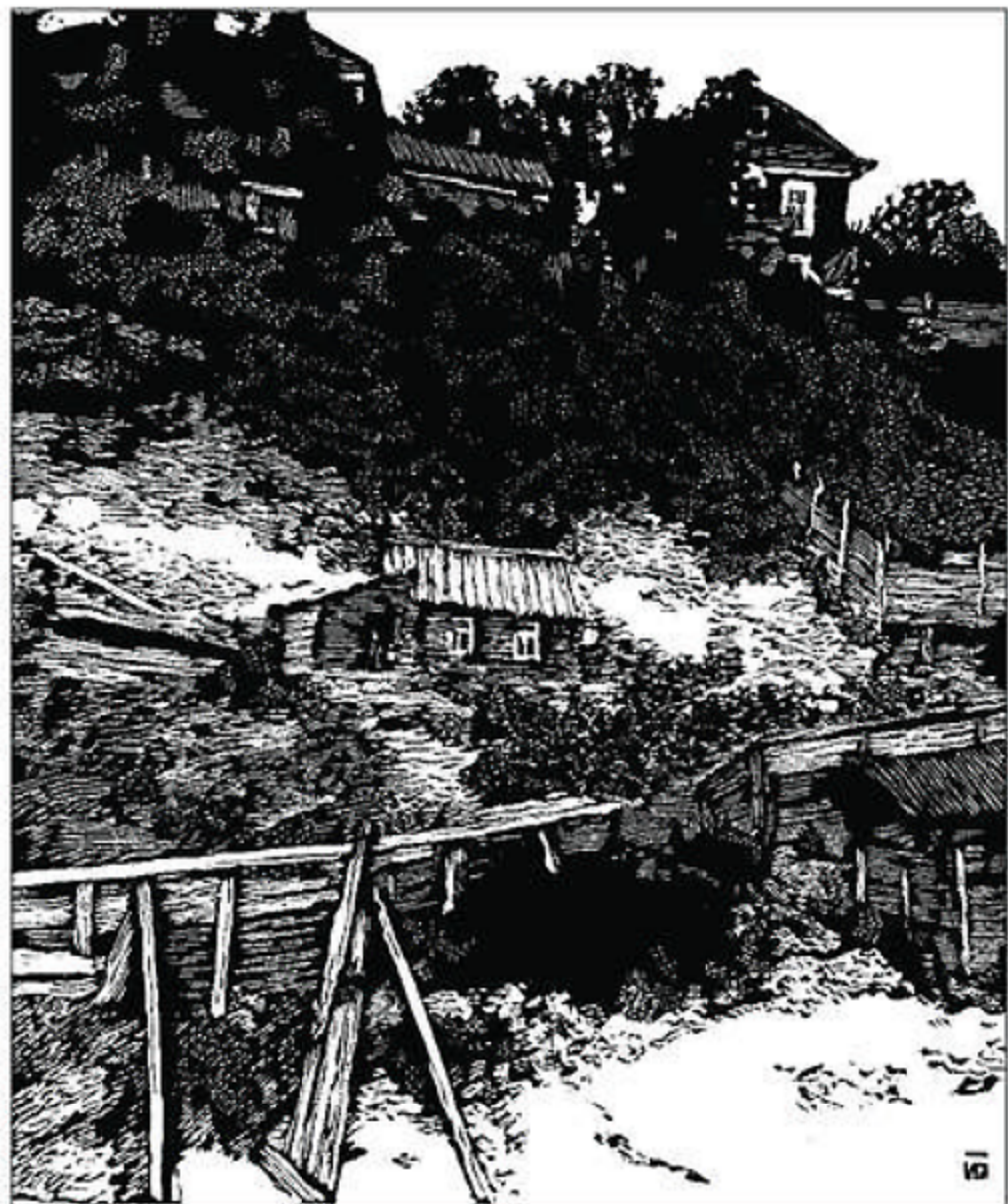


Рис. 57. И.Н. Павлов. Село Павлово



Рис. 58. И.Н. Павлов. Касимов

местный стиль. Полусонное состояние, отраженное гравером, делает архитектуру главным действующим лицом произведения. Добавление к рисующему черному цвету двух оттенков темных землистых

прозрачных красок позволяет придать работе необходимую пространственность (цв. ил. 6 а).

Из ростовской серии гравюр И.Н.Павлова хочется выделить «Башню в Ростове Великом», показать

нынешнее состояние города, сказочная красота которого общеизвестна. Игравший когда-то заметную роль в жизни Московского государства этот город оказался сегодня на обочине истории развития России. Гигантские стены и башни, могучие каменные соборы стали велики для населения городка, замкнувшегося в огородничестве, разведении цикория и мяты, ловле рыбы в неглубоком, затянутом илом озере Неро. Сюжетной завязкой гравюры является контраст между занимающей почти все композиционное поле башней Кремля и прилепившейся к каменной кладке убогой деревянной покосившейся базарной лавке с игрушками и скобяными товарами (цв. ил. 7). Голубое небо с величественными белыми облаками еще больше усиливает данный контраст, как бы подчеркивая временность жизни по отношению к вечности. Взаимоотношение жизни и вечности, являющееся темой для многих произведений искусства, получило у И.Н. Павлова местный колорит. В работе нет, конечно, мастерства Д.-Б. Пиранези или Г. Робера, но идея воплощена с достаточным тактом и чувством. Принцип работы над провинциальным пейзажем гравер перенес на пейзажи Москвы и создал несколько величественных большеформатных пейзажей старой московской архитектуры.

Контрастной по отношению к произведениям И.Н. Павлова выглядит русская провинция в графике Т.А. Мавриной. Являясь членом

группы художников «Тринадцать», определивших в качестве основы своего искусства свежесть и непосредственность натурального впечатления, она выработала свой характерный творческий стиль. Стиль, в котором «мгновенность» видения, быстрота исполнения играли большое значение. Изображение пейзажа, появившееся «с пылу, с жару», в сочетании с меткой личной характеристикой сюжетной завязки и чувством стиля русского лубка делали графику пейзажей старинных русских городов в исполнении Т.А. Мавриной узнаваемой. Загорск, Ростов-Ярославский, Суздаль, Переславль-Залесский, Вологда вдохновили художницу на значительные графические циклы, благодаря которым многие стали воспринимать жизнь данных поселений исключительно «по маврински». «Русский Матисс» ее ранних работ счастливо соединился с озорством и красочностью народных картинок XVIII в. (рис. 59).

О стиле пейзажей Т.А. Мавриной достаточно полное представление дает альбом с рисунками и акварелями «Загорск» (1968) и альбом «Пути-дороги» (1980). Рисунки и акварели, привезенные из поездок, собирались как «подсобный материал», иллюстрирующий сказки Мавриной, но разрослись в самостоятельный и самодостаточный цикл. «Это совсем не архитектурные «документы». Это прежде всего, лирический дневник, передающий зрителю трепетное волнение художника от сменяющихся перед



Рис. 59. Т.А. Маврина. Кострома. Тушь, перо. 1964 г.

глазами путевых картин, это живые впечатления от впервые увиденного»¹, — писал И.Э. Грабарь.

Художники группы «Тринадцать» часто изображали город. Особенно известны рисунки довоенной, можно сказать, провинциальной Москвы В.А. Милашевского, Н.В. Кузьмина,

С.Д. Ижевского, Ч.К. Стирановского, А.Ф. Софроновой, Р.М. Семашковича и других. О методике работы над провинциальным пейзажем очень точно написал Р.М. Семашкович в письме Н.М. Васильевой: «Миллион ландшафтов. Дом, люди, и у каждого парачистых, совершенно прозрачных

¹ Загорск. Рисунки и акварели Т. Мавриной. Л., 1968. С. 6.



Рис. 60. А.В. Кокорин. Рисунок из Альбома. 1985 г.

глаз. Нет слов выразить то, что я вижу. Выжал на тарелку краски. Несчастные, они лежат, ждут воплощения и исчезновения. Я живу... Мы художники-рыцари. Рассекаю пополам реку. Деревья связываю в пучки, а солнце топлю в земле и выжимаю тучи. Я все должен делать, чтобы жить, но не философствовать¹. Образность и энергия художников данной группы внесли в изображения русского пейзажа свежую и современную творческую струю.

Развитием поисков свободного рисования пейзажа, культивировавшегося в группе «Тринадцать» можно считать путевые рисунки художника А.В. Кокорина. Особенно это относится к изображениям провинциальных городов России и стран Западной Европы. На рис. 60 приводится графика старинного рыбацкого поселка на юге острова Амагер в Дании.

Из современных мастеров провинциального пейзажа можно выделить

¹ Художники группы «Тринадцать» (из истории художественной жизни 1920—1930 гг.) / Сост., вступит. статья М.А. Немировской. М., 1985. С. 192.

творчество Е.И. Дергилевой, работающей в технике офорта. Родившись в купеческом доме с мезонином и уютным двориком на Таганке в Москве, а тот район в первые послевоенные годы можно считать почти провинцией, художница в зрелом возрасте смогла естественно войти в эстетику маленьких русских поселений с милой «неправильностью» пропорций домов и людей, «пузатыми» церквями и покосившимися образами. Узоры наличников деревянных домов, купола церквей вдалеке, старухи в ветхих платьях и полуголые детишки в лужах и лопухах с крапивой говорят нам о традиционном направлении работ провинциального пейзажа. Но традиционный сюжет — впечатляющая форма для выражения творческой энергии современного мастера.

Офорты Е.И. Дергилевой говорят о сплаве в ее творчестве как русских пейзажных традиций, так и достижений искусства XX в. В небольших по размеру пейзажах пульсирует живая линия, нанесенная уверенной рукой. Поиски, начатые в графической линии Г. Гроссом, Н.В. Кузьминым, В.А. Милашевским, оригинально материализовались в работах художницы. «Размеры моих офортов сегодня целиком зависят от того, смогу ли я сделать в данном масштабе линию живой. Если она теряется, то размеры необходимо уменьшить. Теряется энергия линии, если работа

делается с фотографии. Изображается форма, но не выражается жизнь»¹, — говорит автор.

Отличительной чертой офортов Е.И. Дергилевой является предельная заселенность композиций местными обывателями. Причем во взаимоотношениях человека и среды его обитания человек всегда присутствует. Неприкрытая дверь, открытое настежь окно, лопата, оставленная в огороде, напоминают нам о мирном течении жизни даже в работах, где почти нет изображений людей.

Рассматривая офорты Е.И. Дергилевой, не покидает чувство, что кто-то постоянно подсматривает за тобой из оконных проемов с цветущими геранями или зарослей мальвы у покосившегося дома. Это чувство усиливают многочисленные собаки, кошки и куры, разгуливающие в самых неожиданных местах дворов, улиц и оврагов (рис. 61, 62, цв. ил. 10, 11).

Тема провинции вообще популярна в русской графике последней трети XX в. Офорты Б.Ф. Французова, С.М. Никереева, В.Г. Леонова, В.С. Пименова, В.Ю. Кауляна, станковые рисунки Р.Г. Берга, А.Ф. Билль, А.С. Трофимова, В.В. Дранишникова и других художников отразили жизнь множества небольших русских городков. Отечественное искусствоведение выделяет целые школы русской графики, воспевающие провинциальную жизнь тех или иных

¹ Дергилева Е.И. Пейзаж с натуры в технике крашеного акварелью офорта / Художественный совет, 2004. № 4. С. 40.



Рис. 61. Е.И. Дергилева. Зарайские дали. Офорт. 1988 г.

регионов. Владимирские, подмосковные, воронежские, рязанские графики, графики Карелии и других областей России сделали свой характерный вклад в русское искусство пейзажа.

Из наиболее ярко отражающих жизнь провинции в графике русской школы 1970—1980 гг. следует выделить владимирских и подмосковных графиков, отмечая среди них Б.Ф. Французова, В.Г. Леонова, С.М. Никереева, В.С. Пименова, В.Ю. Каулина, А.А. Любавина. С любовью всматриваясь в дома и улицы, где прошло их детство и юность, они смогли увидеть особую красоту и глубокое содержание привычного окружения. При беспримерной

тщательности исполнения, в результате которой работы можно рассматривать почти вплотную, пейзажи удивительно пространственны. Панорамность охвата в пейзаже и культура обработки деталей заставляет нас вспомнить лучшие достижения русского городского пейзажа XIX в. (рис. 63).

Современность просматривается в тревожной штриховке, часто являющейся первой реакцией на состояние природы. Особенно это заметно у Б.Ф. Французова, в офортах которого деревья или кусты поданы в каком-то шуршащем движении, напоминающем о быстротечности жизни. Задумчивые или даже оцепеневшие от своих мыслей люди живут на

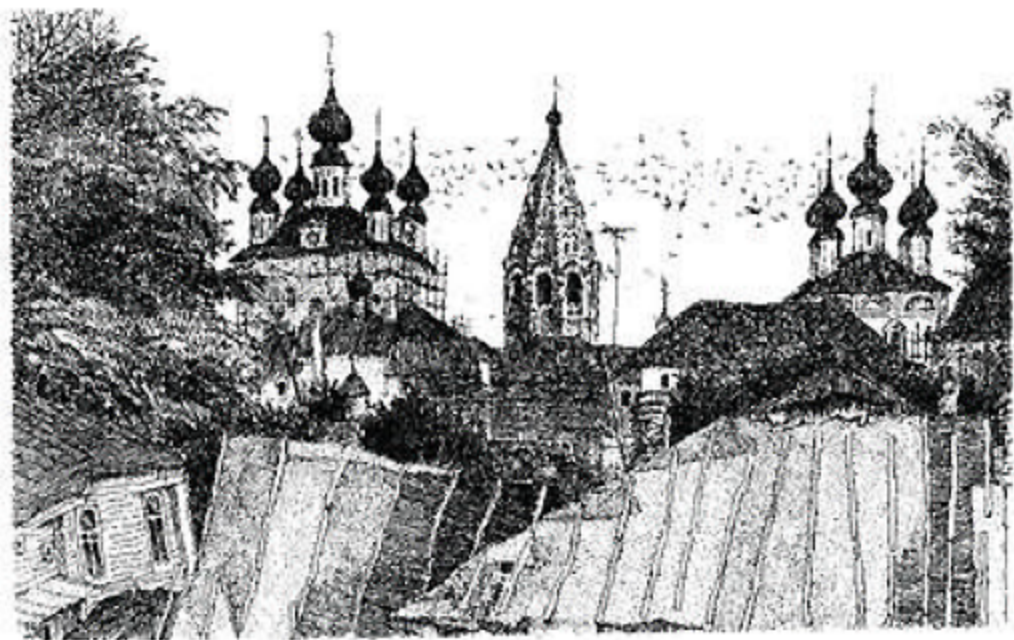


Рис. 62. Е.И. Дергилева. Юрьев-Польской. Крыши. Офорт. 1989 г.



Рис. 63. С.М. Никереев. Пора капели. Офорт. 1978 г.

улицах провинциального Зарайска в офортах В.С. Пименова. Почти не воспроизводимые из-за сложности и тонкости штриха офорты С.М. Ни-

кереева с особой проникновенностью фиксируют переходные состояния природы — ожидание нового в постоянном круговороте дней.

Примерные практические задания

Исполнить графически пейзаж с изображениями:

- выдающихся произведений исторической городской архитектуры;
- зданий современной архитектуры в крупном мегаполисе;
- улицы провинциального города;
- торговой площади провинциального города.

Глава IV

ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ПЕЙЗАЖ

Художественное содержание индустриального пейзажа

Отдельные изображения производственных построек можно встретить в европейском пейзаже уже в XVII в. Индустриальный пейзаж в современном нам понимании появился только в XX в., когда изменения человеком природной среды приобрели огромные масштабы. Неоднозначное отношение общества к таким изменениям отразилось и в художественных произведениях. Некоторые художники увидели в безудержном напоре индустриализации жизни общества страшную угрозу человеческому бытию, подавляющую сознание и приводящую к депрессивным психологическим состояниям. Так, можно прочесть многие графические листы упомянутого нами ранее Ф. Мазереля и других, близких ему по времени и духу, западноевропейских и русских художников (рис. 64, 65). Индустриальный «молох», пожирающий людей, ярко выразился и в литературных произведениях. В то же время была открыта и своеобразная красота индустриальных мотивов. В первую очередь это относится котечественным мастерам кисти и резца. Перспективные изображения

огромных заводов, дымящихся труб и железных дорог ассоциировались у советских художников с устремлениями к новой жизни, на которые уповало тогда население России (рис. 66, 67, цв. ил. 12, 13).

Советское государство выделяет существенные материальные средства для творческих командировок художников на масштабные стройки. Это позволило в 1930—1980 гг. накопить беспрецедентный в мировой художественной практике опыт работы над изображением индустриального пейзажа как в живописи, так и в графике. Анализируя сделанные за 50 лет работы сотен художников, можно уверенно сказать о создании российской школы индустриального пейзажа с концептуальной эстетизацией преобразующих природу действий человека.

Принципы изображения и композиционные приемы были, в основном, определены уже в 30-е годы XX в. Чтобы понять это, достаточно внимательно рассмотреть гравюру А.И. Кравченко «Днепрострой. Плотина» и рисунок Н.И. Дормидонтова «Работа в котловане среднего потока», созданные художниками

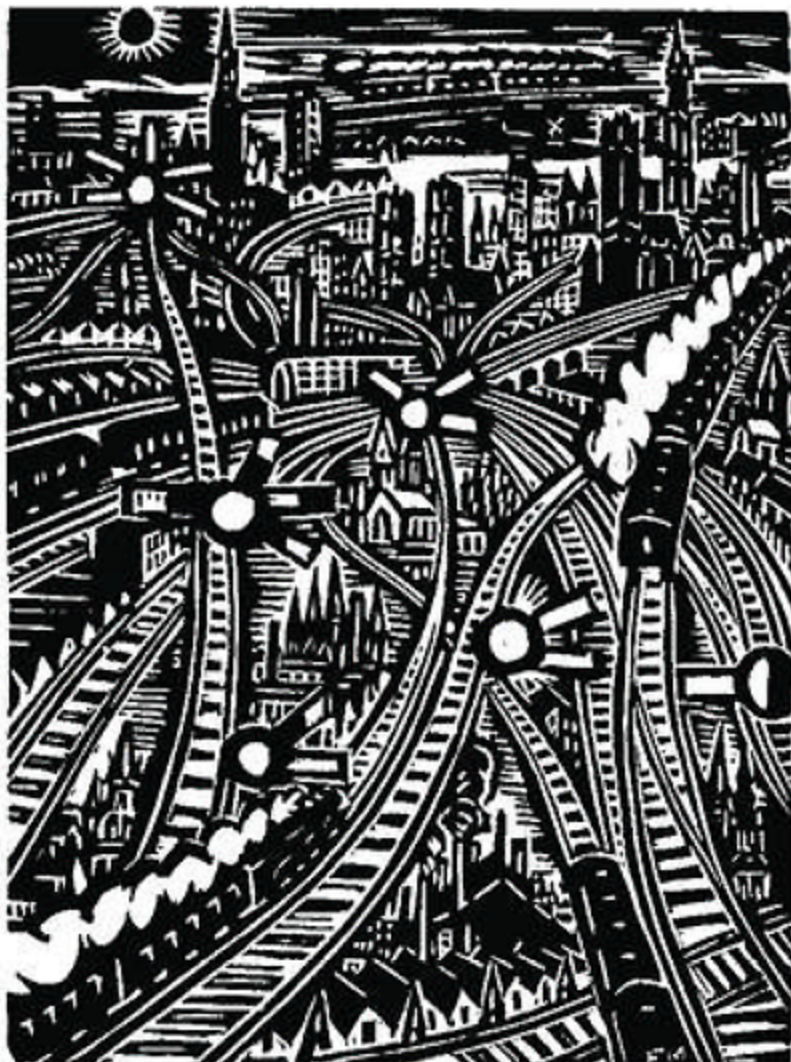


Рис. 64. Ф. Мазерель. Железная дорога. Гравюра на дереве

в 1931 г. (рис. 68, 69). С легких рук Кравченко и Дормидонтова изображения ГЭС становятся визитной карточкой советского искусства. Бетонные блоки, лес строительных

кранов, переплетение железнодорожных путей и маленькие фигурки людей долго жили на бесчисленных полотнах и бумажных листах советских художников вплоть до



а)



б)

Рис. 65. Индустриальные мотивы:
а) Ф. Мазерель. Графика; б) Д.И. Митрохин. Книжная заставка

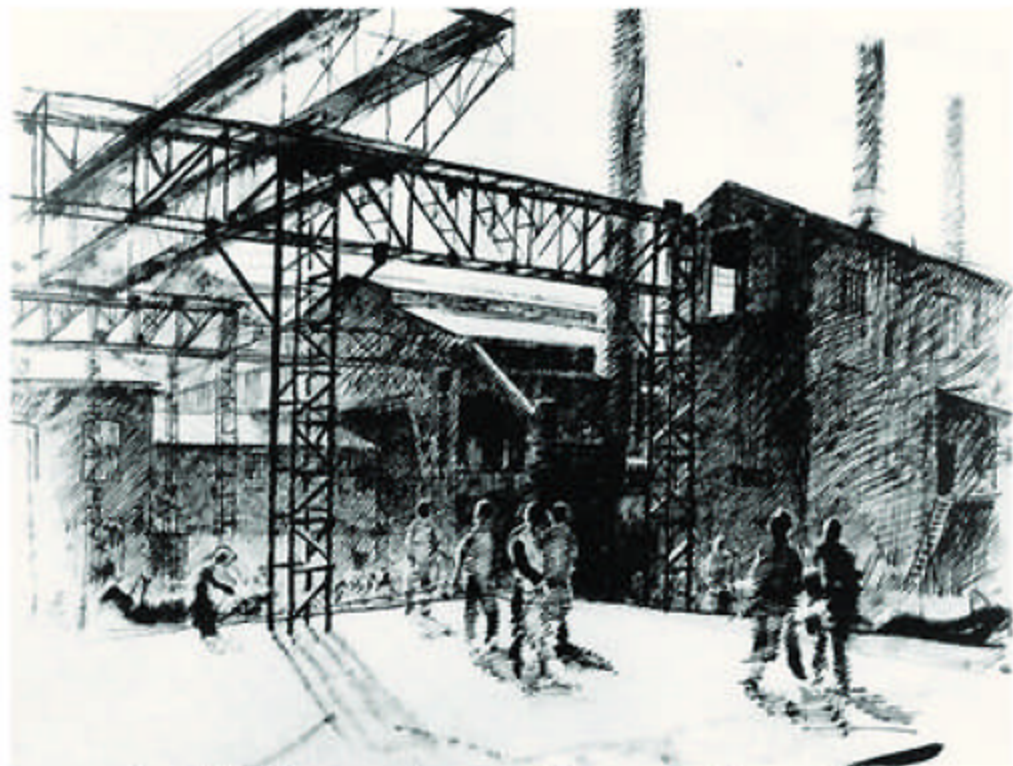


Рис. 66. Н.Н. Купряев. На заводе «Серп и молот». Б., тушь. 1927 г.

распада СССР. Электрификация всей страны, объявленная КПСС, закрепились в качестве важнейшей темы искусства членов Союза художников России. Перенос в послевоенный период гигантских строек на сибирские просторы еще больше усилил данное направление в искусстве. Такие названия, как «На строительстве Красноярской ГЭС», «Котлован Красноярской ГЭС», «Перекрытие порогов», «Саяно-Шушенская ГЭС» и тому подобные — обычны для каталогов выставок второй половины XX в.

Уникальным явлением в плане развития приемов работы над индустриальным пейзажем в 70—80-х годах были выставки живописи и графики, посвященные строительству Байкало-Амурской магистрали. Одной из наиболее типичных выставок такого плана следует считать выставку «Художники Советской России — БАМУ», экспонировавшаяся в Чите в конце 1984 — начале 1985 г.

«Индустриальный пейзаж с его ритмическим пульсом жизни преобладал в экспозиции, — пишет о данной выставке И. Соткоева. — Каждый



Рис. 67. Н.Н. Купреянов. Железная дорога. Б., тушь, 1925 г.



Рис. 68. А.И. Кравченко. Днепрострой. Подъемные краны. Гравюра на дереве. 1931 г.

из авторов работает в этом давно уже сформировавшемся жанре в соответствии с собственным его чувствованием, в сложившейся у него живописной манере, с присущим ему мастерством. Высоким уровнем профессионального исполнения отличается картина Ю. Подляского «Огни сибирскихстроек». Художник продолжает цикл работ, посвященных поселку, возникшему в глубине тайги.

Во многих пейзажных мотивах нашло отражение именно сегодняшнее видение мира, сформировавшееся под воздействием привычных и неизбежных в местных условиях полетах на воздушных кораблях.

Эта особенность пространственного ощущения становится более заметной при сопоставлении работ баумовской темы и произведений, созданных в центральных областях европейской части страны известными российскими художниками. Так, в картине В. Лаханского «Монтаж большой опоры» поверхность земли, на которой ведется сборка конструкции из металла, увидена как бы с борта вертолета, кружащего над ней. В холсте Д. Космина «Новый Север» крутой берег с ярко освещенными солнцем зданиями и приглушенная синева воды с сиренево-серыми скалами на высоком горизонте словно увидены из окна



Рис. 69. Н.И. Дормидонтов. Работа в котловане среднего потока.
Из серии «Днепрострой». Б., тушь, кисть. 1931 г.

самолета»¹. Те же самые приемы широко использованы и в графике. Бескрайняя природа Севера является как бы фоном, на котором разворачивается грандиозное строительство. Графические работы А.М. Муравьева, В.Г. Кубарева, В.В. Смирнова, Я.Я. Яковлева, экспонированные на данной выставке и в ряде последующих экспозиций, отражают столкновение человека и природы, техники и земной тверди.

В 80-е годы в индустриальный пейзаж начинают проникать орнаментальные тенденции. Провода, мачты ЛЭП, железнодорожные сооружения, камни карьерных склонов как бы сплетаются в узорную вязь, придавая большеформатным графическим листам переливчатую серебрисность. Как эскизы головных платков агитационного текстиля 1920 г. выглядят графические листы с видами химических заводов и электрометаллургических комбинатов 1980-х годов. Сплетения труб и сварных конструкций образуют запоминающиеся орнаментальные композиции. Таковы, например, линогравюры М.Ф. Ахунова, приведенные на рис. 70, 71. Рудники Курской магнитной аномалии, домны Новолипецкого металлургического завода, строительные конструкции в Старом Осколе изображены М.Ф. Ахуновым ажурным пересекающимся штрихом, образующим фактурную светоносную сетку, разбросанную по плоскости композиции. Сопоставление оближенных по

тону планов, контраст прямых и округлых линий, разнонаправленных движений придают гравюрам ощущение динамики трудового процесса. Выющиеся между земных пластов автомобильные пути или железнодорожные мосты и эстакады — излюбленная тема художника.

Сложная орнаментальная организация листов с изображениями индустриальных мотивов была присуща в тот период украинской и прибалтийской графике, работам художников Средней Азии. Активная декоративизация композиций с суровыми в своей основе производственными процессами стала завершением развития индустриальной тематики в СССР. Усиление ритмико-пластических качеств в послереволюционных графических изображениях А.И. Кравченко, А.А. Дейнеки, М. Агулинского в 20-е годы, забытое в искусстве 50—60-х годов, перешло в осознанно внедряемый декоративизм 70—80-х годов (рис. 72).

При всей противоречивости восприятия индустриального пейзажа в современной жизни следует отметить, что большинство российских художников второй половины XX в. в той или иной форме работали над индустриальным пейзажем, и их наследие несет в себе множество творческих и технических находок, требующих изучения. Особенно это относится к графике панорамных композиций. Панорамные виды исполнялись, конечно, в искусстве и до

¹ Сеткоева И.А. Художники России — БАМу / Художник, 1985. № 7.

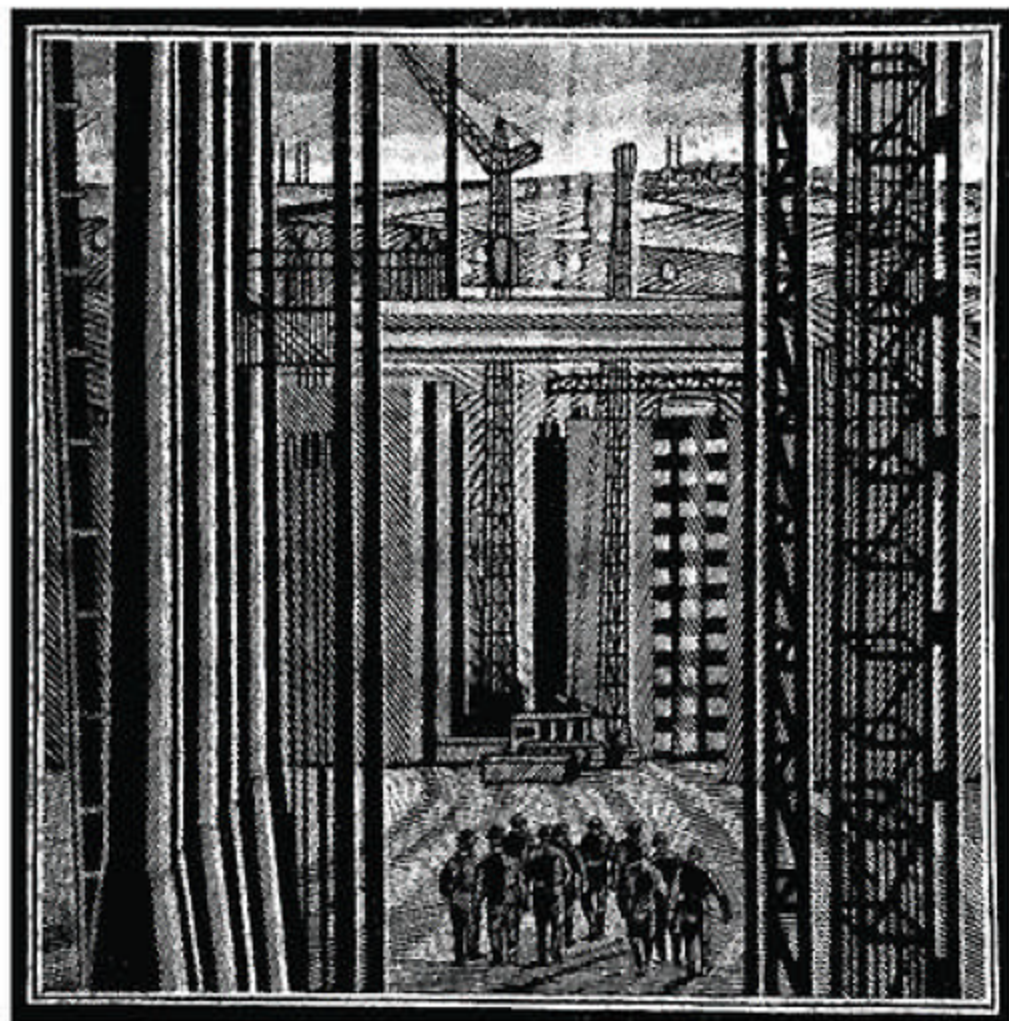


Рис. 70. М.Ф. Ахунوف. На стройках Оскольского электрометаллургического комбината.
Из серии «Индустрия XI пятилетки», 1983 г.

XX в., но в них, как правило, царили гармоничные отношения человека и природы. Только век индустриализации породил состояние конфликта между развитием разума и окружающей средой и заставил

художника отразить это в изобразительном искусстве. Патриотизм, гражданственность, обострение чувства сопричастности, пафос созидания не смогли вытеснить тревожного напряжения, характерного для



Рис. 71. М.Ф. Ахунوف. Дорога в рудник.
Из серии «Индустриальные ритмы России», 1976 г.

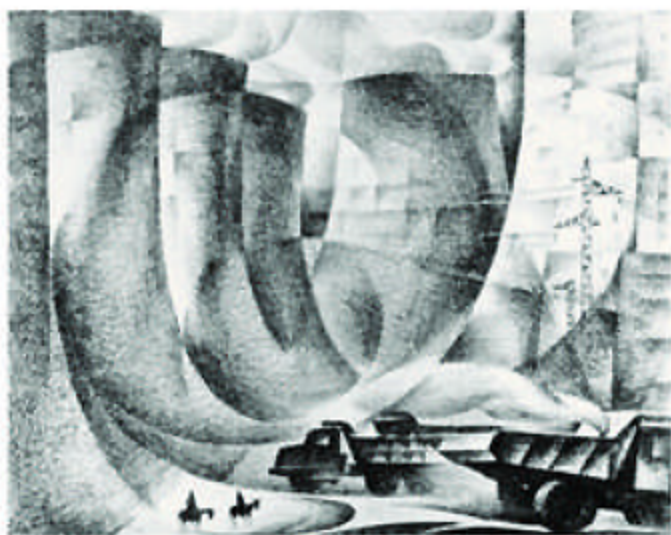


Рис. 72. М. Садыков. Ангрен. Литография, 1975 г.

большинства произведений индустриального пейзажа.

Панорамные типы пейзажа, которые были хорошо отработаны в искусстве XVIII и начале XIX в., также имели завышенную точку восприятия, однако изображение неба всегда занимало почти половину композиции. При точке зрения «с борта вертолета», небо почти не попадает в кадр, и земные объекты заполняют всю изобразительную плоскость. Развороченная взрывами, разрытая экскаваторами, засыпанная строительной арматурой и конструкциями земля становится главным действующим лицом. Это уже не упорядоченный светлый мир искусства XVIII в., не изменчивая в своем круговороте жизни природа пейзажа XIX в., а насильственный передел природных отношений с индустриальной цивилизацией. В традиционных схемах панорамного изображения художник все-таки находится внутри сферы развития событий, а в схемах XX в. — над данной сферой. Эта отстраненность позволяет художнику встать на сторону покорителей природы и фиксировать события достаточно опосредованно, что создает возможность для возникновения в работах художников разных технических решений и творческих поисков.

Походные условия творческой работы на стройках советских пятилеток заставили обратить внимание на натурные зарисовки и рисунки, выполненные в огромных количествах в альбомах художников.

Наполненные живыми ощущениями они стали активно экспонироваться на выставках наравне со сложными тематическими композициями, массово репродуцироваться в периодических изданиях по искусству. Рисованные репортажи со строек стали нормой телевизионных программ. Стремясь в натурных рисунках зафиксировать увиденное, художники часто создавали искренние произведения высокого искусства, где строительный пафос в ряде случаев граничил с трагедией уничтожаемой природы. Так, зловеще выглядят горы искаженного кедрового леса в серии карандашных рисунков москвича А.В. Ганина. Страшными ранами смотрятся земляные обнажения и разрезы карьеров в зарисовках фломастером и гуашах художника Н.Ф. Бережного. Далеки от идиллии буровые вышки, раскиданные по чахлой северной лесотундре и болотам в рисунках художников, приехавших из командировок в Тюмень. Видение мира большими планами не спасает, а часто, усугубляет негативное восприятие действительности. Линии и штрихи, соединяющиеся с растушевками с различной градацией плотности, позволяют передавать в рисунках объемность и материальность, воздушную легкость и многоплановость.

При всей противоречивости индустриальный пейзаж изображается после практической работы над графикой городского пейзажа, когда студентами накоплен опыт работы

над рукотворной средой обитания человека в различных светотеневых перевоплощениях. Но, конечно, этого опыта недостаточно, и изображения индустриального пейзажа следует передавать с графикой город-

ского пейзажа. Особенно эффекты различные сочетания городского и индустриального пейзажа, позволяющие усиливать в графике контраст обыденной жизни и жизни индустрии.

Примерные практически задания

Выполнить графически пейзажные композиции:

- с кварталами промышленных зон;
- с панорамой строящихся объектов в разное время суток (утром, днем, вечером, ночью);
- с панорамой гидроэлектростанции или теплоэлектростанции;
- с железнодорожной станцией и другими железнодорожными сооружениями;
- с портовыми кранами;
- с мачтами линий электропередач;
- с машинами, роющими котлован;
- с автомобильными или железнодорожными мостами.

Глава V СЕЛЬСКИЙ ПЕЙЗАЖ

1. Графика сельского пейзажа в истории искусства

Мастера искусства всегда воспе-вали красоту жизни человека в гармонии с природой. Деревеньки в окружении полей, церковь с несколькими домами среди лесов, аулы, прилепившиеся к склонам гор никого не оставляют равнодушным. Они то будят в душе зрителя щемящую тоску, то завораживают своей красотой.

В европейском искусстве небольшие поселения в окружении природной стихии изображаются уже не одно столетие. На самом раннем из известных рисунков Леонардо да Винчи, датированном 1472 г., пером набросан вид на зажатую среди гор долину с лесами и замками. Этот рисунок иногда считают началом графического пейзажа. Хижины на краю канала — широко известный мотив в изобразительном искусстве старой Голландии. Особенно удачно они получались в офортах великого Рембрандта, который, гуляя в окрестностях Амстердама, исполнил множество зарисовок с композициями сельского типа. «Зимний пейзаж с хижинкой среди деревьев», «Крестьянский двор у плотины на Амстеле зимой», «Крестьянский двор у плотины на Амстеле летом», «Три хижины у дороги» —

обычные сюжеты, почерпнутые в процессе прогулок вне города. Рембрандт рисует тростниковыми палочками, небольшими кисточками и даже пальцем, добиваясь живой, «дышащей» поверхности бумаги. Это чувство трепетного дыхания воздуха он переносит в свои офорты. Небольшие строения как бы растворяются в вибрирующей, пронизанной светом атмосфере. Маленькие очаги жизни запечатленные в огромном, дарованном Богом пространстве надолго остаются в сознании того, кто хоть раз увидел эти крохотные шедевры Рембрандта (рис. 73).

Уникальной графической пейзажной серией можно назвать 200 рисунков французского пейзажиста XVII в. Клода Лоррена, среди которых много сельских пейзажей. Хронологически фиксируя композиции всех холстов, выполненных в его мастерской, художник создал энциклопедическую по объему рисованную книгу о пейзаже. Отравированные англичанином Р. Ирломом в 1774—1810 гг. они оказали самое сильное влияние на развитие английского пейзажа.



Рис. 73. Рембрандт. Пейзаж. Офорт. 1630 г.

Сельская идиллия — одно из самых устойчивых направлений в европейском искусстве XVIII в. Особенно это относится к искусству Франции. Получившие распространение в XVIII в. новые техники гравюры на меди позволяли исполнять пейзажи с особым совершенством. Способами лависа, акватинты или меццо-тинто создавалась почти полная иллюзия повторения мазка акварели или гуаши, размывки кистью.

В XIX в. изображения пейзажа полноценно участвуют в утверждении идеалов времени наравне с портретом и исторической композицией, в которых отображение жизни крестьян играет большое значение. И это уже не этнографические типы, связанные с театральной культурой XVIII в., а живые образы людей, живущих вне пороков общества.

Проблема взаимоотношения природы и человека наиболее интересна

в работах английских графиков XIX в. и, в первую очередь, в акварельных композициях. Вакварелях Т. Гертена и Д. Селла Котмена изображения природы приобретают жизненность и композиционную стройность. Подлинным реформатором пейзажного искусства стал Д. Констебл. Передавая самые простые обыденные мотивы, увиденные в его родных местах на юге Англии или окрестностях Лондона, Д. Констебл много рисовал и писал с натуры, стремясь запечатлеть разнообразие природы, зависящее от изменчивой погоды и освещения. Просторы лугов и полей, небольшие фермы населены людьми, занятыми своими повседневными делами. Правдивость и эмоциональность пейзажей Констебла, произвела сильное впечатление на французских художников в парижском салоне 1824 г. Известны эмоциональные серии произведений художника, экспрессия которых действует и на современного зрителя.

Множество пейзажей села исполнил специально для воспроизведения в гравюре У. Тернер. Выполненные резцом на меди или меццотинто, они давали мастеру немалый доход. Будучи преподавателем в Королевской академии художеств, где читал лекции по перспективе, он выполнил «Книгу этюдов, или Наглядное пособие по пейзажной композиции с пейзажами историческими, горными, пасторальными, морскими и архитектурными». В этом интереснейшем пособии он стремился

как можно полнее раскрыть возможности пейзажа. В качестве оригиналов для воспроизведения в гравюре своих акварелей он специально готовил детально проработанные рисунки пером с размывкой сепией или тушью. Так делал до него и К. Лоррен. Контурную основу своих композиций У. Тернер собственноручно переводил на металлическую доску, а дальнейшую проработку делали профессиональные граверы. Пробные оттиски с контуром сельских пейзажей великого мастера представляют для графиков большой интерес.

Широко известен пробный оттиск офортного контура, сделанного Тернером для листа «Сольвейское болото». На переднем плане изображен пастух со стадом коров. Но в ряде листов У. Тернер, быстро овладевавший любой техникой изобразительного искусства, выполнил и меццотинтную разработку графических композиций. Таким образом, мировое искусство получило несколько авторских эстампов живописца. Творчество Тернера послужило стимулом к развитию пейзажа эпохи романтизма.

В сельском пейзаже архитектура выступает небольшим вкраплением в природную среду и воспринимается, как символ присутствия человека. Человек присутствует, но не навязывает природе свои ритмы и пространственные связи. Одинокие строения только подчеркивают божественную красоту стихии. Кроме того сельская архитектура крепко

связана с многовековыми традициями домового строительства и в своей основе не противопоставлена окружающей среде. Чтобы это понять, достаточно посмотреть произведения русских художников-передвижников, графические композиции Е.Д. Поленовой, И.Я. Билибина, В.М. Васнецова, Н.К. Рериха и других художников второй половины XIX — начала XX в. Удивительно гармонична графика сельского пейзажа В. Ван-Гога (рис. 74).

Сельский пейзаж сыграл в развитии русского искусства исключительно важное значение. Весной 1871 г. на окраине села Молвитино Буйского уезда, в костромской глухомани А.К. Саврасов делает карандашные

зарисовки и пишет этюды своего знаменитого полотна «Грачи прилетели». Кривые березы с гнездами и грачами, мокрый забор и крыши домов и сараев, церковь и колокольня. За церковью уходящие в даль поля. Просевший мартовский снег, знакомый каждому русскому человеку, объединяет эту простую и типичную для России композицию. Восторженно принятая на Первой передвижной выставке в Петербурге, эта работа художника стала началом развития русского лирического пейзажа. Хотя сельский русский пейзаж на передвижных выставках стал естественным компонентом всех экспозиций, роль картины А.К. Саврасова трудно переоценить.



Рис. 74. В. Ван-Гог. Пейзаж



а)



б)

Рис. 75. Сельские мотивы:
а) Заставка к книге «Родные отголоски». 1876 г.;
б) А.М. Лаптев. Сарайчик в Ковалевке. 1958 г.

С появлением саврасовских «грачей» закончилась эпоха классического и романтического пейзажа с отображением красивых и величественных мест. «Саврасов радикально отказался от этого отношения к пейзажу, избирая уже не исключительно красивые места сюжетом для своих картин, а наоборот, стараясь отыскать и в самом простом и обыкновенном те интимные, глубоко трогательные, часто печальные черты, которые так сильно чувствуются в нашем родном пейзаже и так неотразимо действуют на душу», — пишет ученик А.К. Саврасова И.И. Левитан 4 октября 1897 г. в «Русских

ведомостях». Лиризм, любовь к своей земле, одухотворенность кисти мастера позволили услышать мелодию пейзажа, в которой неустойчивые переходы одного состояния в другое являются непреложной частью ее звучания.

Удивительные сельские пейзажи А.К. Саврасова и лирические пейзажи художников-передвижников коренным образом повлияли на развитие русской живописи и графики. В графике это отразилось как в книжном искусстве, так и в графических станковых произведениях. Многие живописные пейзажи передвижников были блестяще отгравированы



Рис. 76. А.П. Остроумова-Лебедева. Заставка

и напечатаны в виде приложений к крупнейшим русским журналам конца XIX — начала XX в. и послужили иллюстрациями к поэтическим произведениям, посвященным русской деревне.

В методическом пособии «Курс рисования», созданном А.К. Саврасовым вместе с В.В. Пукиревым, в третьем разделе «Рисование пейзажа» приведен ряд изображений сельского пейзажа с избами, мельницами, коровами и овцами. Многие таблицы данного пособия, отрисованные на камне, можно принимать в качестве эталонов графических пейзажных композиций и рассматривать, как самостоятельные произведения графики. В пейзажных

рисунках пособия главное место отведено природной среде с деревьями и другими растениями. Рисованию деревьев придается исключительное значение. Характерные особенности различных пород деревьев и их роль в пейзажной композиции разобраны особенно тщательно.

Литографические пейзажи А.К. Саврасова, опубликованные в пособии, активно содействовали распространению графики пейзажа в России, и были предназначены любителям и учащимся общеобразовательных школ. Влияние этих произведений на русскую графику ощущалось в искусстве вплоть до середины XX в. (рис. 75, 76).

2. Лирический сельский пейзаж в русской графике XX века

Особая культура графики деревянной сельской архитектуры видна в творчестве Е.Д. Поленовой и И.Я. Билибина. Е.Д. Поленова, первая из русских художников, взявшаяся за иллюстрирование русских сказок, с необычной любовью рисовала русскую деревню. После записи картинок в псевдорусском стиле в таких журналах-альбомах, как, например, «Северное сияние» иллюстрации Е.Д. Поленовой воспринимались органичными и естественными. Слушая сказки из первых уст от деревенских баб и стариков, она как никто смогла почувствовать графическую суть

рубленых изб и избышек, наполненных резными ларцами, полочками, сундуками и лавками. Даже живя в последние годы подолгу за границей, она не переставала восхищаться красотой жизни на лоне северной природы.

И.Я. Билибин, совершивший в 1902—1904 гг. длительные путешествия по уездам Вологодской, Архангельской и других северных губерний, сделал в поездках массу зарисовок и фотографий древних исконно русских жилых и культовых построек. Собранный материал был блестяще использован мастером в книжной графике, вошедшей

в сокровищницу русского искусства. Впервые попав в глухую русскую деревню в Тверской губернии в 1899 г., он настолько был очарован краем дремучих лесов, таинственных речек и озер, что все это стало основой для его знаменитых иллюстраций к русским сказкам. Возможность совершить поездки в отдаленные места русского Севера, сохранившие старинный уклад, укрепила его знания в сфере крестьянского быта и русского ландшафта. Открыв для себя величественные памятники русского деревянного зодчества, он сделал в 1904—1905 гг. на основе своего научно-творческого поиска великолепные пейзажные композиции, в которых архитектурная точность сочеталась с проникновенной поэтикой и лиризмом. Рисунки для открыток, заставки в журналах, иллюстрации к сказкам и былинам посвящаются мастером красоте русского сельского пейзажа (рис. 77, цв. ил. 14).

Соприкоснувшись во время северных экспедиций с подлинным искусством древней Руси, И.Я. Билибин не терпит никакой неточности в изображении архитектуры и предметов народного искусства. Труды В.А. Прохорова, Д.А. Ровинского, А.А. Бобринского, Н.П. Кондакова вместе с личными изысканиями Билибина служат документальным обоснованием каждой детали его графики.

Особенно проникновенны пейзажные композиции-иллюстрации

к былине «Вольга» (1902—1904), опубликованные в специальном издании типографией «Товарищество Р. Голике и А. Вильборг». Перед зрителем возникают завораживающие взгляд панорамы северных бескрайних просторов, голубые ленты рек, одинокие монастыри. Одна из самых древних русских былин позволяет посредством пейзажных изображений воссоздать суровую атмосферу времени. Красочная гамма с темно-синими, серо-коричневыми и оливковыми цветами прямо взята из натуральных акварелей мастера. Соединяя натурные изображения со стилистикой русского лубка, художник создает собственное видение пейзажа, в котором удачно сочетается «наивная грубость лубка с кружевной “бердслеевской” законченностью деталей»¹. Хорошо зная прикладное искусство, И.Я. Билибин переносит в пейзаж приемы, столетиями развивавшиеся вне станковой и книжной графики. В ряде случаев работы И.Я. Билибина напоминают витраж или народную роспись по дереву с их декоративной остротой. Бесспорно, что в своем творчестве И.Я. Билибин осознанно внес с графику пейзажа приемы, которые будут развиты его учениками.

Творчество Е.Д. Поленовой, И.Я. Билибина лишь наиболее известная часть графики патриархальной деревни. Российская иллюстрация жизни села, разбуженная демократическими

¹ Маковский С.К. Указ. изд. С. 67.



Рис. 77. И.Я. Билибин. Заставки для журнала «Народное образование», 1905—1906 гг.

тенденциями русского общества второй половины XIX в., включает тысячи прекрасных образцов как дореволюционной, так и последореволюционной графики (рис. 78—80). В советское время, когда народность стала одним из официальных направлений в развитии искусства,

были созданы книжные иллюстрации и станковые графические листы, которые внесли в общее направление развития лирического пейзажа свои, удивительные черты. Эти черты были прямо связаны с развитием советской литературы и появлением целой группы писателей —



Рис. 78. Г.С. Верейский. Пейзаж. Рисунок пером. 1948 г.

«деревенщиков», отражающих быт деревни «изнутри». Советская действительность, перемешавшая сложившиеся веками слои общества, позволила художникам не только быть ближе к быту деревни, но и в ряде ситуаций жить этим бытом. В качестве примера можно привести искусство А.А. Пластова, в котором графика сельской жизни занимала одно из важнейших мест. Деревенские мотивы мы встречаем и в графике Д.Н. Кардовского, А.Ф. Пахомова, Д.А. Шмаринова, Е.А. Кибрика

и других известных отечественных художников.

Достижения А.К. Саврасова подготовили появление такого явления как лирический интимный пейзаж, в котором эмоциональное состояние, порыв души, превалировали над сюжетом. Родоначальниками такого пейзажа считаются И.И. Левитан и К.А. Коровин. Будучи учениками и друзьями А.К. Саврасова, они поняли ценность натурного изображения пейзажа — этюды или зарисовки. Кажущаяся случайность их



Рис. 79. Д.И. Митрохин. Сельские мотивы. Б., тушь. 1918 г.



Рис. 80. Б.М. Кустодиев. Ярмарка. Гравюра. 1927 г.

этидов и композиций в лучших своих проявлениях вызывает слезы восхищения! Горячие и импульсивные они воспринимали цветное состояние пейзажа с трепетным восторгом. Изображения крыш и заборов в окружении деревьев и кустов не могут рассказать зрителю столько, сколько картины их учителя, но

в произведениях Левитана и Коровина много чувства и художественности!

Лирический интимный сельский пейзаж был развит русскими художниками в советское время. В графическом искусстве это выразилось в рисунках живописцев и произведениях графиков-станковистов (рис. 81, 82). Картины из



а)



б)

Рис. 81. П.В. Митурич. Деревенские мотивы:
а) Деревня Санталово. Двор школы. 1922 г.; б) Зима. 1915 г.

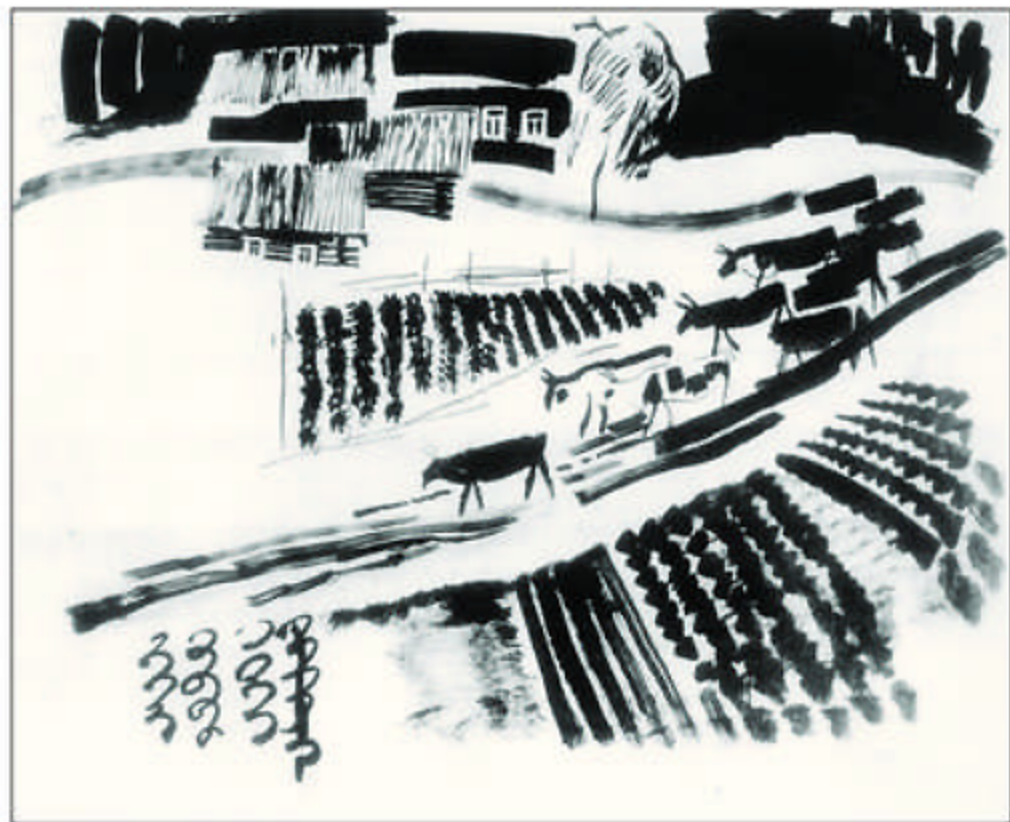


Рис. 82. Н.Н. Купреянов. Возвращение стада. Б., тушь. 1924 г.

жизни деревни, в большинстве выполненные в довоенные и послевоенные годы, создавались по методике, требовавшей много зарисовок. Часто зарисовки перерастали в полноценные, композиционно-выверенные рисунки лирического плана. Заказы на произведения о жизни села получали не только живописцы, но и мастера уникальной и тиражной графики советских художественных комбинатов. Однако,

в отличие от живописцев, графики исполняли множество сельских пейзажей в технике рисунка, в офорте, литографии, гравюре по дереву и линогравюре (рис. 83—90).

Одной из лучших в мире следует считать советскую школу детской книжной графики с блестящими композициями сельских пейзажей. Книжки-картинки или, говоря шире, художественная детская книга была неразрывна с изображением



Рис. 83. З.Я. Зуев. Край озера. Ксилография. 1965 г.



Рис. 84. А.П. Зырянов. Из серии «В колхозной деревне». Линогравюра. 1972 г.



Рис. 85. А.Е. Ветров. Дом моего детства. Офорт, 1991 г.

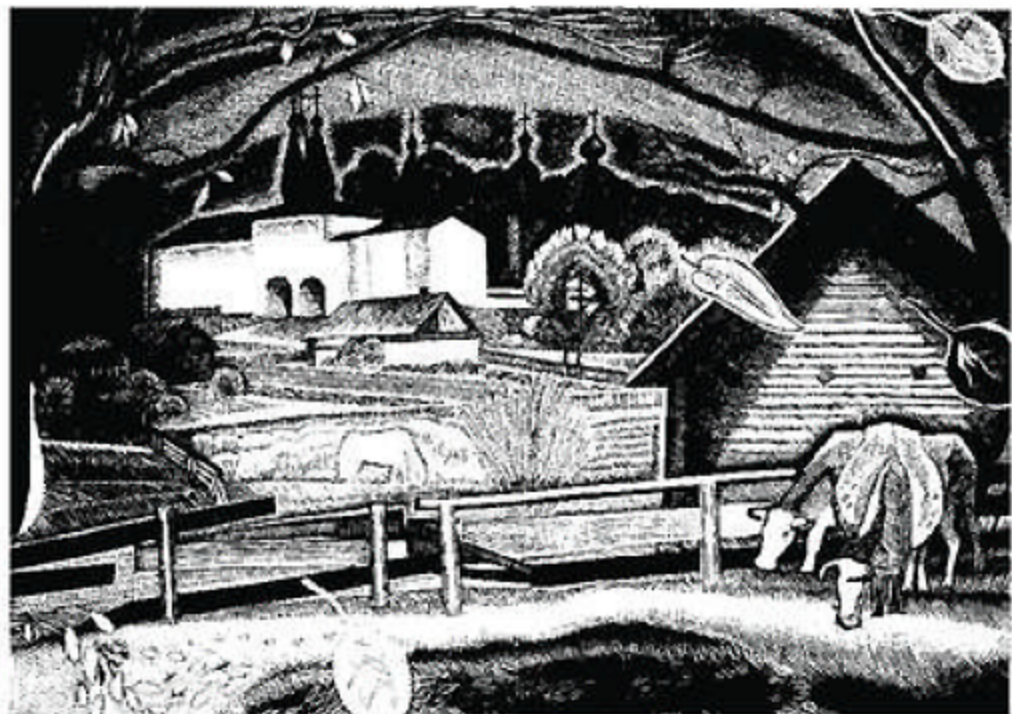


Рис. 86. Г.Ф. Захаров. Фаралонтово. Гравюра

жизни деревни. Лучшие книжные полосы и развороты, выполненные советскими книжниками, предельно насыщены пейзажем. Это относится как к ленинградской, так и к московской школе книжной графики. В.В. Лебедев, Н.В. Тырса, Д.И. Митрохин, Ю.А. Васнецов, Е.И. Чарушин, В.И. Курдов, В.А. Власов, Г.Е. Никольский, И.Л. Бруни, Н.М. Денисова, В.А. Дувидов и многие другие (цв. ил. 15) воплотили в искусстве книги свои сельские впечатления. Этот процесс продолжается и сегодня, так как урбанизация жизни

заставляет художников все чаще обращаться к изображениям, в которых среда обитания остается естественной.

Из мастеров второй половины XX в., имеющих много запоминающихся образных рисунков сельского пейзажа, следует отметить А.М. Лаптева, О.Г. Верейского, А.В. Кокорина, С.М. Никереева, В.В. Дранишникова, Н.А. Бородину, Н.Н. Короткова, А.В. Ганина, Г.Н. Соколова и других (рис. 91—93). С одной стороны, в их рисованных работах виден опыт длительного развития композиции



Рис. 87. А.В. Бородин:
а) Клязьминские дали. Гравюра. 1970 г.; б) Деревня Нижм-озеро. Гравюра. 1967 г.

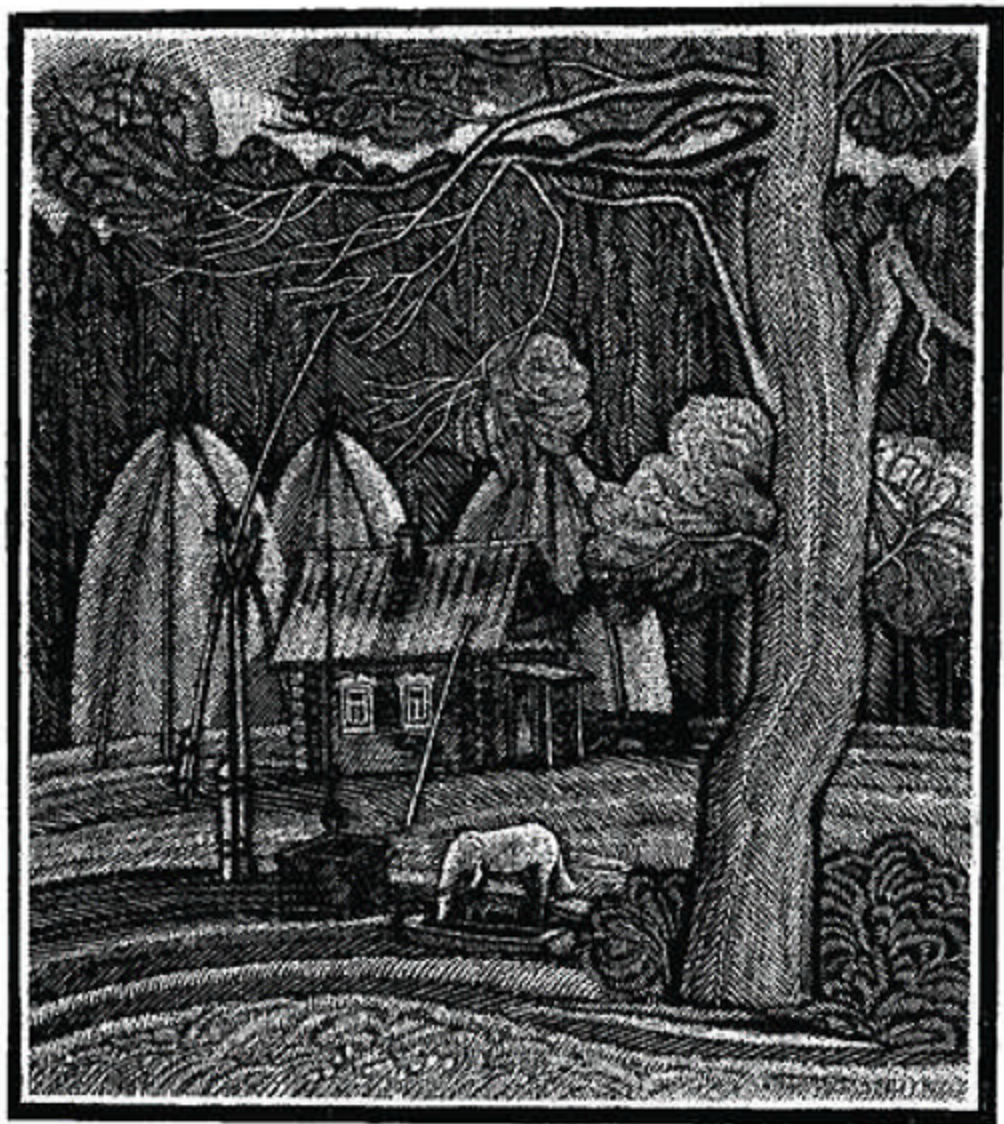


Рис. 88. М.Ф. Ахунов. Осень. Из серии «Баллада о деревьях». Гравюра, 1978 г.



Рис. 89. А.М. Колчанов. Сентябрь. Линогравюра. 1966—1967 гг.



Рис. 90. В.М. Салихов. На мостках. Линогравюра. 1966 г.



а)



б)

Рис. 91. А.М. Лаптев:

а) Улочка в Сорочинцах, 1958 г.; б) Деревня Плюшкина. Иллюстрация к произведению Н.В. Гоголя «Мертвые души». Тушь, перо

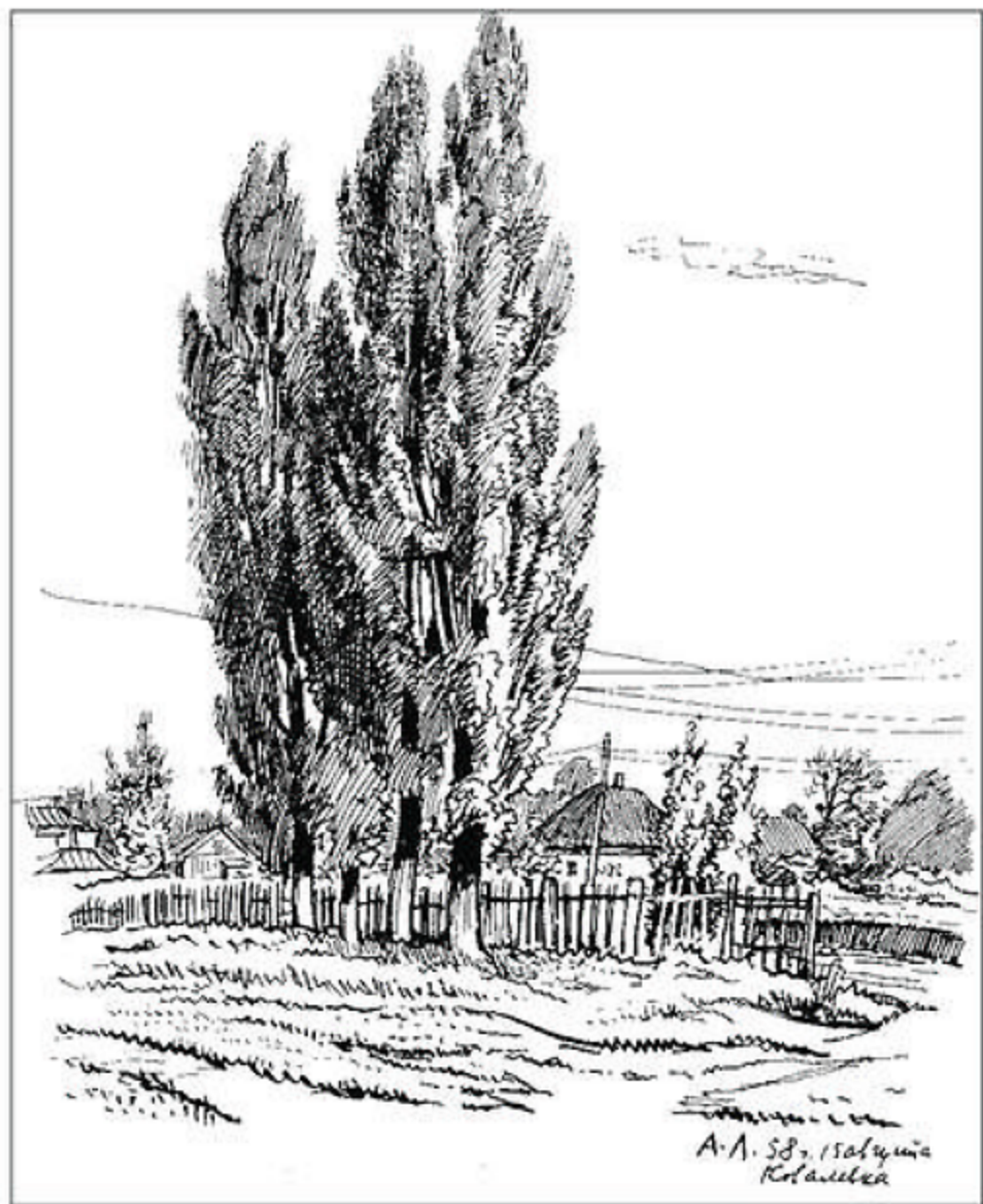


Рис. 92. А.М. Лаптев, Ковалевка. Тушь, перо. 1958 г.



Рис. 93. А.В. Кокорин. Тоскана. Рисунок в альбоме

пейзажа, с другой — чувствуется современное ощущение действительности. Русская графика второй половины XX в. активно влияет

на современное обучение. Образец студенческой зарисовки, сделанный на летней практике, дан на рис. 94.

Примерные графические задания

1. Исполнить сельский пейзаж панорамного плана.
2. Исполнить графику сельского деревенского дома.

3. Изобразить композицию с сельским церковным сооружением.
4. Создать композицию с изображением людей и домашних животных на сельской улице.



Рис. 94. М. Кириенко. «Мостик». Студенческая зарисовка. 1990 г.

Глава VI

САДОВО-ПАРКОВЫЙ ПЕЙЗАЖ

1. Развитие садово-паркового пейзажа

По преданиям вначале Бог сотворил сад, который назывался Эдемом, садом мира и удовольствий, и с древнейших времен человечество пыталось создать на земле нечто подобное. Век от века сады меняли свои очертания, что запечатлено в многочисленных изображениях в стенописи, книжной миниатюре, гравюре, рисунках, акварели и масляной живописи.

Египет оставил нам самые древние свидетельства изображения садов на стенах могильников. Помпейские фрески показали нам наличие в них не только деревьев и водоемов, но и садовых строений. Виллы Римской империи, построенные по принципу крупных садов отдыха, известны во всем мире. Персидские и средневековые европейские миниатюры запечатлели множество «райских садов» своего времени. Начиная с эпохи Ренессанса садово-парковый пейзаж фиксируется в виде гравюр и рисунков. Особенно много гравюр сделано с французских садов XVII в. — садов времени Людовика XIV. Эти гравюры выражали как планы переустройства ландшафта, так и фиксировали уже

созданное. Гравюры садов Версаля послужат в дальнейшем при создании «Версаля Балтики» — Петергофа в России.

Несмотря на огромное количество гравюр садов XVII в., подлинная связь изобразительного искусства и сада начинается с XVIII в. В Англии рождается стиль, который вновь открывает природу через живопись, т. е. пейзажный сад. Впервые фантазии живописцев оплодотворяют мысль мастеров садово-паркового ландшафта, а выполненный руками садовников ландшафт позволяет и в живописи, и в графике создать множество прекрасных композиций. Среди них творения К. Лоррена и Н. Пуссена. Ландшафт был определен как поэтическая идея, основанная на античной мифологии и философских сентенциях. Поэзия, живопись и искусство садов стали трактоваться, как три новые Грации.

С этого времени садово-парковые комплексы стали активно использоваться в произведениях изобразительного искусства, рождать идеи образно-ассоциативных композиций.

2. Изображение садово-парковых мотивов в русской графике

Самым крупным русским мастером живописно-поэтического изображения садово-паркового ландшафта был В.Э. Борисов-Мусатов. Он писал красками многочисленные пейзажи заброшенных барских усадеб, помещая в них рисунки прекрасных девушек. Сохранилось много акварелей Борисова-Мусатова, которые можно смело отнести к раскрашенной графике. Штрих и линия в его композициях настолько выверены и разнообразны, что воспринимаются как гравирование. Лица девушек и их руки моделированы игрой точек и поддерживаются коротким штрихом складок на платьях.

Несмотря на наличие женских фигур, мы воспринимаем работы как одухотворенный пейзаж — символ уходящей культуры. Юные девушки — видения Борисова-Мусатова тоже олицетворяют прошлое, у которого нет будущего. Молитвенное молчание обреченности окутывает колонны, вазы, заросшие беседки и тенистые пруды в глубине огромных садов. Блеклые, тающие пятна акварели художника в сочетании с карандашом и чернильным штрихом образуют очень оригинальный вариант графики. Она не похожа ни на какую другую технику и точно выражает замыслы автора.

Чувственный мир К.А. Сомова невозможно понять без сцен в полужантастических изображениях

французских парков конца XVII — начала XVIII в. Странно изломанные фигурки на скамейках в стриженных садовых лабиринтах органично входят в композиции, воспевающие женщину и жизнь того удивительного времени. Узоры из ветвей и листьев, созданные на пределе исполнительского мастерства, позволяют считать Сомова оригинальным пейзажистом. Сомов — виртуозный рисовальщик и безупречный стилист. В определенной степени его можно назвать русским Бердслеем. Раскрашивая свои рисунки, а иногда выполняя линейно-контурные оттиски, перенесенные из типографии для штриховой цинкографии, он вводил в пластическую среду рисунка чарующий и продуманный цвет акварельных пятен. Но уход от реальности своего времени в композициях не означал отказ от работы с натуры. Им на основе натуральных изображений созданы целые пейзажные циклы и в живописи, и в графике. «Я позорно работаю с натуры. В этом мой крест», — пишет мастер в 1928 г. с побережья Франции. Сочетание натурности в пейзажных фонах, включая воображение в построении галантных сцен позволяли делать работу наглядной и, как он любил говорить, «волшебной». Письма и дневники Сомова заполнены очень точными описаниями состояния природы, раскрывающими

его как чувственного пейзажиста. Даже в графике к известной «Книге маркизы» многие сцены поданы на фоне природы.

Рядом с К.А. Сомовым обычно ставят имена А.Н. Бенуа и Е.Е. Лансере, которые знали, любили и умели изображать садово-парковый ландшафт. Как и большинство мирискусников они чувствовали грусть и красоту огромных парков ушедших времен и стремились отразить их чарующий облик. Ореальном состоянии усадеб, изображавшихся мирискусниками, можно судить по журналу «Столицы и усадьбы», издававшемуся в 1910 г. Журнал был снабжен большим количеством фотографий русских поместий, построенных в различных архитектурных стилях.

Близким к творчеству мирискусников, но, конечно, только близким можно считать крымские пейзажи П. Уткина, исполненные в усадьбе крупного русского финансиста Я.Е. Жуковского. Родственник М.А. Врубеля Жуковский много сделал для гениального живописца. Но кроме того он задумал и осуществил удивительный комплекс виллы с парком, спускающимся ступенями к морю. В оформлении дачи участвовали В.Д. Замирайло, П.В. Кузнецов, А.Т. Матвеев, П. Уткин. П. Кузнецов работал над интерьерами и фасадом виллы, А. Матвеев создал скульптурный ансамбль парка.

Цикл акварелей и рисунков П. Уткина можно назвать летописью приморской усадьбы «южного»

характера, редкого для русской культуры. Усадьба Жуковского — сбывшаяся мечта русского человека о создании уголков Италии у себя дома в соединении с уютностью, обаянием и наивной архаичностью матвеевской скульптурной пластики. Уткин очень точно «подловил» колорит виллы летним вечером, когда состояние спокойствия разливается под темными кронами кедров, и пейзаж кажется огромной театральной декорацией. Такой характерный для южной природы мотив, когда огромная луна висит над кипарисами, мы видим в пейзаже «Лунная ночь», он предстает перед нами в виде символа мироощущений творцов усадьбы.

Ранее мы уже говорили об А.П. Остроумовой-Лебедевой, отмечая ее как певца старой петербургской архитектуры. Но в ее творчестве есть немало графических листов, посвященных парковым ансамблям, окружавшим дворцы в пригородах северной столицы. Первыми из подобных работ необходимо назвать графические композиции, посвященные Павловску (рис. 95, 96). Дворцы и тенистые уголки огромного ансамбля, раскинулись на самой большой в мире парковой территории со своей серебристой рекой Славянкой.

Подаренные Екатериной II своему сыну Павлу 362 десятины земли с лесными угодьями и полями привлекали многих художников-графиков. За прошедшее время эта территория расширилась и превратилась

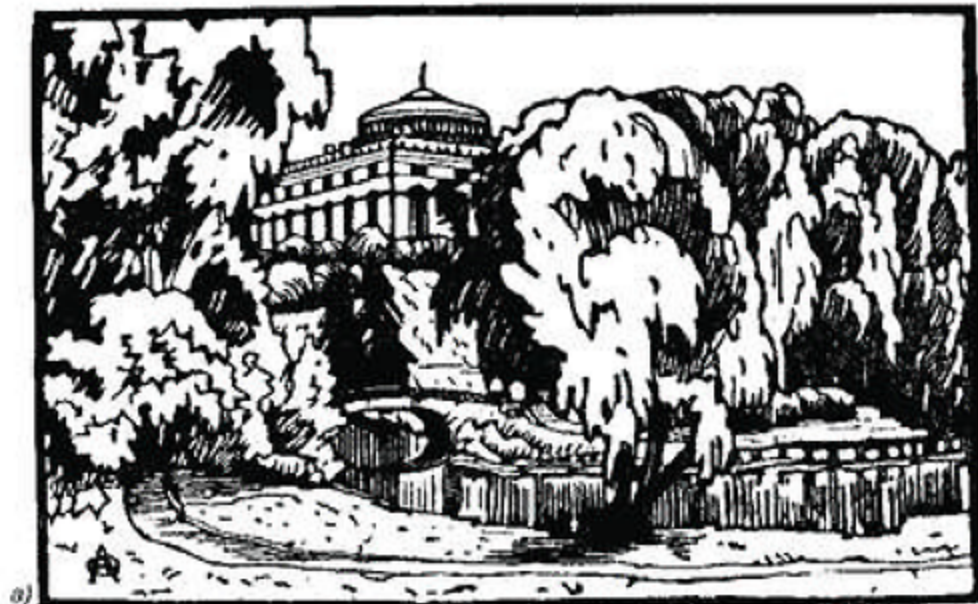


Рис. 95. Садово-парковый ландшафт в гравюрах А.П. Остроумовой-Лебедевой:
 а) Павловск. Вид на дворец. 1922 г.; б) Павловск. Вид на Пиль-башню



а)



б)

Рис. 96. Виды Павловска в гравюрах А.П. Остроумовой-Лебедевой:
 а) Павловск. Крепость «Бил». 1922 г.; б) Павловск. Ворота и дорога на «Этюд». 1923 г.

из загородной дворянской усадьбы в дворцовый парк, благодаря стараниям Ч. Камерона. К творениям Ч. Камерона добавились постройки по проектам В. Бренны, Д. Кваренги, А. Вороникина, К. Росси, но образ живописного парка, свободно раскинувшегося по берегам тенистой реки, остался в своей основе неизменным. Извилистые дорожки, естественно сбегающие по холмам и лощинам, соединяли скульптурные группы и павильоны, неожиданно возникающие на пути. Разнообразие парка, как никому удалось передать в стихах В.А. Жуковскому, восхищенному его контрастами:

Иду над рощею излучистой тропой;
Что шаг, то новая в глазах картина;
То вдруг сквозь чащу древ
мелькает предо мной,
Как в дымке светлая долина;
То вдруг исчезло все... окрест
сгустился лес;
Все дико вокруг меня — и сумрак,
и молчанье.

Под зелеными кронами старых тенистых деревьев Павловского парка встречались тихой светлой ночью романтические герои Ф.М. Достоевского — Аглая и Мышкин.

А.П. Остроумовой-Лебедевой удалось отразить особенности Павловского парка в гравюрах «Вид на дворец», «Долина речки Славянки», «Висконтъев мост», «Вид на Пильбашню», «Крепость "Бип"», «Ворота и дорога на "Этюп"» и в ряде рисунков и акварелей. Необычайно

красивы акварели, цветные литографии и гравюры Царского Села, исполненные А.П. Остроумовой-Лебедевой в 1903 г. Гравюры Павловска и Царского Села делались в изобилии и до А.П. Остроумовой-Лебедевой, они были исполнены большей частью по рисункам архитекторов и воспринимались как «охудожествленные» проекты XVIII—XIX вв. Они необычайно точны, но некоторая «стаффажность» комбинаций мешает их современному восприятию.

Следующим шагом в развитии графики садово-паркового пейзажа по праву считается графика В.М. Конашевича, прожившего в Павловске более 20 лет и все это время изображавшего природу Павловска. Множество литографий, рисунков тушью, гравюр на дереве отражают образы жизни загородного дворца, в которых видны бесконечные творческие поиски талантливого иллюстратора и пейзажиста. Будучи с конца 1910 до середины 1920 г. помощником хранителя Павловского дворца-музея, он изучил несколько сот подлинных чертежей С. Камерона, Дж. Кваренги, В. Бренна, А.Н. Вороникина, Ж. Тома де Томона, К. Росси и восхищался красотой мысли и архитектурной формы великих зодчих. Павловск открылся В. Конашевичу как «памятник удивительной выразительности и единства, прекрасно сохранившийся... как историко-бытовой музей, в котором перед нами открываются страницы истории... страницы эти написаны



а)



б)

Рис. 97. Пейзажная парковая графика:
а) В.Д. Фалилеев. Усадьба; б) В.М. Конашевич. Парк в Павловске

не мертвым словом, а живыми картинами быта...», — писал художник¹.

Чертежи архитекторов позволили Конашевичу сделать вывод о том, что свобода художественной мысли основывается на детально продуманной идее. Данного принципа график

придерживался всю оставшуюся жизнь, и за свежестью, непосредственностью его искусства лежит строго выверенная система художественного мышления. Произведения художника легко это подтверждают. На выставке 1921 г., называвшейся

¹ Конашевич В.М. Сам о себе Секция рукописей ГРМ, ф. 117, ед. хр. 191.

«Павловск в изображении художников», рядом с работами А.Н. Бенуа, А.П. Остроумовой-Лебедевой, А.А. Рылова находились и работы В.М. Конашевича (рис. 97 б).

В 1921—1923 гг. Конашевич создает серию литографий, объединенных позднее в альбом «Павловский парк». В альбоме он, вслед за А.П. Остроумовой-Лебедевой, возрождает цветную литографию как авторское искусство. Свои литографии он стал рисовать без акварельного

эскиза сразу на камне, что было условно новым словом для русского искусства. В литографиях Павловска, выполненных Конашевичем, архитектура отступает на второй план, позволяя сосредоточиться на природном состоянии пейзажа. Поэтическое переживание природы приводит к чисто пейзажным решениям, в которых архитектура парка только подразумевается. Некоторая этюдность небольших по размеру литографий с лихвой окупается



Рис. 98. Д.И. Митрохин. В пригороде Петрограда. Б., тушь. 1921 г.

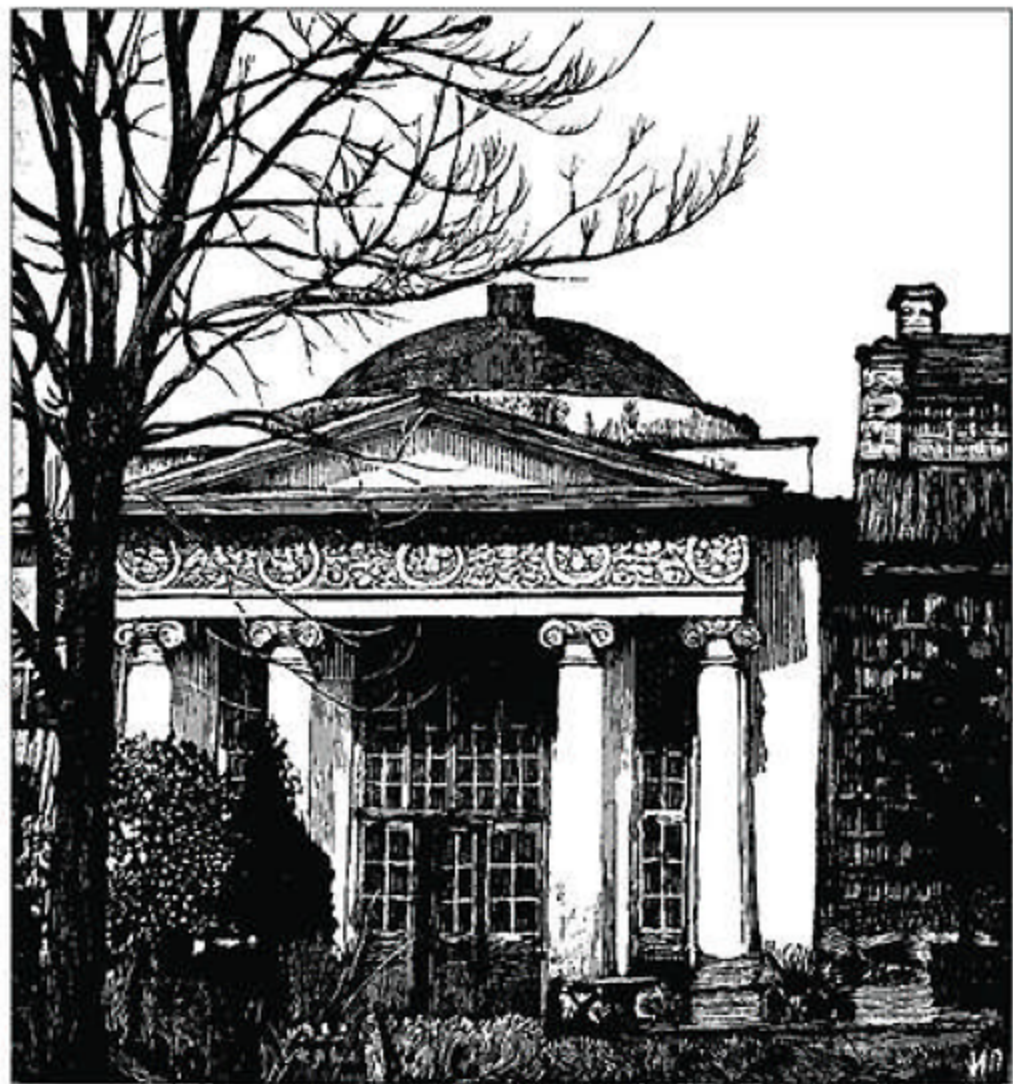


Рис. 99. И.Н. Павлов. Уходящая Москва. Павильон гр. Мамонова

фейерверком новаторских графических композиционных и технических решений.

Жизнь парков и парковых ансамблей, барских усадеб в различных временных периодах отражена

в искусстве В.Д. Фалилеева, Д.И. Матрохина, И.Н. Павлова, П.В. Митурича (рис. 97 а — 100, цв. ил. 16, 17). Особую любовь изображение парков снискало в книжной графике. Книжные иллюстрации, заставки и виньетки с парковыми мотивами Г.И. Нарбута, Н.В. Ильина и других художников украшают тысячи изданий (рис. 101—103).

В послевоенный период отражение в графике жизни парков не было прервано. Красоте парковой архитектуры отдали дань многие русские художники (рис. 104—105).

В определенной степени это было продолжением творческих идей В.М. Конашевича. Но парковая архитектура в данных работах становится как бы красивыми декорациями к новой жизни старых парков. Художники пытаются найти и находят формально-пластическую связь между пространством духовно возвышенной парковой среды и фигурами советских людей, развлекающих себя на фоне «природы». Но формальная связь, полученная художниками, звучит иронично. Русская парковая культура



Рис. 100. П.В. Митурич. Графика. На прогулке



Рис. 101. Г.И. Нарбут. Заставки и виньетки с парковыми мотивами



Рис. 102. Н.В. Ильин. Книжные иллюстрации с парковыми мотивами



Рис. 103. Г.И. Нарбут. Заставки. 1912 г.

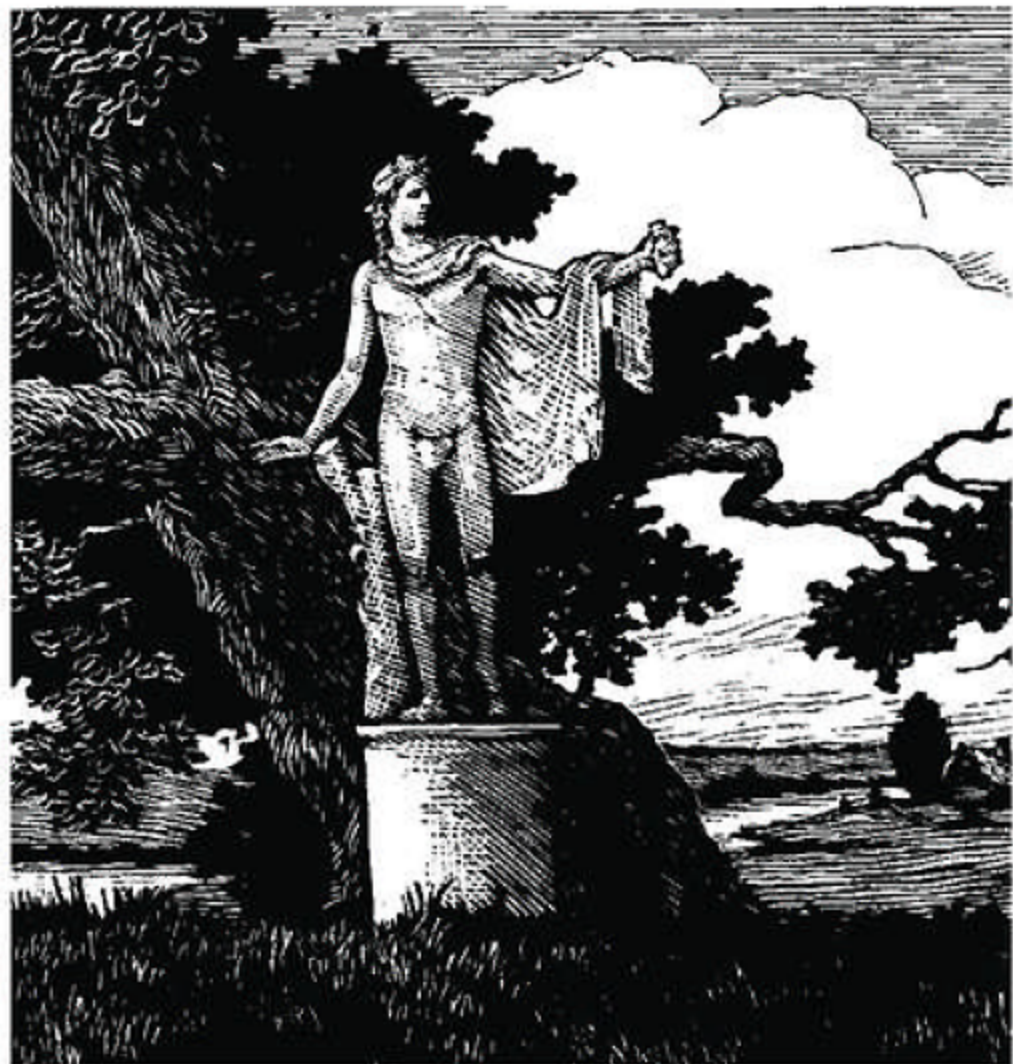


Рис. 104. Ф.В. Домогацкий. Иллюстрация к сборнику стихов
(Павловск. Садово-парковая скульптура)



Рис. 105. Е.И. Дергилева.
Особняк Дениса Давыдова, что на Пречистенке. Офорт. 1986 г.

XVIII—XIX вв. ушла из жизни XX в. безвозвратно, и «новые» русские с их незатейливыми развлечениями не осознают ее красоты. Такие композиции есть у Н.Л. Воронкова, Е.О. Мациевского и других художников.

Своеобразным грандиозным парком с дворцами можно считать Всероссийский выставочный центр (ВВЦ), прежнее название Выставка достижений народного хозяйства (ВДНХ), построенная в Москве

в послевоенный период. У нее есть своя, особая «парковость», и не случайно она стала местом для отдыха десятков тысяч москвичей и гостей столицы. Ставшее в ряде случаев в тупик творческое бескультурье ряда ее павильонов и фонтанов отвечало массовым вкусам народа. Странно понимаемое «богатство жизни» на фоне унылой стандартизации быта среднего советского человека имело особые завораживающие свойства. Это противоречие было в полной мере



Рис. 106. Е.О. Мациевский. Фонтан на ВДНХ. Офорт. 1980 г.

осознано многими художниками только в 1970—1990 гг. Достаточно вспомнить офорт Е.О. Мациевского «Фонтан на ВДНХ» и другую графику этого плана (рис. 106).

Садово-парковая архитектура активно зарисовывается студентами

на летних художественных практиках. Графика, выполненная во всемирно известных парках двух наших отечественных столиц, составляет значительную часть экспозиций творческих зарисовок студентов.

Примерные практические задания

1. Исполнить панорамное изображение садово-паркового ландшафта.

2. Зарисовать один из архитектурных павильонов садово-паркового комплекса.

3. Зарисовать парковую скульптуру в ландшафтной среде.

4. Исполнить графическую композицию с садово-парковым пейзажем и фигурами людей.

Глава VII

ИЗОБРАЖЕНИЕ КУЛЬТОВЫХ СООРУЖЕНИЙ И НЕКРОПОЛЕЙ

1. Изображение культовых сооружений

Культовые сооружения: монастыри, церкви, часовни и т. п. постройки, как правило, являются произведениями высокого архитектурного мастерства и расположены в живописных местах. Столетиями человечество вкладывало в культовые постройки лучшие достижения строительной мысли и образного воплощения религиозных идей. На земле есть территории, где монастыри расположены настолько близко друг к другу, что образуют целые системы, как бы переходящих друг в друга. Так, на севере Греции, на одном из отрогов полуострова Халкидики, врезающемся в Эгейское море, расположена уникальная монашеская республика — Святая гора Афон. Афон поделен между 20 монастырями и существует уже более тысячи лет. На полуострове имеется несколько сотен храмов, построенных в прошлое и позапрошрое тысячелетие. Попадают даже памятники V—IX вв.

Монастыри — замкнутый мир со своими уставами и древними укладами жизни. В некоторых монастырях и сегодня нет даже электричества, а жизнь строится в соответствии

с восходом и заходом солнца. Монастыри — убежища людей, ушедших от мира и суеты, ради обретения Бога в душе (рис. 107).

В России монастыри строились по обету в память одержанных побед или других событий, произошедших в жизни государства. Чтобы увековечить эту память, монастыри и другие культовые сооружения создавались великими мастерами.

Столичные монастыри издревле были под патронажем именитых покровителей, которые постоянно делали большие вклады для построек и украшения монастырских церквей. Сами церкви монастырей, как и кладбища внутри монастырских оград, являлись родовыми усыпальницами покровителей обителей. Иногда в течение столетий члены одной и той же княжеской или боярской семьи были похоронены в том же монастыре. В качестве примера можно назвать памятники Голицыных и Волконских в Донском монастыре в Москве. Многие русские православные монастыри служили преградой-крепостью на пути врагу. Таким образом монастыри в России



Рис. 107. И. Панов. Заставки к стихотворению «Обитель».
Из книги «Родные отголоски», 1876 г.

были не только местом богомолений, но и крепостями, и усыпальницами, а иногда и тюрьмами. За стенами Новодевичьего монастыря в Москве, построенная в монахини, смиряла свои мечты царица Софья. В том же монастыре доживала последние годы жизни инокиня — царица Евдокия, первая жена Петра Великого. Старые монастыри помнят яркие страницы истории России. Монастырские стены сохранили до нас много уникальных каменных свидетелей прошедших веков, поэтому даже изображения монастырских комплексов имеют специфическое воздействие на зрителя (рис. 108—111).

Виды монастырей всегда были популярны у богомольцев и охотно покупались в церковных лавках. Монастыри изображались на иконах, в светской живописи и графике. Известно огромное число гравюр XVIII—XIX вв. с изображениями монастырских построек и церквей, возведенных по проекту выдающихся архитекторов. Ведущие свое начало от архитектурных планов они довольно точны, но зачастую не передают настроения памятника, его художественную индивидуальность.

Искреннее прочтение в графике и живописи наследия российской религиозной архитектуры у нас



Рис. 108. И.И. Павлов, Уголок Новодевичьего монастыря. Гравюра на дереве. 1916 г.



Рис. 109. И.Н. Павлов. Дворик у Даниловского монастыря. Гравюра на линолеуме. 1918 г.



Рис. 110. В.В. Кандинский. Вечность. Гравюра на дереве

началось только с конца XIX в. Особая поэтичность восприятия святынь старины выражена у Н.К. Рериха. Он гораздо раньше многих понял

самобытную красоту «выросших» среди елей и дубов монастырей-крепостей. «В их пессимистичности, в их грузности, в тяжелых очертаниях гладких стен и цветных куполов столько чего-то «круглого» по выражению Л. Толстого, и вместе с тем много иной, жуткой красоты, — совсем особенного, славянского мистицизма, мистицизма нравственно-напряженного и печального, как безумные духовидения Достоевского....

У этих смутных обрывов мысли, куда-то в глубь народного творчества, в глубь расовой мистики, угадывается символическое значение архитектуры. Камни таят откровение; и посвященные смолкают перед



Рис. 111. В.А. Фаворский. Вид на Новоспасский монастырь. Гравюра

ними, творя молитвы Мы, вчитываемся в каменные слова времени, чаруясь народным зодчеством. И тут вдруг становятся близки речи таких огромных людей, как Достоевский, и через них близкой кажется стихия народа. И начинаешь понимать, почему тот же Достоевский всего глубже, всего безумнее, всего страшнее на тех страницах, где он эстетик, где он заслушивается звоном соборных колоколов и монашеским пением...»¹, — пишет с восхищением в статье о работах Н.К. Рериха, сделанных на русском Севере, С.К. Маковский.

Живописные этюды великого художника с видами монастырей широко известны и имеются в музеях

России. По мотивам, запечатленным на Севере, Рерих исполнил и ряд графических композиций. По поэтичности восприятия русской церковной старины Н.К. Рериху почти не уступает И.Я. Билибин, знавший и любивший древнее русское зодчество (рис. 112). Множество пестрых церквей разбросано в работах В.М. Васнецова и А.М. Васнецова, Б.М. Кустодиева и других художников конца XIX — начала XX вв., открывших для нас очарование Древней Руси. Их стиль творческой работы над изображениями церковных построек повлиял на русскую живопись и графику всего XX столетия. Древние храмы в изобилии

¹ Маковский С.К. Современные русские художники. СПб., 1909. С. 106.



Рис. 112. И.Я. Билибин. Заставка к статье «Народное творчество Севера» для журнала «Мир искусства». 1904 г.



Рис. 113. Н.Н. Купреянов. Гравюры. Московский Кремль



Рис. 114. А.И. Кравченко. Московский Кремль. Колокольня «Иван Великий», 1924 г.

изображались русскими художниками даже в советское время — время воинствующего атеизма (рис. 113—118, цв. ил. 18, 19). Тысячи графических листов, зарисовок, книжных иллюстраций с культовыми постройками было исполнено

в советское время художниками в поездках по старым городам страны. Такие изображения стали первыми шагами в изучении основ архитектуры для тысяч студентов художественных вузов и любителей искусства (рис. 119—121).



Рис. 115. Н.Н. Купреянов. Троице-Сергиева лавра. Гравюра на дереве



Рис. 116. М.С. Родионов. Псков. Стена монастыря. Зарисовка. 1935 г.



Рис. 117. Е.И. Дергилева. Юрьев-Польской. Георгиевский собор. Офорт. 1988 г.

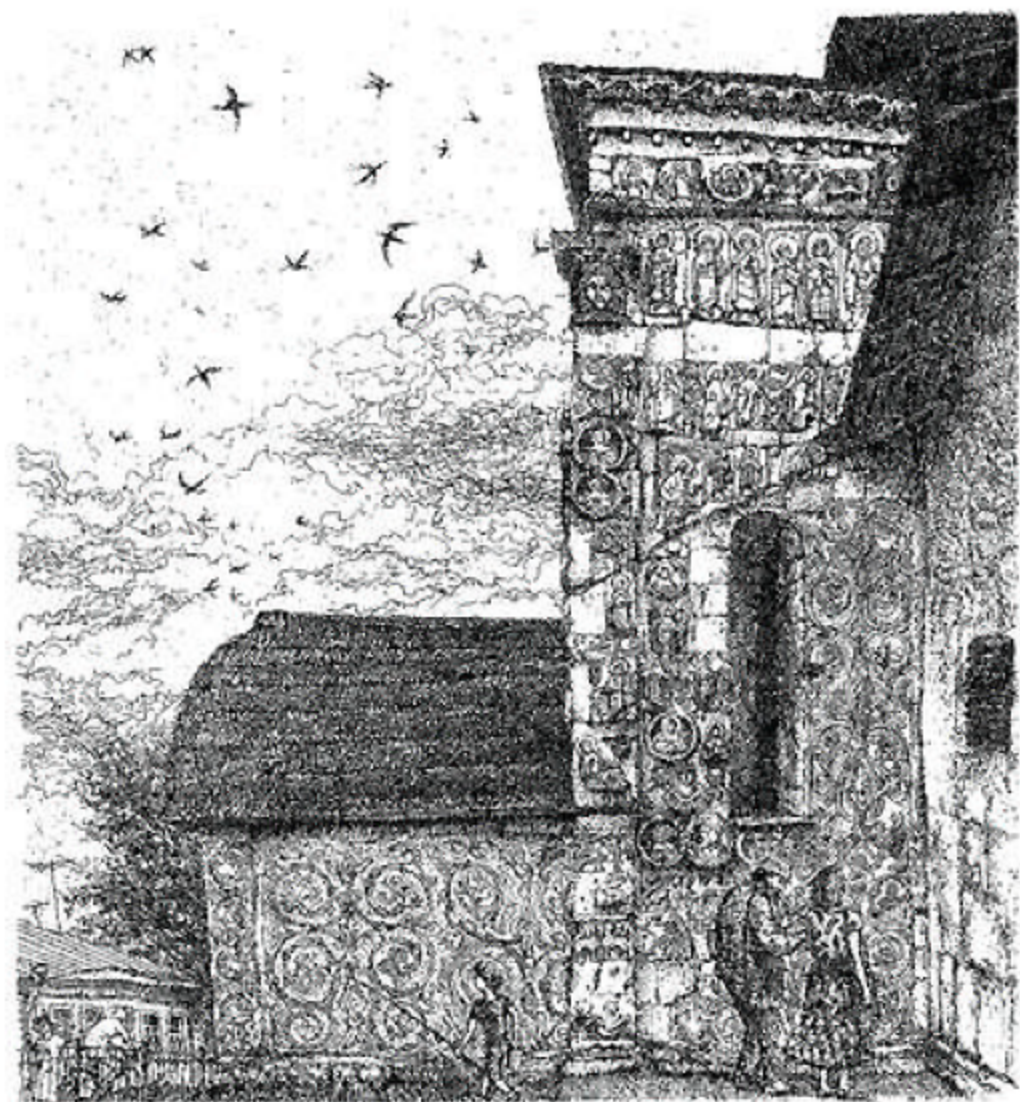


Рис. 118. Е.И. Дергилева. Юрьев-Польской. У стен Георгиевского собора.
Офорт. 1988 г.



Рис. 119. Студенческая зарисовка. МГТУ. 1990 г.

2. Виды некрополей

Изображения некрополей — городов мертвых — специфическая, но достаточно распространенная тема пейзажной графики. Размышления о бренности бытия, бесконечная вереница смены поколений и тонкой грани между жизнью и смертью позволяют относиться к графике некрополей как к необходимой для осознания миропонимания теме.

В разных странах столетия существования некрополей позволили развиваться высокой культуре надгробий и организации природной среды вокруг них. Одинокая церквушка на погосте в России, белый мрамор на фоне темных кипарисов в Италии, бирюзовые купола

мавзолеев в Средней Азии, выветренные каменные орнаменты крестов в Армении создают незабываемые пейзажные композиции, которые неизменно привлекают художников. Многие древние кладбища включены сегодня в реестры памятников культуры и являются музеями под открытым небом.

Совершенно фантастично и величественно выглядят некрополи в Венеции, располагающиеся на островах. Острова мертвых — отдельная и уникальная тема итальянского пейзажа (рис. 122).

Одним из наиболее известных и древних рисованных пейзажей некрополей работы выдающихся

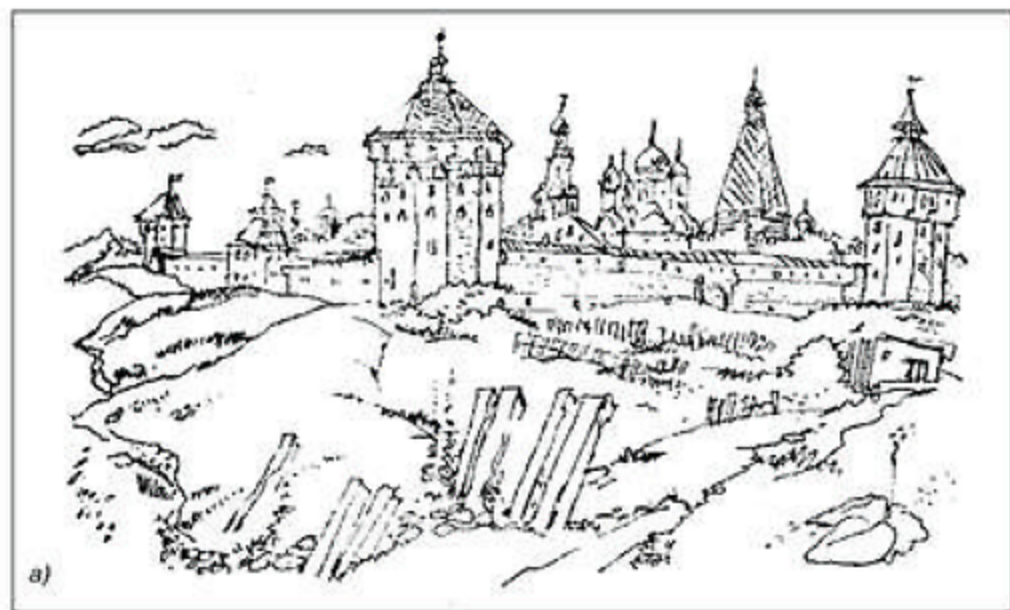


Рис. 120. И.Х. Мустафин. Студенческая зарисовка (МГТУ):
а) Спасо-Прилуцкий монастырь; б) Новгород



Рис. 121. Н. Федяева.
Наброски с памятников русской архитектуры (МАрХИ)

мастеров искусства считаются два рисунка Якоба ван Рейсдала с видами еврейского кладбища. Выполненные с натуры в окрестностях Амстердама,

они послужили основой для создания двух вариантов картины «Еврейское кладбище». Философский смысл в изображениях Рейсдала

лежит в противопоставлении вечных сил природы и кратковременности человеческой жизни. В «истории мирового пейзажа мало найдется произведений, которые были бы проникнуты такой глубокой горечью и вместе с тем такой верой в могущество вечно выражающейся жизни»¹, — пишет об этой композиции Рейсдала Б.Р. Виппер. Мрамор гробниц контрастирует с буйной растительностью старого кладбища как на рисунках, так и в живописи. Ценность рисунков художника подчеркивается и тем, что они были переведены в гравюру в 1670 г.

В десятках тысяч гравюр разошлись по миру изображения египетских пирамид — фантастических гробниц фараонов. Почти все художники, побывавшие в Египте, сделали зарисовки этих рукотворных гор, образующих в пустыне незабываемый характерный ландшафт. Самые знаменитые из них и самые большие пирамиды в Гизе трех фараонов IV по счету египетской царской династии. «Во всем мировом искусстве нет, быть может, памятника зодчества, в котором великий замысел нашел бы более точное, более могущественное и в то же время более лаконичное воплощение. Трепет восхищения вызывали эти усыпальницы в форме гигантских кристаллов у древних египтян, и те же чувства испытываем мы сейчас перед ними. Титаническая мощь,



Рис. 122. А.П. Остроумова-Лебедева.
Кипарисы на кладбище

грандиозная геометрическая абстракция навечно воплощена в камне. Дерзновенное утверждение творчества над непостижимостью смерти»². Пирамиды были одним из семи чудес света античного мира. У подножия пирамид в 1798 г. произошло решительное сражение солдат Наполеона с мамелюками, запечатленное

¹ Виппер Б.Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета. М., 1962. С. 85.

² Любимов Л.Д. Искусство древнего мира. М., 1986. С. 64.

в графике французских художников.

Заупокойный культ Древнего Египта был одним из самых древних детально развитых культов, основанных на желании продлить жизнь. Огромные средства и силы, вложенные в создание пирамид, — подтверждение этого устремления.

«На территории России также имеются грандиозные некрополи ландшафтнообразующего типа. Это насыпные могильные Курилы Северного Причерноморья, Кубани, Алтая. Их осевшие от времени склоны еще величественно возвышаются в степях, напоминая нам о времени воинственных скифов. Художественные особенности пейзажей с курганами наиболее интересно отразил в своем искусстве Н.К. Рерих. Курганы не только изображаются в его творческих работах, но и отмечаются в эпистолярном наследии. И сегодня курганы притягивают художников, историков и археологов своими неразгаданными тайнами. «Великие кочевые империи, колоссальные по замыслу и занимаемому географическому пространству, — писал известный востоковед Ю.Н. Рерих — сын Н.К. Рериха, — остаются и поныне почти неисследованными... Единственными вещественными памятниками этих народных сдвигов являются многочисленные группы курганов или могильников, разбросанных на всем протяжении русско-азиатских степей, этой несравненной

колыбели кочевого бытия»¹. На некоторых курганах многие столетия сохранялись «каменные бабы» или «кезеры», представляющие замечательные образцы древних изваяний.

Даже в период жизни за границей курганы не уходят из искусства Рериха старшего. В 1941 г. Н.К. Рерих пишет картину «Страж пустыни», где почти документально изображает такое погребение. Картина является обобщением множества графических композиционных поисков. Более того, графичность живописи Рериха не позволяет четко провести грань между его живописным и графическим наследием. В своих картинах, написанных масляными красками, он во многом остается графиком: плоские цветовые пятна очерчены четкими линиями, детали подробно прорисованы, предельно ясна плановость композиций.

Создание курганных композиций связано у Рериха с желанием понять жизнь захороненных и искусство насыпных холмов. Девятилетним мальчиком поучаствовав в раскопках курганов, которые проводил археолог Л.Ивановский, Рерих навсегда «заболел» жизнью древних народов. Эта «болезнь» позволяет ему создать особый жанр «исторического пейзажа», в котором некрополи играют большое значение. Но захоронения для Рериха не конец пути человеческого общества, а одна из фиксаций бесконечного

¹ Рерих Ю.Н. Звериный стиль у кочевников Тибета. Прага, 1930. С. 3.

развития человеческого духа. Не случайно он часто приводит в своих записях человеческую легенду о народе Чудь, который ушел через курганы в неведомую страну. «Только не навсегда ушла Чудь. Когда вернется счастливое время, и придут люди из Беловодья и дадут всему народу великую науку, тогда придет опять Чудь со всеми добытыми сокровищами», — пишет Рерих в своей работе «Сердце Азии»¹.

Курганы, священные камни и, наконец, священные горы определяют путь духовных исканий великого русского художника.

3. Мотивы русских некрополей в летней пленэрной практике студентов

Студенты часто рисуют прекрасные образцы надгробий в некрополях внутри русских православных монастырей, графически увязывая изображения с перспективой пешеходных дорожек, формой и цветом деревьев и кустарников. В качестве примера таких изобразительных объектов можно упомянуть некрополь Донского монастыря в Москве, в котором на протяжении десятилетий рисуют студенты художественных вузов столицы. «Внутри ограды Донской монастырь представляет очень большое кладбище, в котором захоронения начаты еще в начале XIX в. и поэтому в нем чувствуется

множество графических изображений некрополей имеется в русском искусстве как первой половины, так и второй половины XX в. Украшенные изразцами усыпальницы Самарканда и Бухары, мавзолеи мусульманских шейхов на Ближнем Востоке, мавзолей В.И. Ленина в Москве — являлись постоянными объектами изобразительных композиций. Идея «живого памятника», воплощенная в жизнь искусными архитекторами и строителями в виде произведений искусства, позволяет понимать таинство смерти как скорбное, но торжественное событие.

Своеобразное эгегическое настроение, что можно найти в лирике и графике Александровского времени. Надгробные памятники этой эпохи носят чисто декоративный характер. В них помещаются кресты, христианские символы и надписи. Все формы взяты из мира классической символики смерти, самая распространенная форма — урна, «хранилище праха», урны снабжаются пламенем, «покрывалом забвения», змеей, свернувшейся в кольцо, — символом бесконечности. Античные жертвенники, обломки колон, пирамиды и обелиски наполняют кладбище. На этом фоне «бытовых»

¹ Рерих Ю.Н. Сердце Азии. Нью-Йорк, 1929. С. 113.

надгробий выделяются бронзовые и мраморные скульптуры. Среди них на Донском кладбище мало помеченных именем великих художников. Тем не менее, они красивы, как было красиво все, выходящее из рук мастеров и даже ремесленников этого счастливого времени»¹.

Особенно красиво Донское кладбище осенью, когда разноцветные листья старых лип и кленов лежат на сырой земле, на гранитных и мраморных плитах памятников. Темные стволы деревьев подчеркивают свечение белого мрамора, создавая необходимую при выполнении этюда «тональную растяжку».

Особую ценность для учащихся представляет безупречная стильная выдержанность Донского кладбища, что дает понять не только примеры высоких образцов искусств, но и позволяет осознать, как переживали смерть лучшие представители эпохи русского романтизма.

Гармоничностью со строгой соборной церковью и высокими стенами отличается некрополь Новодевичьего монастыря в Москве. Расположенный на пологом берегу Москвы-реки в центре огромного мегаполиса он является островом покоя и отдохновения, в нем нашли свое последнее пристанище многие великие русские люди. «Там же могила Чехова, в одном из наиболее тихих уголков кладбища. Осененный деревьями стоит серый

простой памятник и кажется, что от него веет той же мягкой грустью, примеренной и безропотной, какой овеяны страницы Чехова. У тихой могилы как-то особенно живо встает в памяти образ писателя с доброй и скорбной усмешкой на умном усталом лице»².

На кладбище Новодевичьего монастыря много надгробий, поставленных выдающимся военачальникам, политическим деятелям и деятелям культуры советского периода. Многие из них имеют высокую художественную ценность. Так, в большинстве исследований по советской скульптуре XX в. вошел памятник на могиле Н.С. Хрущева, выполненный Э. Неизвестным.

Прекрасные некрополи XIX в. находятся в черте застройки Санкт-Петербурга и его пригородах. Они упомянуты в современных путеводителях по древностям столицы Российской империи, и студенты их всегда смогут найти без особого труда. В настоящем пособии упоминаются только некрополи Александро-Невской лавры.

Ансамбль Александро-Невской лавры включает в себя несколько кладбищ, находящихся за пределами монастырских стен. Наиболее интересны в художественном отношении два из них — Лазаревское и Тихвинское.

Лазаревское кладбище одно из старейших и включает некрополь

¹ Шамурин Ю., Шамурин З. Москва в ее старине. М., 1993. С. 70.

² Там же. С. 68.

XVIII в. На кладбище находятся могилы архитекторов И.Е. Старова, А.Д. Захарова, А.Н. Воронихина, Д. Кваренги, К.И. Росси, скульпторов Ф.И. Шубина, Ф.Ф. Щедрина, живописцев А.П. Антропова, В.Л. Боровиковского, С.Ф. Щедрина и других.

На Тихвинском кладбище, включающем некрополь XIX в., находятся захоронения выдающихся ученых, художников, писателей, поэтов, композиторов и актеров, внесших заметный вклад в развитие российской культуры. Здесь похоронены Н.М. Карамзин, И.А. Крылов, М.И. Глинка, А.А. Иванов, Ф.М. Достоевский, М.П. Мусоргский, П.И. Чайковский, Н.А. Римский-Корсаков, А.А. Даргомыжский, В.В. Стасов, В.Ф. Комиссаржевская, Ю.М. Юрьев, С.В. Лебедев и другие. Выверенные пропорции гранитных стел и скульптурных композиций говорят о высокой культуре людей, живших в этом самом красивом городе России и способствовавших его славе.

В графике, сделанной студентами на территориях некрополей, как правило, используется такой тип композиции, когда ее центром является какой-либо один памятник. Деревья, ограды, цветы служат обрамлением изваяния или являются

элементами среды, усиливающими образное содержание работы. В зарисовках должно отражаться общее впечатление от некрополя. Например, художника поражает лес из высоких деревьев на старом кладбище и надгробные камни, а кресты почти не видны из-за сплетения веток. Сомкнувшиеся кроны на вершинах стволов образуют естественный свод, внутрь которого проникают лишь слабые лучики света. Щемящую тоску навевают зарисовки общих планов засыпанных снегом русских сельских кладбищ с верхушками крестов, торчащих из сугробов.

В русских некрополях много кладбищенских церквей, и их силуэты всегда органично включаются в композиции графических листов. Изображения культовых сооружений напоминают нам о вечном торжестве духа над плотью и придают зарисовкам величественность и строгость.

Некрополи — особые территории, в которых зарисовки необходимо исполнять, не нарушая установленных правил. Особенно это относится к действующим кладбищам. Часто приходится рисовать в альбомах, стоя в местах, разрешенных к посещению.

Примерные практические задания

- Исполнить зарисовки и композиции:
 - с общим видом монастыря;
 - с общим видом некрополя;

- с акцентом в композиции на одно высокохудожественное надгробие;
- с перспективной аллеей внутри некрополя.

Глава VIII ГОРНЫЙ ПЕЙЗАЖ

1. Горный пейзаж в искусстве России

Горные пейзажи наиболее величественны. Снежные равнины, ледяные скалы, голубая, бездонная высь в звенящей тишине настраивают на мысли отрешения от всего земного. Многие путешественники и художники, посетившие известные горные массивы, навсегда полюбили их незабываемые панорамы.

«Нельзя словами передать такую красоту! В безмолвии стоим и смотрим. Все так величественно. Вершины гор ослепительно белы и до странности кажутся близкими. Каждый штрих, каждая впадина на горах четко и ясно видны, благодаря чистому, прозрачному воздуху. Стоим и смотрим, не в силах оторваться», — пишет А.П. Остроумова-Лебедева в своих автобиографических записках о Кавказе¹. Блестящий график, о котором мы уже упоминали ранее, А.П. Остроумова-Лебедева тонко чувствовала особенности горного пейзажа и отразила их не только в записках, но и в рисунках. Военно-грузинская дорога, пересекающая горы, запечатлена на рисунках петляющей ниткой среди

седых вершин и серебряных струй водопадов. Именно об этих местах писал поэт и художник М.Ю. Лермонтов:

Я видел горные хребты,
Причудливые, как мечты,
Когда в час утренней зари
Курились как алтари,
И выси в небе голубом,
И облачко за облачком,
Покинув тайный свой ночлег,
К востоку направляло бег —
Как будто белый караван
Залетных птиц из дальних стран!
Вдали я видел сквозь туман
В снегах, горящих как алмаз,
Седой незыблемый Кавказ.

А.П. Остроумова-Лебедева так же, как М.Ю. Лермонтов была заворожена непривычными пространственными отношениями и специфической воздушной перспективой горного пейзажа. «Человек и велик, и немощен. Велик, когда он проводил и прорубал дорогу через толщу Кавказского хребта, и как бессилён передать на бумаге все грандиозное величие природы. Горы и пропасти

¹ Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. Т. 3. М., 1951. С. 70.



Рис. 123. А.П. Остроумова-Лебедева. Военно-Грузинская дорога. Рисунок. 1929 г.

никак не хотели укладываться на листах моего альбома. Сделала я пятьдесят восемь рисунков карандашом. Не все из них меня удовлетворяют»¹, — вспоминает художница. Ее рисунки можно считать образцовыми для дорожных зарисовок. Они точны и легки по штриховой проработке (рис. 123).

В период путешествия Остроумовой-Лебедевой в Тифлисе работал Е.Е. Лансере, друг и товарищ художницы, он великолепно изображал горы и блестяще исполнил иллюстрации к произведению Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат», изданного в 1916 г.

в Петрограде. Графические композиции, отражают жизнь горцев.

В начале XX в. в русском искусстве начало складываться былинно-мистическое восприятие гор. В первую очередь это относится к поискам К.Ф. Богаевского и Н.К. Рериха. Уже первые крымские ландшафты К.Ф. Богаевского, ученика А.И. Куинджи, обратили на себя внимание на академических выставках 1990 г. «Это были окрестности Феодосии, из которой он родом: сползающие к морю скалы, развалины генуэзских крепостей, выжженные солнцем морщинистые плоскогорья,

¹ Остроумова-Лебедева А.П. Указ. изд. С. 72.

низкорослый кривой можжевельник, окаменелость горой пустыни, древняя Киммерия, впоследствии воспетая в стихах Волошиным», — пишет С.К. Маковский, восхищенный необычайностью восприятия старого Крыма¹. В пейзажах Богаевского архаичные видения горных ландшафтов освещены волшебным небесным всепроникающим светом.

Странной и жуткой величественностью наполнены горы в работах Н.К. Рериха. Они появились в его творчестве уже в первом десятилетии XIX в., и количество их изображений постоянно увеличивалось, пока не заполнило все его творчество в период жизни на севере Индии. Природа гор действует на Рериха магически. Древние мифы соседствуют с одухотворенностью природных стихий, создавая специфические «рериховские» эзотерические образы. Вначале это были сказочные пейзажи, напоминавшие скандинавский север, потом — реальные пейзажи вершин Гималаев. Придя в горы путешественником из далекой России в поисках славянской культуры и индоевропейских народов, он закончил свой жизненный путь великим старцем, размышляющим о судьбах человечества, глядя на величайшие заснеженные вершины мира! Полюбив «каменное» далекое прошлое еще в детские годы жизни в имении Извара

(Петербургской губернии), он стал писать и рисовать с особой примитивной декоративностью. Упрощенный стиль рисунка и тяжелые словно каменные мазки кистью породнили его с каменистым пейзажем. Начав искать истоки культуры, он обнаружил что древние китайцы называли камни «остовом Неба и Земли, обителью духа... Камни, лишённые духа, становятся бездушными камнями подобно тому, как остов, лишённый духа, — всего лишь прогнивший костяк», — писалось в известном китайском наставлении об изображении гор в «Книге о горах и камнях»². Именно одухотворенность камней отличает безлюдные горные пейзажи Рериха, рожденные талантом русского мастера в волшебной стране, где нет мирской суеты.

Открыв для себя эстетику гор в искусстве только во второй половине XIX в., русские художники исполнили огромное количество графических и живописных изображений гор. Особенно это относится к XX в., когда профессиональные художники с равнин России пришли с этюдниками и блокнотами не только на Кавказ или в Крым, но и на Урал, Камчатку, Байкал и в десятки новых неизвестных ранее горных областей и стран. Некоторые их работы приводятся на рис. 124—127, цв. ил. 20, 21.

¹ Маковский С.К. Силуэты русских художников. М., 1999. С. 62.

² Слово о живописи из сада с горчичное зерно / Пер и комментарии Е.В. Завадской. М., 2001. С. 106.

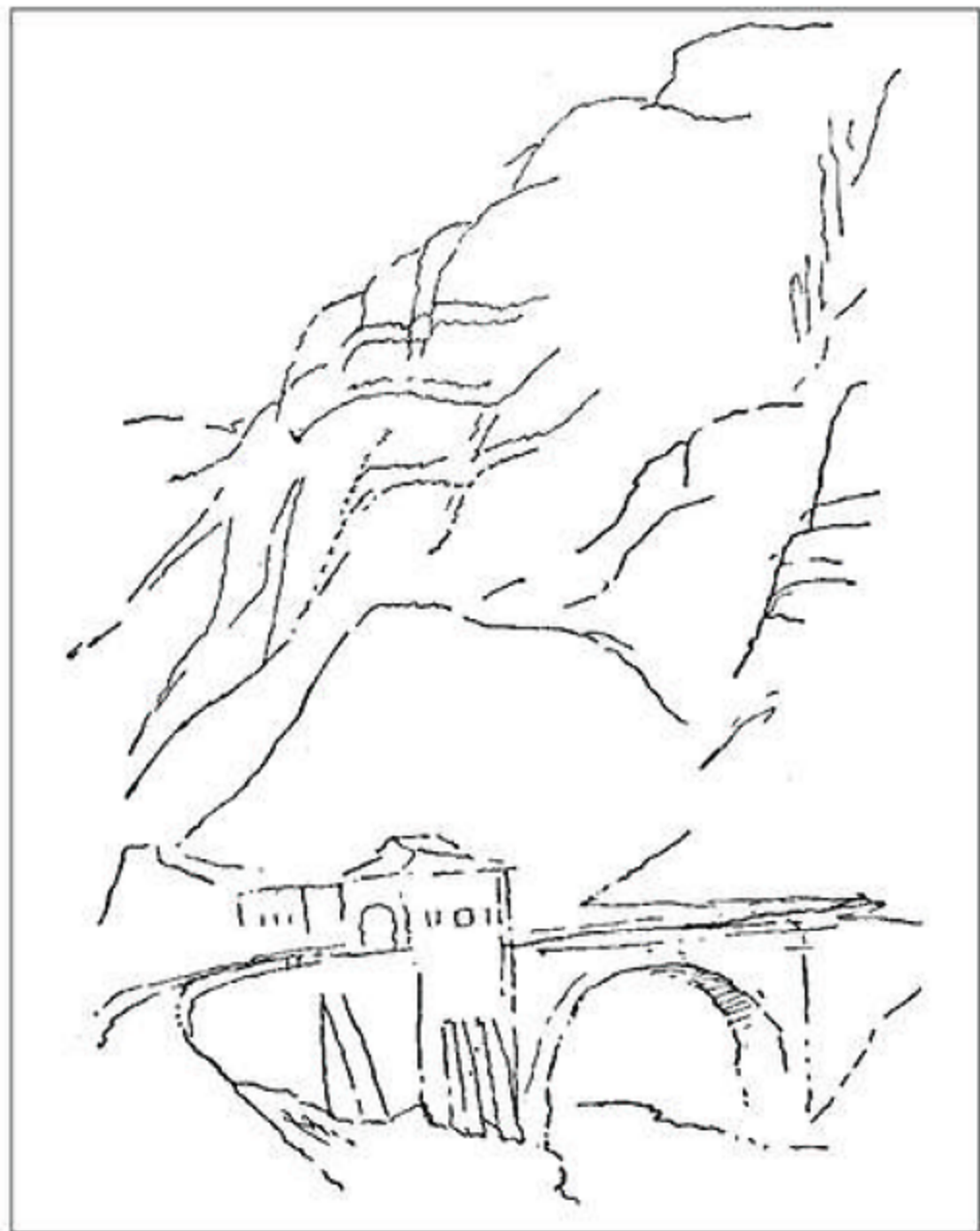


Рис. 124. Н.Н. Купреянов. Горный пейзаж. Набросок



Рис. 125. М.М. Абебян. Армения. Линогравюра. 1968 г.



Рис. 126. В.В. Кандинский. Горное озеро, Гравюра



Рис. 127. М.Ю. Рахман-Заде. Нахачар. Графит. 1972 г.

2. Горный пейзаж в искусстве Европы, Америки и Азии

Если в России горный пейзаж сформировался примерно за последние полтора столетия, то в западноевропейском искусстве первые шаги в изображении красоты гор были сделаны во второй половине XVI в. Во II главе пособия мы уже отмечаем произведения «Большие ландшафты» Брейгеля, исполненные во время итальянского путешествия и гравированные в 1555—1559 гг. Некоторые из них с характерными ликами Альп — полноценные горные пейзажи с высоким горизонтом. Таким образом, становление

в изображении горного пейзажа произошло и в Западной, и в Восточной Европе на основе впечатлений художников от путешествий.

Мода на горные пейзажи возникла в европейском искусстве благодаря голландцу Алларду ван Эвердингену, совершившему поездку в Скандинавию (Норвегию и Швецию). По детальным дорожным зарисовкам опытный художник стал писать горные пейзажи, которые пользовались большим успехом у современников. Спрос на горные северные пейзажи со скалами,

неприступными утесами, елями, бревенчатыми хижинами и водопадами заставил многих его товарищей по творческой гильдии разрабатывать свой скандинавский сюжет. «Горная лихорадка» в изобразительном искусстве была настолько велика, что горы стал писать даже великий Яков ван Рёйсдал, никогда не бывавший в Скандинавии.

Вначале художники скрупулезно изображают специфические особенности горного скандинавского пейзажа, что перегружает композиции пересчетом деталей. Но постепенно главным становится не деталь,

а цельный образ неукротимой и суровой природы Севера. Гравюры с живописных композиций горных северных пейзажей, исполненные голландскими граверами-репродукционистами позволяют понять широту распространения пейзажей гор в XVII и в XVIII вв.

В XIX в. горные пейзажи становятся неотъемлемой частью жилых и служебных интерьеров стран Европы и Америки. Эта традиция успешно переходит в XX в. В пособии публикуется графическая композиция Р. Кента с мостом в горах (рис. 128).

3. Изображения гор в китайской искусстве

Уникальным можно считать место горного пейзажа в китайском искусстве. Придавая пейзажу большое

значение, китайцы с древних времен особенно выделяли изображения гор. Один из самых ранних трактатов



Рис. 128. Р. Кент. Книжная заставка. Б., тушь

об искусстве, написанных где-то во второй половине IV в. Гу Кайчжи, называется «Записки об изображении горы Юньтай». «Гу Кайчжи писал о том, что необходимо выявлять различие между далекими и близкими горами, ввел понятие юаньцзинь-перспектива; в первой же фразе своего трактата Гу Кайчжи говорит о передаче лицевой и задней стороны горы, об изображении тени-ин; он дал образное определение структурной сущности горы — ши — «извилистой подобно дракону»¹, — отмечает известный исследователь китайского искусства Е.В. Завадская. В дальнейшем изображение гор соединяется в китайской эстетике пейзажа с потоками воды, а некоторые произведения охарактеризованы понятием «горы-воды».

В трактате по теории искусства «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» раскрыто много приемов изображения гор у разных мастеров искусства, даны способы изображения пиков и склонов гор. «Среди вершин одни пусть вздымаются, другие будут ниже. У высокого пика прожилки расположены внизу, с боков он расширен, основание сильное, крепкое, его охватывают несколько пиков с округлыми вершинами. Облик высокого пика пусть будет таким, иначе он будет одиноким и покинутым. Прожилки на низких горах располагаются высоко, вершущи

этих гор ровные, без резких переходов. У основания они широкие, нагромождены, прочно уходят в землю, что их невозможно измерить. Таков облик низких гор. Они должны быть такими, иначе они будут тонкими и слабыми»², — так описываются в трактате приемы передачи соотношения гор. Много места в трактате отведено способам изображения склонов, характеру штрихов. В частности говорится, что «существуют склоны каменные, земляные, смешанные. Их четкие формы зависят от того, где они помещены на картине. Они могут быть плоскими — вблизи вершины горы — и широкими — у основания, по форме подобные перевернутому блюду. Верхняя часть может быть широкой. Тогда она соединена сильной линией с крупными склонами и похожа на гриб. Другие вершины теряются в облаках, по форме они похожи на хобот слона. Штрих, рисующий склоны, должен быть сильным и устойчивым, должен передавать твердость камня или земли, долгие годы выстаивающих против ветра и снега, а также передавать естественным путем возникшие на них узоры»³.

В китайском искусстве свыше сотен видов штрихов, применяемых в рисунке камней. Каждый крупный мастер создавал свой, неповторимый штрих, закрепившийся в истории

¹ Слово о живописи из сада с горчичное зерно / Пер. и коммент. Е.В. Завадской. М., 2001. С. 391.

² Там же. С. 114.

³ Там же. С. 125.

искусства вместе с его именем. Так, штрихи-размывы художника Ми Фейя, получили название «Кляксы Ми». Китайский пейзаж не всегда имел название «горы-воды», часто это «горы-леса». И тогда единые принципы передачи объемности вещей соединяются с приемами передачи деревьев и гор. Естественное размещение ветвей деревьев в пространстве сочетается с восприятием и отражением в искусстве воздушных масс среди горных вершин. Создание впечатления живого общения предметов между собой — одна из

основных задач композиции китайского пейзажа. Это общение по принципам соотношения композиции большого и малого, низкого и высокого. Самая высокая гора — «хозяин-пик», которой подчиняются все другие формы. Несколько эталонных изображений графики гор мы приводим на рис. 129—130, взятых из трактата «Слово о живописи из сада с горчичное зерно». Но данные рисунки — это несколько типичных приемов. В трактате, опубликованном с комментариями на русском языке в 2001 г., их приведено гораздо больше.

Китайский пейзаж, в отличие от европейского, предельно философичен и значительно опосредован от конкретной природы. Цзюй-жань, Цзин-Хао, Гуань Тун, Ли Чен, Ван Вэй, Го Си, Ми Фэй и другие китайские художники, изображавшие горы, понимали и отражали философско-эстетические начала пейзажных композиций. Причудливое сочетание конфуцианства и даосизма лежит в основе каждого пейзажного изображения традиционной китайской живописи. Рецептность трактатов о живописи не мешает видеть в изображении графику, непреходящей красоты — основу жизненного бытия. Китайское искусство гор оказало сильное влияние и на искусство Японии (рис. 131).

Китайские горные пейзажи необычайно декоративны и могут успешно существовать и на бумаге, и на шелке, они служат украшением ширм и вееров многочисленных



Рис. 129. Рисунок гор. Китай (из книги «Слово о живописи из сада с горчичное зерно»). 1679—1818 гг.



Рис. 130. Рисунок гор.
Китай (из книги «Слово о живописи из сада с горчичное зерно»). 1679—1818 гг.



Рис. 131. Пейзаж. Роспись ширмы, Япония. Деталь. XV в.

конструкций. Изучение их художественных особенностей позволит студентам вузов изобразительного

и прикладного искусства понять орнаментальную основу графики гор.

Примерные графические задания

Исполнить черно-белые зарисовки:

- с панорамным изображением гор без первого плана;
- с фрагментом горного ландшафта и детальной проработкой форм и фактуры камней на первом плане;
- с панорамным изображением гор и дорогой или тропинкой на первом плане;
- с панорамным изображением гор и рекой или морем на первом плане;
- с изображением деревьев на склоне горы или у подножия горного массива;

- с изображением горного ручья;
- с изображением садов и полей на фоне горных хребтов;
- с изображением нависающих в горном ущелье камней.

Исполнить цветные зарисовки:

- с панорамным изображением гор и детальной проработкой объектов на первом плане;
- с фрагментом горного ландшафта.

На основе зарисовок выполнить по одной черно-белой и цветной законченной графической композиции.

Глава IX ЛЕСНОЙ ПЕЙЗАЖ

1. Лесной пейзаж в европейском искусстве

Лес всегда манит и пугает человека, так как вслед за солнечными полянами и искрящимися от света перелесками начинается собственная жизнь леса, где человек — гость, а не хозяин. Европейская цивилизация на ранних стадиях своего развития была прочно связана с лесом, что зафиксировано в космогонических представлениях многих народов. Не случайно «дерево жизни» вошло в искусство индоевропейских племен во множестве вариантов и проявлений на древнейших предметах прикладного искусства. Принципиальным моментом здесь является то, что дерево является первичной вечно существующей формой.

Мифологическое сознание людей, живущих рядом с лесом, наполнило его сказочными существами, выражающими душу леса. У каждого народа они имеют свои имена и внешний облик. Эти существа усиливают таинственность жизни в среде, где кроны деревьев сплетаются в единую массу и заслоняют солнечный свет.

«Дикие» деревья изображаются в искусстве очень давно, но лес, как

объект образного выражения, стал входить в художественное творчество только начиная с эпохи Возрождения. В XVIII в. виды малообжитых земель Швеции, Бразилии, Италии, Норвегии становятся необычайно популярными и воссоздаются художниками в большом количестве. Поскольку в эти места трудно попасть обычному человеку, то «дикая природа» становится главным действующим лицом композиций. Множество подобных зарисовок для гравюр и картин сделано, например Франсом Постом, сопровождавшим графа Морица Нассауского в Бразилию в 1637—1644 гг.

Несколько великолепных живописных и графических произведений с изображением нетронутого человеком лесным ландшафтом выполнено Якобом ван Рёйсдалом. Одна из его жемчужин — офорт «Болото в лесу». Окруженное непроходимым дремучим лесом болото обладает портретыми качествами. Торчащие из болотной жижи корни, склоненные к трясине стволы старых деревьев, свет, высвечивающий поросшие жесткой травой кочки, образуют красивую, но чуждую

человеку обособленную среду. Мир природы у Рёйсдала часто отделен от мира человека.

Непроходимые болота и затянутые ряской лесные озера — любимая тема многих художников. В маленькой Голландии в таких местах можно обнаружить нетронутую природу и любоваться естественным рождением и смертью деревьев, к которым никогда не подходил человек. Особенно выразителен во многих лесных композициях мотив старого засыхающего дерева на фоне молодых растительных побегов. Эта сюжетная находка по достоинству была оценена художниками и деятелями литературы. В частности, о ней с восторгом писал Гете. Извивающийся офортный штрих,

формирующий стволы и ветви с листьями, придает всей композиции характерную пульсацию. Кажется, что внутри живых ветвей толчками движется сок.

В «чистых» лесных пейзажах Рёйсдала можно выделить изображения лесных опушек, где покой и тишина выявляются передачей многообразных световых рефлексов. Этот сюжет в различных вариантах будет повторен во французском, немецком и русском искусстве более позднего времени.

В плане развития пленэрной живописи известен английский живописец начала XIX в. Д. Констебл. Большой вклад в этот вид живописи внесли художники барабизонской школы: Т. Руссо, Ж. Дюпре, Н. Диаз,



Рис. 132. С.Г. Бесс. Старые деревья. Англия. 1904 г.

К. Тройон, Ш.-Ф. Добиньи и другие. Интересны произведения К. Коро, писавшего пейзажи с деревьями. Но ближе по темам к полноценному лесному пейзажу были скандинавские живописцы, на родине которых природа сохраняла свою первобытность, а дикие скалы проросли хвойными деревьями. Пейзажи И. К. К. Даля, А. Каппелена, Л. Хертервига и других норвежских живописцев реалистически точны в отражении первозданной силы природы. Норвежская пейзажная графика повторяла отработанные в живописи принципы

и композиционные приемы, внося в изображения графическую красоту фактуры камней и стволов деревьев.

В XX в. живопись и графика лесных просторов не утратила свое значение, напоминая людям о первозданной красоте. Английская, французская, бельгийская, немецкая станковая графика леса составляют тысячи единиц хранения в графических кабинетах музеев мира. Отдельной значительной частью графики можно считать иллюстрации книг о путешествиях, приключениях в лесном царстве (рис. 132—135).



Рис. 133. Д.А. Ролл. На окраине леса. Англия. 1904 г.



Рис. 134. Ф. Мазерель. Меланхолия, 1924 г.



Рис. 135. В. Махай. Иллюстрация к книге Л.О. Курвуд «Король медведей», 1970 г.

2. Графика леса в искусстве России

В России, где бескрайние леса составляют большую часть территории, европейские достижения в изображении леса утвердились со значительным опозданием. Лес, подступавший вплотную к городам и селам русских людей, был материалом для строительства и изделий быта, пищей и топливной кладовой, но не объектом для изобразительного искусства. И если в европейском изобразительном искусстве пейзаж стал активно отделяться от бытового и исторического жанра в XVIII в., то пейзажи леса в «чистом» виде появились в России только в XIX в. Рост национального самосознания заставил обратиться русских художников к родной природе.

Лесной пейзаж в России прочно ассоциируется с И.И. Шишкиным, который оставил нам множество живописных и графических произведений с изображениями «дикой» природы. Он был одним из немногих европейских художников, досконально знавших форму деревьев, цветов и трав. Его картина «Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии», появившаяся на первой передвижной выставке в 1872 г., четко отразила пристрастия художника. Перед зрителем предстал образ могучего русского леса. Успехи Шишкина были замечены, ему была предложена должность руководителя пейзажного класса в Академии

художеств. В период педагогической работы мастер создал множество прекрасных произведений, показав, что он не только практик, но и хороший методист. Скончался мастер у мольберта во время работы над картиной «Лесное царство».

Шишкин был прирожденным рисовальщиком. Линией и открытым штрихом он достигал тончайших моделировок форм. Возможности штриха он виртуозно использовал и в живописи, и в графике. Из художников второй половины XIX в. мало найдется художников, которые рисовали бы также много, как Шишкин. Как гравер-пейзажист И.И. Шишкин единственный и неповторимый в России. «Мало того, среди аквафортистов столь богатой мастерами этого рода Западной Европы найдется лишь немало соперников ему по искусству передавать в гравюре растения, особенно густые леса, сосны и ели»¹, — писал А.И. Сомов. «Кого не восхищали его виды непроходимых лесных трущоб, какие можно встретить только на нашем севере, его портреты елей и сосен, растущих на песчаных обрывах или среди густых папоротников, его веселые дорожки и просеки в березовых и дубовых рощах, его широко расстилающиеся луга у берегов рек и речек, его благодатные нивы, покрывающие гладкие и холмистые поверхности, и, наконец, его угрюмые

¹ Иван Иванович Шишкин. Переписка. Дневник. Современники о художнике. М., 1951. С. 274.



Рис. 136. И.И. Шишкин. Пейзаж. Офорт

финляндские и крымские скалы, нависшие над морем или над загроможденным ущельем»¹. Современники называли И.И. Шишкина патриархом леса (рис. 136), как патриархом моря называли И.К. Айвазовского.

И.И. Шишкин и исследователь, и поэт леса одновременно. Его прорисованный во всех деталях «дремучий» лес можно рассматривать через лупу, а можно просто предаться созерцанию его тайн. И тогда природа леса всецело поглотит душу созерцателя.

Одна из самых лучших графических коллекций мастера «60 офор-

тов Ив.Ив. Шишкина», изданных А.Ф. Марксом. Рассказывая в предисловии, как художник работал над коллекцией, издатель писал: «Он не только печатал листы, но и варьировал их до бесконечности, рисовал на доске краской, клал новые тени, делал другие пятна, звезды, лунные блики...»². «Лесной богатырь-художник», «царь леса» И.И. Шишкин понимал особую роль фактуры при изображении леса. Даже кисти, которыми он писал, обрезались различными манерами для создания нового, непредсказуемого фактурного мазка. В офорте возможность получения

¹ Иван Иванович Шишкин. Переписка. Дневник. Современники о художнике. М., 1951. С. 276.

² Там же. С. 292.



Рис. 137. И. Панов. Заставка к книге «Родные отголоски». 1876 г.

стальной иглой многочисленных наложений штрихов и линий мастер использовал полностью. Все, что можно сделать штрихом в лесном пейзаже, И.И. Шишкин применил для решения образа.

Шишкин всегда делал огромное число натурных рисунков и этюдов, без которых невозможно исполнить

завершенное произведение с изображением множества переплетающихся веток, стволов и листьев. «Облюбовав этюд, он обыкновенно расчищал кустарники, обрубал сучки и оттибал деревья, чтобы ничто не мешало ему видеть выбранную картину; потом устраивал себе сиденье из сучков и леса, делал идеальный по



Рис. 138. П. Суворов. Рисунок для обложки книги «Стихи для детей» А.А. Блока



Рис. 139. В.Д. Фалилеев. Рисунок из серии «Италия»

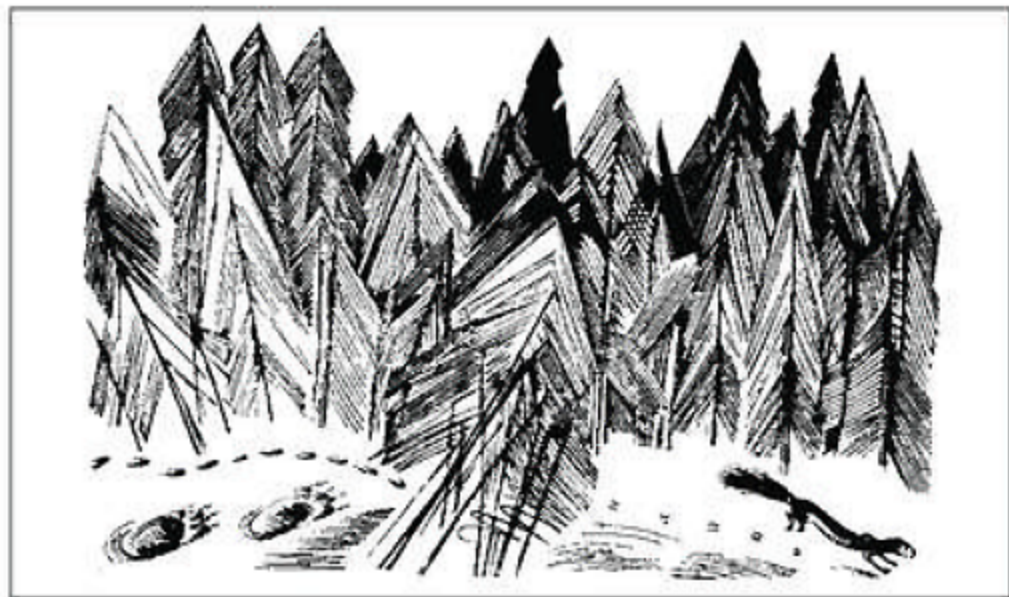


Рис. 140. П.Н. Староносков. В лесу

простоте и удобству мольберт и располагался как дома»¹. Обустройство места позволяло ему часто начинать свои картины прямо с натуры, которые он продолжал изо дня в день в одно и то же время. С этих идеальных для работы сиденьев делались и подробные законченные рисунки, которые так восхищали зрителей и послужили основой для офортов. За рабочее лето в облюбованном мастером лесу набиралось большое количество сидений из пней, сучьев и мха, которые он постоянно посещал. Лес для Шишкина был полноценной мастерской.

Принято считать, что будучи в молодые годы в командировке за границей его одолевала хандра, которая сильно мешала художнику в должной мере воспринимать зарубежный опыт. Это не совсем справедливо, например, рисунки, сделанные в горах Швейцарии, подтолкнули его к поискам в офорте. В Европе в тот период гравюры с видами «дикой» природы были очень популярны и висели во многих отелях. Это были репродукции с живописных произведений, их уровень был очень высоким. Рисунки пером, сделанные художником

¹ Иван Иванович Шишкин. Переписка. Дневник. Современники о художнике. М., 1951. С. 312.



Рис. 141. В.А. Фролов. Косульки. Из серии «Лесные тайнички». Гравюра на дереве, 1961 г.



Рис. 142. А.И. Аддышев. Карелия. Линогравюра, 1966 г.

в Тевтобургском лесу, были помещены в Дюссельдорфский музей. Анализ работ мастера показывает, что за границей было дошлифовано его композиционное и техническое мастерство. До конца жизни И.И. Шишкин пользовался, в основном, художественными материалами немецкого производства.

Шишкин приехал в Европу в период, когда пленэрное искусство достигло своего расцвета и сильно повлияло на творчество художника. За короткий срок он смог впитать

в себя большинство его достижений и применить у себя на родине. То, что сделал Шишкин в русском лесном пейзаже повлияло на все искусство изображения леса в России (рис. 137, 138). Надуманная академическая пейзажность в искусстве первой половины XIX в. навсегда осталась в прошлом. Весь XX в. его рисунки копировались молодыми рисовальщиками-пейзажистами.

В русском искусстве последнего столетия лесной пейзаж изображали в живописи и в графике сотни

художников. Известны прекрасные рисунки и гравюры В.Д. Фалилеева, П.И. Староносова, А.И. Авдышева,

А.А. Ушина, А.Ф. Фищенко, Д.А. Шмаринова и других художников (рис. 139—142, цв. ил. 23, 29).

Примерные практические задания

Карандашом или фломастером зарисовать:

- отдельные группы деревьев;
- окраину лесного массива с кустарником;
- заросшую высокой травой лесную поляну;
- рощу на берегу реки.

Исполнить в черно-белой графике:

- панорамный лесной пейзаж;
- лесной пейзаж с группой деревьев на первом плане;

- пейзаж «непроходимых» лесных зарослей;

- пейзаж с передним или кустарником.

Исполнить цветные графические пейзажные композиции:

- с панорамой и глубокой воздушной перспективой хвойного леса;
- с проработанным первым планом из старых дубов или лип;
- с оврагом, поросшим кустарником;
- с березовой рощей;
- с молодым осинником на речных склонах.

Глава X СТЕПНОЙ И ПУСТЫННЫЙ ПЕЙЗАЖ

1. Степные и пустынные пейзажи П.В. Кузнецова

Удачных степных пейзажей в искусстве не так много. Возможно это связано с тем, что в Европе, где создавалась история изобразительного искусства, степей почти нет. Для европейца степи — это такая же экзотика, как пейзажи островов Океании. Поэтому «восточно-степная» серия живописных пейзажей П.В. Кузнецова была встречена в 1911—1912 гг. в Москве и Петербурге как откровение. «Какая необыкновенная тишина, какая чуткая сонь, важно-цветистая, торжественно-полыхающая пламенем голубизны и зелени небес и степей загорелась в кузнецовском искусстве!»¹ — пишет о работах П.В. Кузнецова А. Эфрос. Астраханские и киргизские степи стали для художника тем, чем явились тропики для П. Гогена. Художник обрел там, так недостававший ему душевный покой. В своей автобиографии художник вот что поведал читателю о своих чувствах: «С Соколиной горы ...я наблюдал Волгу, ее могучее течение и бесконечные просторы ее степей, начинающихся

с противоположного берега. И эти таинственные дали неудержимо влекли меня изведать, что за природа открывается там, что за народ ее населяет, какой своеобразный быт меня ожидает»². В 1908—1914 гг. художник совершал поездки в киргизские степи, Ташкент, Самарканд, Бухару и глубоко проникся настроениями пустынного пейзажа. Постепенно вырабатываются композиционные приемы организации пейзажа степей и пустынь, применяемые П.В. Кузнецовым как в живописи, так и в графике. Это раскинувшееся до самой линии горизонта пустынное, наполненное воздухом пространство, в котором каждый план зафиксирован цветом или линией. Редко стоящие юрты или верблюды только подчеркивают аскетизм композиций.

Особенно фантастично выглядит дождь в степи. Вода, воздух, земля — основные составляющие пейзажа соединяются в вечном круговороте бытия, рождая бесконечное повторение жизни. Мощные столбы

¹ Эфрос А.М. Профили. М., 1930. С. 102—103.

² Кузнецов П.В. Автобиография. Рукопись ЦГАЛИ, ф. 2714, ед. хр. 93, л. 25.

дождя, то разрывающие марево небес, то растворяющиеся в тумане, неизменно завораживают любого человека, которому посчастливилось увидеть такое чудо.

Все, что отразил художник в живописи, он запечатлел в серии рисунков тушью с целью их дальнейшего исполнения в литографии. Кошары, верблюды, дождь в степи, миражи, запечатленные на горизонтальном композиционном поле, изображены тонкой «ломкой» линией. Иногда объемные формы выделены штриховкой. В двух альбомах автолитографий 1923 г., вышедших под названием «Туркестан», гигантское зеркало неба отражает в преломленных лучах солнца минареты, людей, верблюдов — огромный притягательный для европейцев край.

Черно-белая техника кузнецовских литографий выполнена с предельной лаконичностью выразительных средств. Кажется, что палящий зной выкигает в изображениях все, кроме контурных пластичных линий, определяющих форму. В графических листах нет ничего случайного и непрочувствованного. Выработанный мастером графический язык уверенно и четко выявляет образы, живущие во всепроникающих потоках света, льющегося отовсюду на земную твердь (рис. 143).

Творчество П.В. Кузнецова, открывшего красоту степи, повлияло на все искусство России XX в. «Дикая степь», которая на протяжении столетий несла на Русь только разрушения и смерть в виде нашествий



Рис. 143. П.В. Кузнецов. Верблюды в степи

кочевников, конечно, была психологически трудна для творческого освоения русскими художниками. Потребовалось много времени, чтобы степь и пустыня выплеснулись в искусстве кузнецовскими реальными видениями, в которых нет погибших русских воинов на Куликовом поле, как у В.М. Васнецова или горы черепов, как в цикле у В.В. Верещагина.

П.В. Кузнецов воспекает гармонию жизни, чуждую озлобленности и враждебности. Это позволяет мастеру войти в незнакомый мир, понять его и раствориться в нем без остатка. Композиционные находки и графические приемы, нащупанные Кузнецовым в трудном творческом поиске, будут признаны во

второй половине XX в. как классические для данного направления работы. Все, что сделано в области степного и пустынного пейзажа в России после Кузнецова в той или иной форме связано с его творческими находками. Две живописные композиции П.В. Кузнецова, близкие по приемам исполнения к цветной графике, приводятся на цв. ил. 24.

Пустынные ландшафты, изображаемые художниками, располагаются и на крайнем Севере России. Ледяные пустыни, просторы тундры были воспеты В.Н. Петровым-Камчатским в целом ряде циклов автолитографий в 1970—1980 гг.

Полупустынные окраины России в графике изображали В.А. Емельянов, А.А. Дячкин и другие.

В русском искусстве очень много изображений, отражающих красоту лесостепных просторов. Лесостепь, представляющая собой пространство земли, заросшей до горизонта травой и кустарником, — благодатная почва для пейзажиста. Лесостепь в той или иной форме встречается в произведениях многих русских художников. В пособии приводятся примеры графики В. Фалилеева, в которых очарование лугов, полей выявлено в различных временных состояниях (рис. 144, 145, цв. ил. 25).



Рис. 144. В.Д. Фалилеев. Обоз в степи. Б., перо



Рис. 145. В.Д. Фалилеев. Отрад в степи. Гравюра

2. Пустынные пейзажи европейских художников-путешественников

Появление пейзажей пустынь в европейском искусстве связано в первую очередь с географическими открытиями европейцев в Северной Африке и путешествиями в те края мастеров изобразительного искусства. Свои зарисовки в экзотичных пустынных местностях Африки они публикуют в различных журналах и книгах. В XIX в. это становится почти обычным явлением. Как правило это добротные рисунки средних художественных достоинств. Они неплохо выполнены

технически, но отвлеченно спокойны по творческой манере.

Однако среди общей массы встречаются и весьма острые изображения. Так, в качестве примера в пособии публикуются зарисовки А. Гофмейстера, сделанные в Египте (см. с. 221). Выжженная беспощадным солнцем земля изображается предельно жесткой контурной линией, эта линия выделяет и силуэты пирамид, и верблюдов. Темные пятна теней еще больше подчеркивают безжизненность пустых пространств.

Примерные практические задания

Исполнить зарисовки:

- степного пейзажа в черно-белом и цветном вариантах;
- пустынного пейзажа цветными карандашами или мелками;
- степного пейзажа с пасущимися животными на первом плане;

- степного или пустынного пейзажа с дорогой на первом плане.

На основе зарисовок выполнить цветные законченные композиции с изображением одного и того же степного или пустынного пейзажа: утром; днем; вечером.

Глава XI

МОРСКОЙ ПЕЙЗАЖ

1. Морской пейзаж в истории искусства

Морские пейзажи любимы у населения за завораживающую силу светящихся огромных масс воздуха и воды и переменчивость состояния. Художники, умевшие изображать море во все времена, имели устойчивую клиентуру, позволявшую мастерам искусства объединяться в различные общества-цеха маринов.

В какой-то степени морские пейзажи по площади передачи воздушного пространства и открытости горизонта схожи по композиции с пейзажами степей и пустынь. Но в морских пейзажах, в отличие от степных, плоскость земли заменяет вода, и эта разница принципиальна. Вода пронизывается лучами солнца на большую глубину, что позволяет запечатлеть в морских пейзажах незабываемую игру света.

Одним из первых масштабных изображений моря можно считать монументальную резцовую гравюру «Морскую битву в Мексиканском проливе», исполненную по рисунку П. Брейгеля Старшего Ф. Хейсом. Выполненная на двух досках (общим форматом 43,6×72 см) в 1564—

1565 гг. она стала как бы визитной карточкой всей графической серии из одиннадцати листов, сделанных в те годы. Брейгель рисовал изображения с морем и раньше. В пособии приводится лист из серии «Морские корабли» (1565). Рассматривая композицию листа, восхищаешься точностью передачи деталей оснастки судов в соединении с романтическим ореолом, присущим пейзажным работам мастера (рис. 146).

Нидерланды — страна мореплавателей и не случайно, что зарождение «марины», как особого жанра искусства, произошло именно там. Становление и развитие морского реалистического пейзажа в истории искусства прочно связано с голландским изобразительным творчеством XVII в. Именно в этот период изображения кораблей на море перестают быть «портретами» кораблей и становятся образной композицией о жизни моря.

Первым европейским художником, целиком посвятившим себя изображению моря, был Хендрик Корнелис Вром. Родившись в 1566 г.



Рис. 146. Ф. Хейс. Военный корабль между двумя галерами.
Лист из серии «Морские корабли», 1565 (год издания серии).
По рисунку Питера Брейгеля Старшего

в Харлеме в семье скульптора, занимавшегося и производством фаянса, он начал свою карьеру в качестве разрисовщика блюд с изображениями кораблей. Это отложило отпечаток на дальнейшее развитие его творчества. По рисункам Врома знаменитым ткачом гобеленов Франсуа Спирингом было выткано для английского адмирала лорда Говарда полотно, изображающее сражение 1588 г. английского флота

с испанским. Вромом было выполнено около десяти больших картонов, представлявших различные эпизоды битвы. На эту же тему была сделана и живопись. Начало XVII в. ознаменовалось рождением нескольких известных произведений Врома, хранящихся сегодня во многих музеях мира.

Почти одновременно с Вромом в Харлеме работал Корнелис Клас ван Виринген. Он также писал

исторические эпизоды, связанные с морем, и рисовал картины для ковров. В первой половине XVII в. морские пейзажи (марины) писали Адам Вилларте, Абрахам Вилларте, Хендрик Аверкамп. Известно, что в собрании мариниста и коллекционера Яна ван де Капелле находилось около 900 рисунков Аверкампа. Рисунки позволяют нам увидеть и оценить композиционные основы морского пейзажа, распространившегося в дальнейшем по Европе и регионам европейского влияния. В российских музеях и частных коллекциях имеются и рисунки, и живопись голландцев первой половины XVII в., но, как правило, экспонируется только живопись.

С живописи голландских маринистов или по их рисункам часто исполнялись гравюры. Так, по рисункам Яна Парселлиса, ученика Врома, была исполнена серия из 12 гравюр с изображениями различных типов кораблей на море. Гравюры достаточно полно передают важнейшее завоевание голландского пейзажа XVII в. — воздушную перспективу.

В рисунках морских пейзажей голландцев очень часто используется итальянский карандаш, дающий мягкий штрих, и размывка тушью. Рисунки, отработанные на основе альбомных набросков, документально точны и художественны. Они служат основой как для написания картин, так и для создания гравюр.

Новые достижения в области графики марин, как панорамных

пейзажей, связано с деятельностью Херкулеса Сегерса, неутолимого в поисках разнообразия для своих пейзажей. Занимаясь и живописью, и гравюрой на меди, он создал несколько серий оригинальных офортов, среди которых выделяются четыре с изображением морских пейзажей: «Большие корабли», «Малые корабли», «Корабль в бушующем море», «Буря на море». Последние два листа задуманы как широкие панорамы, где во главу угла художник ставит не изображение судов, а само море. «Впечатление могучего дыхания открытого моря Сегерс усиливает, обыгрывая фон листа, печатая офорты на голубовато-желтой и зеленой бумаге. В этих, первых в голландском искусстве XVII в., ночных маринах Сегерс достигает исключительно выразительной романтической трактовки, вводя элемент трагического. Этому во многом способствует «белый штрих», примененный впервые в истории западноевропейской гравюры.

Бесконечное, неопределенно далеко простирающееся морское пространство — вот главное впечатление от этих ночных марин. Если в двух первых офортных маринах Сегерса расстояние точно отсчитывают размещенные в строгой последовательности силуэты кораблей и интервалы между ними, то в двух последующих листах необычное для XVII века романтическое восприятие пространства напоминает марину Тернера — от первого



Рис. 147. Рейнир Номс (Зеэман). Лист из серии «Пейзажи с натуры». 1650 г.

плана происходит скачок в неведомую даль»¹, — пишет исследователь голландского пейзажа Ю.А. Тарасов.

К концу XVII в. в произведениях мастеров голландского пейзажа усиливается стремление к графической определенности и точности. Поиски в области офорта Рембрандта Харменса ван Рейна и Якоба ван Рёйсдала позволили Рейниру Номсу (Зеэману) исполнить серию травленых пейзажей, — «пейзажей с натуры», целиком посвященных морю. Серия, состоящая из 13 листов, превосходна по передаче светотени и градаций полутонов. «Особенно удались мастеру листы, где выразительно переданы световые эффекты. Каждый штрих здесь

четок и точен. Почти чистая или едва тронутая штрихами плоскость листа бумаги дает ощущение безграничного морского пространства и вибрирующей атмосферы, растворенной в дневном и вечернем свете, удивительно легкой, прозрачной, серебристой (рис. 147). В композициях других листов, построенных на резких контрастах света и тени, явно проявилось стремление к героическому началу. Применение в ночных пейзажах косых штрихов, многократно пересекающихся, и параллельных штрихов создает насыщенную бархатистой глубиной черноту ночи, в которой лишь неявно выступают силуэты судов на посеребренной лунным светом воде»². Морской тематике посвящены

¹ Тарасов Ю.А. Голландский пейзаж XVII века. М., 1983. С. 178.

² Там же. С. 264.

Рейнром Номсом (Зеemanом) графические серии: «Морские баталии», «Сцены погрузки на суда и другие сцены», «Морские сцены с кораблями и фигурами», «Различные корабли». Световые эффекты, виртуозное владение техникой тонкого штриха, разнообразный перекрестный штрих заставляют нас ставить офортные марины Рейнира Номса наравне с лучшими мастерами пейзажного офорта Голландии.

Графику Рейнира Номса иногда сравнивают с графикой Лудольфа Бакхёйзена, бывшего в ранние годы каллиграфом и рисовальщиком. Бакхёйзен рисовал так превосходно, что царь Петр I во время посещения Амстердама просил изобразить различные корабли прямо в его присутствии. Восхищенный искусством художника молодой «царь варваров» сам попытался также нарисовать на бумаге несколько кораблей.

Бакхёйзен был плодовитым живописцем и графиком. Офортам-маринам мастера характерен криволинейный штрих, отличный от прямой штриховки Номса. Криволинейный штрих позволяет передавать в графике водяные массы весьма живописно и естественно. Штрихи, как правило, покрывают всю изобразительную плоскость. Густая сетка штрихов в тенях, примененная Бакхёйзенем, наиболее мощно будет разработана только в XVIII в. (рис. 148).

Представление о последнем отрезке выдающегося периода развития голландского пейзажа раскрывается в искусстве А.К. Салма, виртуозно владевшего пером и создавшего блестящие гризайли¹ моря. В Государственном Эрмитаже России хранится большой альбом из 43 листов рисунков, в которых главный герой — корабль. В рисунках Салма использует сочетание штриховки и работы кистью (рис. 149), ими он передает пространственные соотношения и форму облаков.

Голландская живописная и графическая марина повлияла на развитие морского пейзажа в последующие периоды по всей территории Европы. В конце XVII — начале XVIII в. морские пейзажи уже стали привычными в европейском искусстве и изображались во всех странах, где имелось мореходство.

К началу XIX в. морские пейзажи широко вошли во всевозможные наглядные пособия для обучающихся искусству. Особенно это относится к английской культуре, которая, развиваясь в островном государстве, впитала в себя море, как полноправную часть жизни. Все английские художники, о которых мы говорили в главе о сельском пейзаже, великолепно изображали море. Дж.М.У. Тернер, Д. Констебл, Р. Парс Бонигтон и другие английские художники самозабвенно изображали море и тонко чувствовали его состояние. По их

¹ Гризайль — живопись, выполненная оттенками одного цвета, обычно серого или коричневого.



Рис. 148. Лудольф Бакхейзен. Морской вид с большим кораблем.
Лист из серии «Виды залива Эй», XVII в.

живописи выполнено много гравюр. Особенно необычны графические листы, созданные по работам Д. Констебла. Шокирующая современников живопись мастера была достаточно сложна для воспроизведения в графике. Только после триумфального успеха в 1824 г. выставки картин художника во Франции английский гравер С. Рейнольдс взялся за воспроизведение нескольких его пейзажей в технике меццо-тинто. Дело Рейнольдса продолжил молодой гравер Д. Люкес. Констебл необычайно

требовательно относился к воспроизведению своих картин в графике, подробно корректируя их на всех этапах работы. В ряде случаев он тщательно прорисовывал пробные оттиски, добиваясь особой выразительности неба. Констебл всегда уделял изображению неба особое внимание, так как оно играет в его произведениях ключевую роль.

Стремясь достигнуть как можно более точного результата, маэстро сам становился за печатный станок и проводил за экспериментами



Рис. 149. Адриан Корнелис Салм. Лист из альбома. XVII в.

с бумагой и краской многие часы. Хотя Констебл и не сделал собственноручно ни одной гравюры, степень его участия как живописца необходимо признать уникальной. Конечно, далеко не во всех гравюрах, исполненных с живописи Констебла, имеются изображения водных пространств, но там, где запечатлена вода, соединение водной и воздушной стихий особенно впечатляюще.

В технике торцовой гравюры на дереве, распространившейся в Европе в XIX в., морские пейзажи, отгравированные с живописных полотен, проникли в иллюстрированные журналы и книги. Так, широко известны гравюры, иллюстрирующие романы Жюль Верна, особенно,

иллюстрации к подвигам капитана Немо. Во Франции появилась целая группа блестящих рисовальщиков, работавших вместе с граверами-репродукционистами. Существовали такие группы и в Германии, и в России. Как мастер-репродукционист начинал свою работу в гравюре И.Н. Павлов. Марины были излюбленной темой репродукционистов.

Литография, основанная на рисовании специальной кистью на камне была достаточно популярна у живописцев. Зыбкая поверхность моря прекрасно подошла к воспроизведению в графике живописи художников-импрессионистов. Достаточно вспомнить цветные литографии П. Синьяка, выполненные по

впечатлениям о Сен-Тропезе. Кроме известной литографии «Красный буй (Сен-Тропез. Порт)» вместе с О. Клю художником Синьяком было сделано еще несколько морских пейзажей. При раскладке подготовительных листов для литографий он накладывал акварелью точечные мазки в соответствии с задуманной композицией. При печати прозрачными литографскими красками впечатление легкости и изменчивости было передано не хуже, чем в живописи.

С последней трети XIX в., развитие европейской графики моря проходит под сильным влиянием японского искусства. В интерьерах модных домов появляется великолепная и необычная японская графика, в которой море — один из основных объектов изображения. Страстными поклонниками японских гравюр стали братья Гонкуры, Э. Золя, Л. Гонз и другие писатели и деятели культуры. Самым известным в Европе из японских художников был Кацусика Хокусай.

Пейзаж в искусстве японцев, как ни что другое, отражает их мировоззрение, в котором любовование состоянием природы имеет ритуальные черты. Стремление к цельности ощущения приводит Хокусая к трактовке пространства как всеобщей объединяющей среды, в которой мягкий всепроницающий свет и воздух имеют решающее значение. Такой подход к изображению пейзажа дал потрясающие результаты в композициях, включающих водные просторы. Лист

под названием «В морских волнах у Канагава» («Большая волна») из серии «Тридцать шесть видов Фудзи» стал объектом для подражания многими художниками мира. «Вид Фудзи от острова Цукуда», «Побережье Ситиригахана», «Вид Фудзи от побережья Кадзуса» и другие листы отражают разнообразные природные отношения воды и неба, раскрывают перед внимательным зрителем философию японского морского пейзажа.

Серия «Тридцать шесть видов Фудзи» положила начало периоду подъема в творчестве мастера. Море в его произведениях — неразрывная часть отражения бытия. Не случайно в его прославленных сериях имеется и «Тысяча видов моря». В сериях «Живописные мосты, необыкновенные виды» и «Поэты Китая и Японии» композиции с изображениями морских заливов — одни из самых удачных (цв. ил. 26).

Япония — островное государство, окруженное водной стихией. Ветер над островом, или его полное отсутствие управляют бесконечным океаном воды. Гора Фудзи, словно символ Японии, порожденная океаном, то теряется в туманных далах, то сверкает на голубом или синем небе. Синий цвет — самый любимый цвет Хокусая. Им можно изображать и море, и небо, и снег. Нередко он делает цвет гравюры лишь в одном синем оттиске, добиваясь цветовых переливов за счет ухищрений печати. «На фоне тяжелого синего неба торжественно вздымается

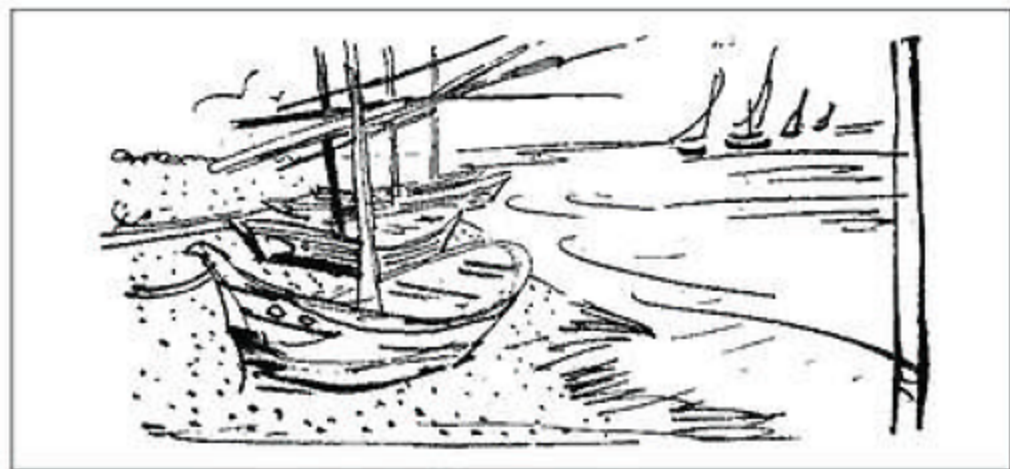
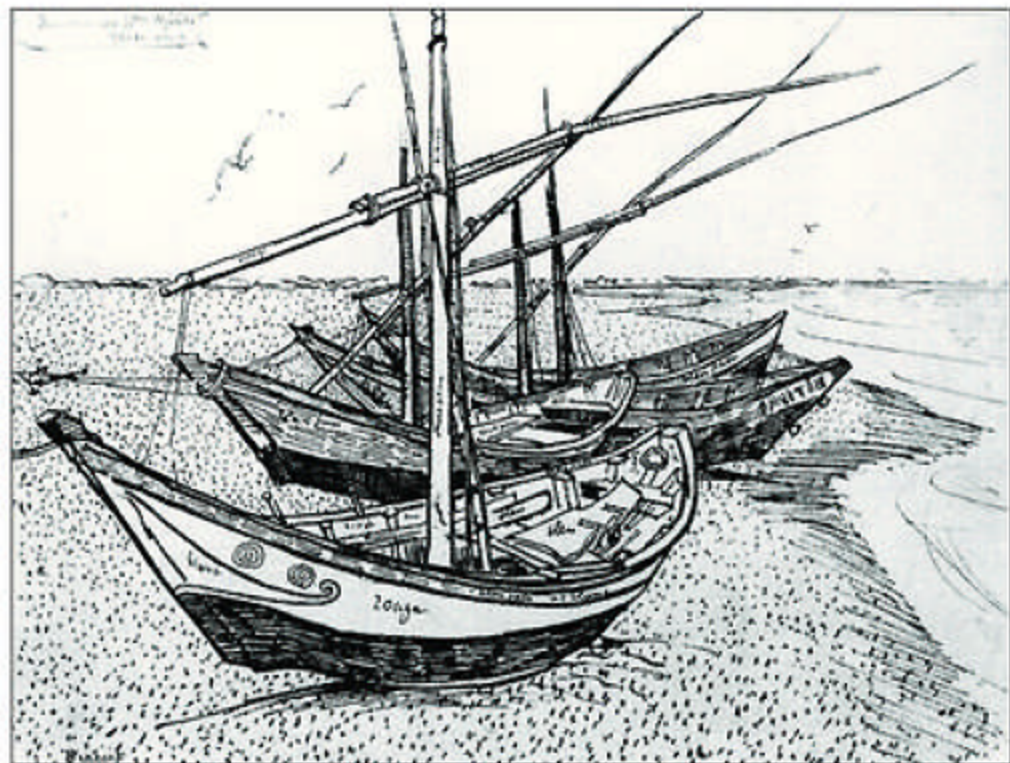


Рис. 150. В. Ван Гог. Лодки на берегу в Сен-Мари. Рисунок и набросок. Перо



Рис. 151. Ф. Мазерель. Антверпен.
Порт. Эскиз, сделанный для дальнейшей переработки в гравюру

снежная сверкающая вершина Фудзи, и к горизонту уходит светлая недвижная гладь моря; белой пене облаков противостоят иссиня-черные деревья на фантастических голубых скалах; кажется, что земля, деревья, скалы, принимая на себя цвет неба и океана, словно приобретают их силу»¹, — пишет о гравюре «Побережье Ситиригахамы» известный исследователь японской графики Б.Г. Воронов. Синий цвет является основным в знаменитой

гравюре «Большая волна». Желтое дерево лодок только усиливает его грозную глубину и мощь. Известно, что к этой теме Хokusai возвращался неоднократно, и существуют две более ранние версии мастера с изображениями рыбацких лодок в волнах (цв. ил. 26 а).

В серии «Тысяча видов моря», исполненной в 1830—1840 гг., развиваются художественные идеи, найденные в предыдущее десятилетие. Однако есть и отличия. Горизонт

¹ Воронов Б.Г. Кацусика Хokusai. М., 1972. С. 67.



Рис. 152. Ф. Мазерель. В порту. Тушь. 1928 г.

в гравюрах поднят очень высоко или не изображен вовсе, гравюры отражают не чувство гармонии, а состояние смутного беспокойства. При сравнении листа «Волны в Соосю-Теси» из серии «Тысяча видов моря» и упомянутой нами «Большой

волны» ситуация у гребцов в лодках в первом случае более плачевна.

Если в европейском искусстве графики форму выражает система штрихов, развитая поколениями граверов, то японская ксилография оперирует линией и пятном. Это



Рис. 153. Р. Кент. Гавань Бригуса, весна



Рис. 154. Р. Кент. Рисунки из книги «Курс N by E». 1930 г.

позволяет ей в изображениях моря достигать не только динамичности, но и передачи прозрачности воды. Даже в произведениях с изображением моря у В. Ван Гога можно почувствовать влияние японской графики (рис. 150).

В XX в. к теме моря обращались на всех континентах тысячи художников станковой графики и графики книги. В нашем пособии в качестве ярких примеров приводится графика Ф. Мазереля, Р. Кента и Г. Влахопулоса (рис. 151—155).

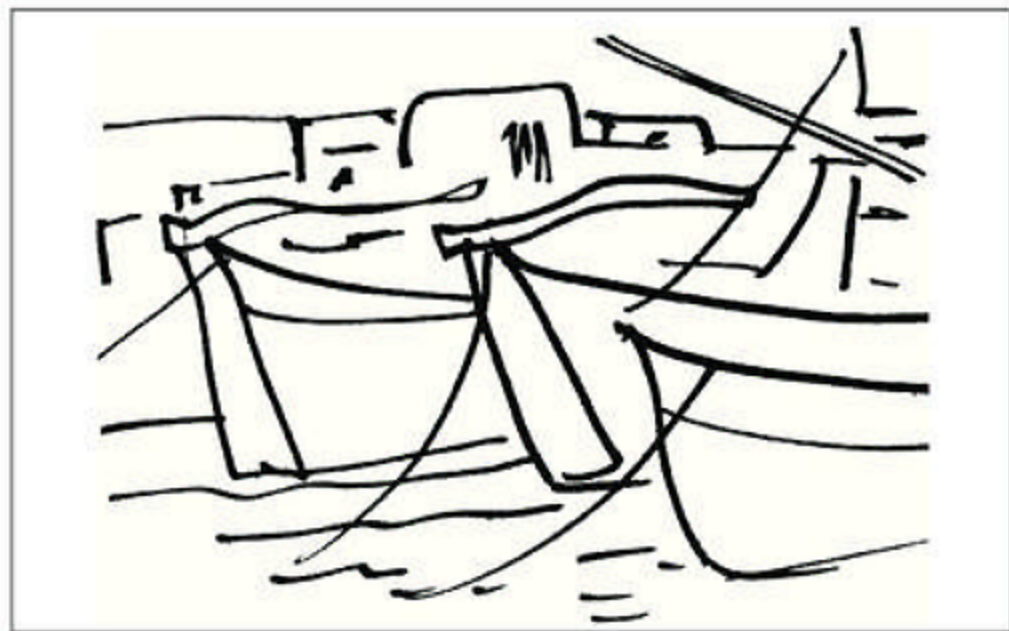


Рис. 155. Г. Влахопулос. Рыбачьи лодки. 1983 г.

2. Морской пейзаж в русской графике

В России наиболее известны морские пейзажи И.К. Айвазовского. Кроме живописи в огромном наследии мастера есть и интересные рисунки, которые необходимо изучать молодым художникам.

И.К. Айвазовский, являясь одним из самых талантливых учеников

упомянутого нами ранее М.Н. Воробьева, эффектно использует широту картинного пространства для создания образа моря. Приемы далекого морского пейзажа, принятые в европейском искусстве, И.К. Айвазовский переносит на отечественную почву. На первом плане изображается, как

правило, водная гладь, на втором — корабли с развернутыми парусами, на третьем — силуэт города. Картина Айвазовского «Вид Ревеля», написанная по заказу императора в 1844 г., — классическая работа такого рода. Соотношение воды и неба — один к трем, где большую часть занимает небо, остается почти неизменным в отечественных морских пейзажах XIX в. Графика моря во многом использует те же принципы и приемы, что и живопись.

В конце XIX — начале XX вв. русская авторская графика испытывает сильное влияние японской классической школы графиков. Влияние творчества Кацусики Хокусая видно в изображении волн у И.Я. Билибина, Д.И. Митрохина, В.Д. Фалилеева, А.Н. Бенуа, Н.К. Рериха (рис. 156—158). Иллюстрацию

И.Я. Билибина к Пушкинской «Сказке о царе Салтане» с плывущей по морю бочкой можно назвать реминисценцией знаменитой «Большой волны» Хокусая. Влияние японской графики видно в изображении «Царевны-лебедь» к тому же произведению. В.Д. Фалилеев обращался к теме волны в рисунке кистью, офорте и линогравюре, пытаясь «европеизировать» достижения японского искусства. Европейец воспринимает чистый лист бумаги, как плоскость для нанесения изображения, а японский мастер — как пространство, требующее доработки. Поэтому, применяя штрих, Фалилеев старался придать ему образное эмоциональное начало.

Прорисовка форм не являлась главной задачей русского графика. С нашей точки зрения ему удалось



Рис. 156. А.Н. Бенуа. Заставка



Рис. 157. Д.И. Митрохин. Заставки, 1918 г.



Рис. 158. В.Д. Фалилеев. Из серии «Италия», Зарисовки кистью

это сделать. Объем в композициях выявляется, не «прорывая» плоскость (рис. 159, цв. ил. 27). В творчестве Фалилеева имеется зарисовка и графика, исполненная с нее, показывающая методику работы (рис. 160, 161).

Под влиянием японского искусства находился и Д.И. Митрохин во время создания иллюстраций к сказке Р. Густафсона «Баржа». Как и все художники объединения «Мир искусства» Митрохин обладал высокой культурой стилизации,



Рис. 159. В. Д. Фалилеев. Волна. 1921 г.



Рис. 160. В. Д. Фалилеев. Зарисовка карандашом из серии «Италия»



Рис. 161. В.Д. Фалилеев. Графическая композиция, созданная на основе зарисовки в Италии

утонченным чувством декоративности. Он подробно иллюстрирует историю странствий брига «Морской орел» в различных климатических состояниях. На первой и последней стороне обложки располагаются рисунки корабля в борьбе со штормом. Но влияние японского искусства как бы незримо присутствует в работах, придавая изящество овальной по внешнему абрису графике. Соединение почти плоских по решению облаков с объемным штрихом волн придает композициям особую остроту (рис. 162). Исключительной орнаментальностью обладает ранняя графика моря Н.К. Рериха (рис. 163).

Во второй половине XX в. в качестве произведений графики стали рассматриваться наброски и зарисовки. Ими иллюстрировались книги о путешествиях в разные страны, о жизни экзотических для европейцев народов. Наброски и зарисовки сюжетов с изображениями дальних



Рис. 162. Д.И. Митрохин. Графика к обложке сказки Р. Густафсона «Баржа»

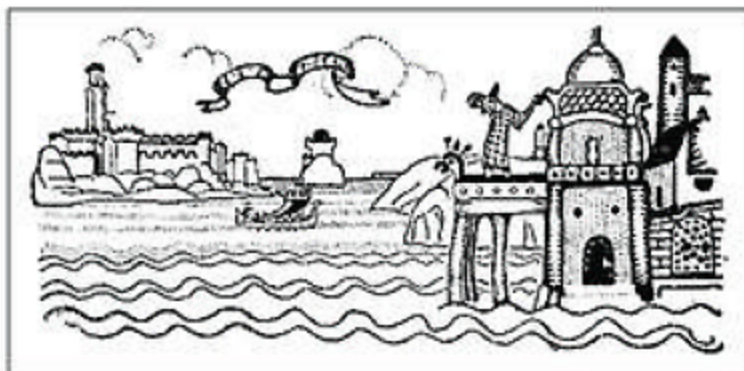


Рис. 163. Н.К. Рерих. Заставки

морей встречаются как в литературе для детей, так и для взрослых. Зарисовками из альбомов художников иллюстрируются и журналы. Образные графические композиции

зарисовки моря есть в творчестве А.П.Остроумовой-Лебедевой, Н.Н.Купреянова, А.В. Кокорина, А.М. Лаптева и многих других русских художников (рис. 164—168). Каждый из



Возвращаясь, вот беркасы в Бердянском порту.
Я рисую их - по вечерам - пишу пейзажи, а
утром делаю более наброски - портреты, фигуры людей
улицы и др.

Это все - по одну сторону моря. А по другую -
стоят большие заводы. Справа их два, один из
них - завод сахарный. Их очень много.
Мне я тоже рисую, но пока очень трудно это

Рис. 164. Н.Н. Купреянов, Письмо к дочери. Бердянск. 25 июля 1931 г.



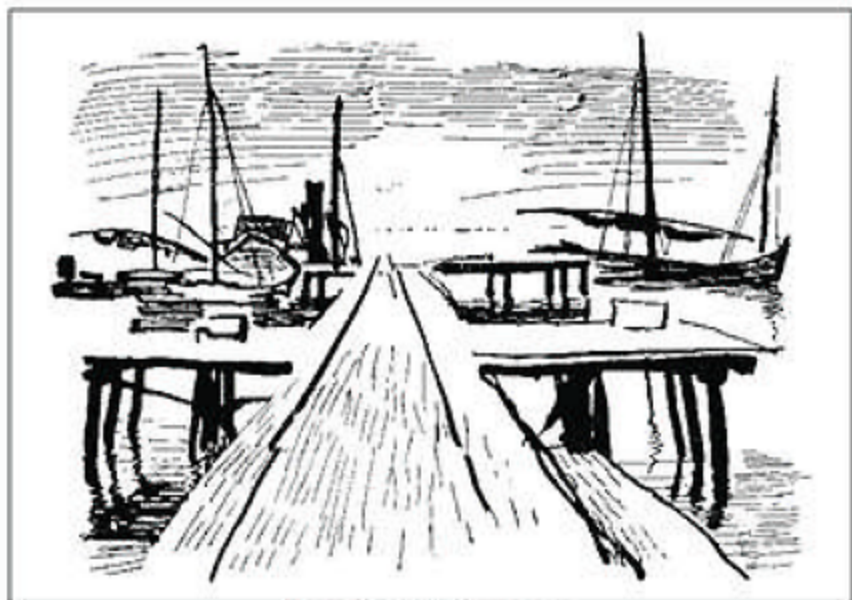
Korshavn

Это самая северная точка острова
Фюн, именем которого назовем ее
"Конец света".

Было холодно, безморозно. В море ска-
мистые, голые острова. Мне казалось,
что может быть действительно дальше де-
лать суровыми островами ничто даль-
ше. Конец света.



а)

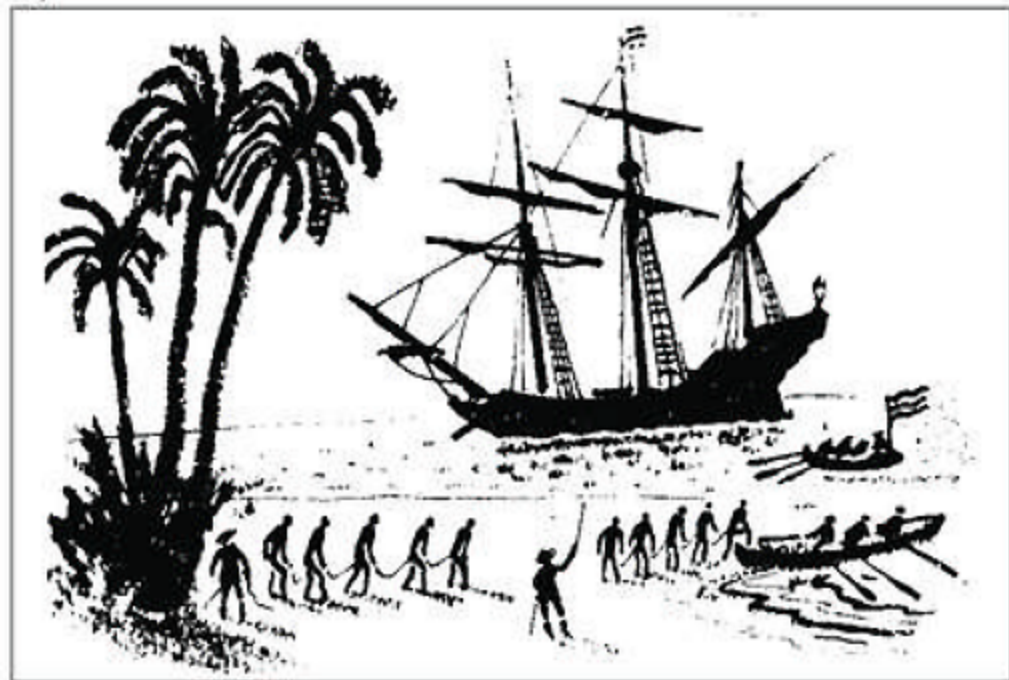


б)

Рис. 166. Н.Н. Купреянов:
 а) набросок из серии каспийских зарисовок;
 б) у причала. Зарисовка тушью



а)



б)

Рис. 167. Н. Лапшин:

а) Иллюстрация к «Путешествиям Марко Поло». Акварель, 1933 г.;
 б) Иллюстрация к книге Н. Константинова «Карта рассказывает». Тушь, 1934 г.



Рис. 168. В. Бубнова. У самого моря. Тушь, 1959 г.

них нашел для выражения японских просторов свои особенные линии и штрихи. У Н.Н. Купреянова почти нет резких контурных линий. Его линия всегда немного колеблется, передавая ощущение свето-воздушной среды. Поэтому его изображения морских причалов, лодок, солнца над водой всегда передают ощущение неуловимого движения. Линии как бы купаются в струящемся отовсюду свете. Кокорин, наоборот, любит работать с контуром.

Силуэты кораблей в порту, морские заливы, домики на берегу в его альбомах выделены контурной линией. Но эта линия настолько мягко «бежит» по бумаге, настолько легка и изящна, что ее трудно назвать контуром.

Начинающим графикам необходимо понять, что только свое индивидуальное соединение изобразительных средств с передачей чувств и отношения к своему замыслу позволяет создать запоминающееся произведение.

3. Графика Рокуэла Кента

Графически зафиксированными впечатлениями от поездок в северные земли Америки и на побережье Гренландии следует считать композиции Р. Кента, прекрасного американского живописца и графика. Но это не зарисовки, а полноценная черно-белая графика. Холодные воды полярных морей, айсберги и льдины, снежные вершины гор стали для Р. Кента любимыми объектами для изображения. Иллюстрации к роману Г. Мелвилла «Моби

Дик», выполненные в 1930 г., напоемы прочувствованными художником неведомыми большинству людей красотами Севера. «Как прекрасны арктические ночи! Замерзшее море, покрытая снегом земля, склоны гор и их вершины сверкают белизной при свете луны, звезд и утренней зари. Сказочно великолепны ясные ночи, когда небо пламенеет от светящихся стрел, перьев и вуалей северного сияния»¹, — пишет художник в своей автобиографической



Рис. 169. Р. Кент. Иллюстрация к роману Г. Мелвилла «Моби Дик». 1930 г.

¹ Кент Р. Это я, Господи, М., 1964. С. 482—483.

книге «Это я, Господи». Полюбив красоту и силу жесткой линии в процессе обучения на архитектурном факультете Колумбийского университета, Кент применял ее в графике до глубокой старости. Короткая или длинная, изгибающаяся или переходящая в штрих, жесткая линия присутствует во всех его работах. Некоторая чертежность графики Кента не только не вредит

изображению, но и придает его работам величественность и значительность. В пейзажах она исключительно образна. Особо следует отметить штрих в графике Кента. Принципы его нанесения позволяют промежуткам между штрихами «работать» на образ так же, как и сам штрих. В результате графические листы приобретают характерное свечение (рис. 169).

Примерные практические задания

Морские пейзажи не входят в задания летней практики студентов и исполняются только в качестве домашней работы.

Выполнить графически пейзаж с морскими дальми:

1. Зарисовать одну и ту же композицию:

- днем;
- утром;
- вечером;
- в штиль;
- с небольшими волнами;
- в шторм.

2. Выполнить черно-белую графику со сделанной ранее домашней зарисовки морского мотива.

3. Выполнить в цвете графику моря по собранным ранее зарисовкам.

4. Создать графическую композицию с морским пейзажем, с изображением кораблей, лодок, фигур человека по темам:

- в морском порту;
- на пляже;
- у рыбацкого причала.

Глава XII РЕЧНОЙ ПЕЙЗАЖ

1. Речной пейзаж в истории искусства

Речной пейзаж, как и марина, отделился от бытового и исторического жанра довольно поздно. Его развитие в Европе, как и морского пейзажа, обычно связывается с расцветом голландского реалистического пейзажа XVII в. Уже Эсайас ван де Вельде и Питер де Молейн, работавшие в этот период, оставили миру множество полноценных речных пейзажей, часть которых, находится и в российских музеях. Река в работах художников — главное действующее лицо, вокруг которого строится композиция. Оба художника были прекрасными рисовальщиками, и рисунки мастеров схожи с мотивами их живописных полотен. Оставшееся графическое наследие Молейна позволяет судить о свободе и уверенности работы. Молейн рисовал черным мелом с разливкой серым тоном, прорабатывал детали серебристой штриховкой. Сравнивая схожие композиции в живописи и в графике, можно понять, что перед нами не рисунок «под живопись», а полноценное творческое произведение автора (рис. 170).

Речной пейзаж не был в искусстве Голландии преобладающим

направлением и не мог соперничать с мариной по остроте осмысления природы. Но в стране, где реки превращены в каналы, а каналы сравнимы с реками, текущая в русле берегов вода была привычным родным сюжетом. Воздух, переполнявший марины, вошел в речные пейзажи и придал им то средовое качество, которое поражает нас и поныне. Конечно большое значение имеет точно определенное художником тонное отношение земли, воды и неба. Но в то же время для мастера тонального пейзажа с почти монохромной, очень богатой оттенками живописью, тональная точность не была преградой в графике. Поэтому графика Молейна была так живописна, а живопись так графична. Переход к единому доминирующему тону колорита позволял создавать произведения с хорошей композиционной цельностью.

Графическое мастерство голландских живописцев и их методику работы можно понять по пейзажным рисункам Яна ван Гойена, хранящихся в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве. Много путешествуя



Рис. 170. Питер де Молейн. Рыбная ловля. 1655 г.

по стране, художник делал многочисленные зарисовки различных местностей, затем использовал их в рисунках и в выразительных живописных пейзажах. Зарисовки в альбоме позволяли исполнять сложный карандашный эскиз картины. Рисунки художника показывают особую выразительность отдельных прерывистых штрихов, позволяющих выразить всепроникающий воздух атмосферы. Применяя итальянский карандаш, дающий мягкий штрих и легкую размытку

тушью, Гойен достигает предельной живописности рисунка, несмотря на внешнюю неровность штрихового удара, схожего со следом тонкой кости. «Кудрявость» в прорисовке листьев на прибрежных деревьях часто переходит в речную рябь. И эта манера изображения позволяет безошибочно узнавать рисунки мастера. Возможно, что применение одного штрихового приема в прорисовке объектов из разной среды унаследовано мастером со времен его работы в живописи по стеклу, но

как бы то ни было, делал он это виртуозно.

Яну ван Гойену принадлежит первенство детальной разработки такого типа пейзажа, как изображение устья реки. Река, вливаясь в море, открывается морским ветрам и огромным водным массам. Для художника появляется возможность передачи широких береговых панорам в сочетании с обычным речным сюжетом — рыбаки в маленьких лодках. Это еще не марина, но уже не классический вид реки. «Ян ван Гойен разрабатывал излюбленную им тему речного пейзажа в различных направлениях. Это не только изображения устья реки в штиль, при свежем бризе или в непогоду, но и часто с замерзшей водой. Зимние речные сцены Гойена появились уже в начале 1620-х годов, когда им были написаны маленькие картинки «Зима вблизи города Ваал» (1621, Берлин-Далем, Государственный музей) и «Оживленная поверхность льда перед замковой башней» (1624, Нидерланды, частное собрание). Обе исполнены с применением диагонали в композиции и локальных красочных пятен.

Часто зимние пейзажи 40-х годов строятся как горизонтально развернутые панорамы широкой водной поверхности...

Все эти пейзажи изображают скованную льдом реку. Небу отведена в композиции большая роль. Оно

занимает до четырех пятых площади картины. Сплошная мгlistая дымка расстилается над замерзшими водами, скрадывая очертания находящихся на льду людей и животных»¹.

Много речных пейзажей у Соломона ван Рейсдала, Ваутера Кнейфа, Яна ван де Капелле, Филиппа Коника, Якоба ван Рейсдала и других художников. Исходя из направленности данной главы, выделим лишь офорты и рисунки Якоба ван Рейсдала и, в первую очередь, «Хижину у воды» и «Горный пейзаж с водопадом» (рис. 171). «Ни одному пейзажисту не удавалось с такой выразительностью воплотить могучие, органические, растительные силы природы», — писал о работах художника Б.Р. Виппер².

Графика Рейсдала очень динамична. Крупные изображения растительности стремятся выйти за пределы ассиметричной композиции, почти полностью заполняя листы. Путешествие по Рейну и пограничным немецким землям, расширило тематику графических листов. Рассматривая натурный рисунок «Горный пейзаж с водопадом», поражаешься тщательности и точности изображения. Главная тема — небольшая быстрая речка в холмистой местности, образующая небольшой водопад. Но для Рейсдала, родившегося в равнинной местности, — это масштабное, фантастическое

¹ Тарасов Ю.А. Указ. изд. С. 77—78.

² Виппер Б.Р. Указ. изд. С. 72.



Рис. 171. Якоб ван Рейсдал. Хижина у воды. Офорт. XVII в.

зрелище. Коряжистое дерево, образующее мостик над водопадом, нарисовано четкими уверенными движениями. Брызги воды выделены белилами. Позднее художник исполнит много произведений с водопадами, где драматизм природного явления выступает на первое место. Имеются в его творчестве и сумрачные работы с мотивами замерзших ручьев.

Голландские речные пейзажи хорошо покупались и вывозились в другие государства, а художники часто работали за пределами своей страны. Таким образом, отголоски принципов исполнения пейзажей

с рекой, выработанных в Голландии, можно обнаружить у художников последующих времен по всей Европе. Почти недвижимая гладь воды равнинных рек и стремительные потоки горных речушек и ручьев станут классическими темами мировой пейзажной живописи. Особенно это относится к горным рекам, несущимся по ущельям, пенящимся у порогов, сверкающими брызгами у водопадов. Падающая вода, изображенная художниками, украшает стены жилых домов и учреждений на разных концах Старого и Нового Света и радует глаз жителей дальневосточного региона.



Рис. 172. К. Хokusай, Водопад Курифури на горе Куроками. Из серии «Путешествие по водопадам различных провинций». Цв. ксилография. Ок. 1827—1829 гг.

Чарующие виды водопадов наиболее поэтично были запечатлены Хокусаем в графической серии «Путешествие по водопадам различных провинций», изданной в 1829 г. Хокусай любуется необычностью очертаний форм водопадов. Потоки воды то тонкими струйками сливаются по скале, то как бы вырастают из пены кипящей от напряжения воды в виде веерообразных корней гигантского дерева. Водяные брызги, которыми наполнены почти все листы серии, создают мерцающую точечную волшебную искрящуюся среду. Падающая вода — основное в композиции. Земля, деревья,

строения только обрамляют композицию, создавая пластический или цветовой контраст. Присутствие людей позволяет включить это величественное явление природы в жизненное пространство человека (рис. 172).

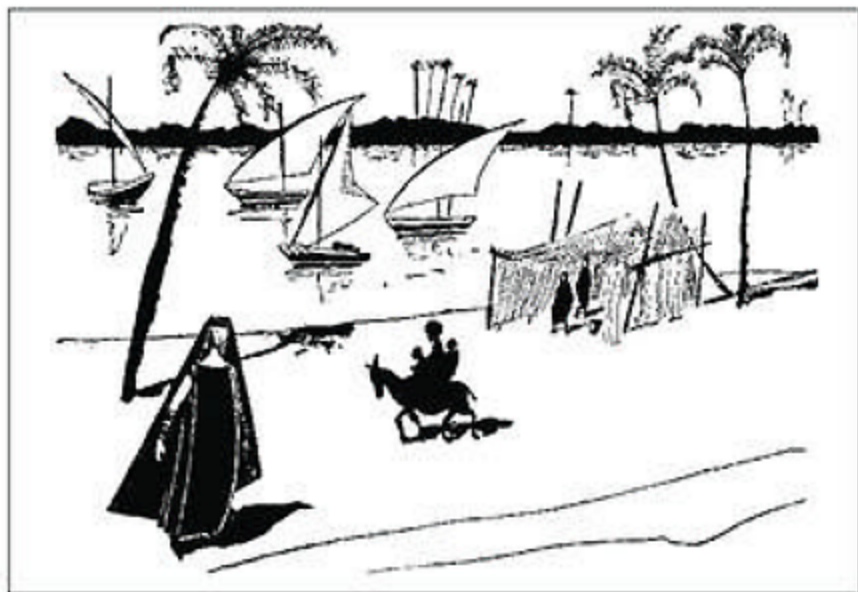
Много изображений горных рек и водопадов в европейской графике пейзажей альпийских гор. Но это, как правило, черно-белые гравюры, исполненные с живописных полотен известных мастеров кисти. Конечно, водопады достаточно редкое явление, и, чтобы его зарисовать, необходимо осуществить длительное путешествие. Почти на каждой, даже



Рис. 173. Ф. Мазерель. Речной пейзаж



Рис. 174. Ф. Мазерель. Деревья у воды



а)



б)

Рис. 175. А. Гофмейстер. Египетские зарисовки:
а) Перевоз в Луксоре; б) Деревня с голубятнями на Ниле

небольшой речке, существуют плотины с рукотворными водопадами или места, где вода ускоряет свой бег, струясь между камней или больших валунов. К таким местам уже может подойти каждый художник и принести инструменты для работы.

В местах, где на реке бурлит вода, создается особая атмосфера, притягивающая к себе людей. В XIX в. такими местами были водяные мельницы, запечатленные на множестве полотен и бумажных листах. В XX в. вместо мельниц стали плотины гидроэлектростанций.

С реками связана распространенная в искусстве тема — изображение мостов. «Виды замечательных мостов различных провинций», соединенные Хокусаем в серию графических

листов, как нельзя полнее раскрывают их поэтичность. «Горбатый мост храма Камэйдо Тэндзин», «Мост Парчевого поля» и др. произведения также индивидуальны, как реки и заливы, на которых стоят эти мосты. Множество железнодорожных и автомобильных мостов через реки запечатлено в советской графике 1960—1980 гг. Необычайно эффектны графические композиции с проходящими под речными мостами катерами, буксирами с баржами, прогулочными пароходами. Движение по воде и по мосту проходит на двух разных уровнях, создавая сложную динамичную композицию.

Много изображений равнинных рек и каналов в искусстве Ф. Мазереля (рис. 173, 174), А. Гофмейстера (рис. 175).

2. Речной пейзаж в русском искусстве

Река — это мир движущейся в русле берегов воды. Реки бывают маленькие, почти ручьи, или огромные как Волга, Енисей, Обь, Миссисипи. Равномерный ритм течения, характерный всплеск речных волн действуют успокаивающее, рождая в сознании мысли о вечности мироздания. Не случайно одно из лучших произведений гениального пейзажиста И.И. Левитана «Над вечным покоем» включает в свою композицию мощный разлив реки.

В русском искусстве тема речного пейзажа — одна из излюбленных тем. Заснувшие в летний зной лесные

реки средней полосы России, огромные просторы северных рек с манящей полоской противоположного берега на горизонте и тяжелыми бегущими над водой облаками, гладь рек европейской равнины можно встретить в творчестве почти каждого русского художника (цв. ил. 28, 29). Река никогда не бывает одинаковой. Именно движение речной воды способствовало рождению крылатой фразы о невозможности войти в одну реку дважды. Постоянные изменения освещения потока воды создают захватывающую дух смену пейзажных тем даже на основе

одного и того же ландшафта (рис. 176—178).

Реки соединяют разные земли, города и села, накрепко связывая жизнь реки с жизнью человека. Рыбачьи лодки, причал с дровами, буксир, тянущий баржи, дети, плескающиеся у берега, — все это жизнь реки и человека одновременно. Мы уже упоминали ранее о графической серии И.Н. Павлова о жизни приволжских и приокских городков. В серии есть гравюры, в которых река — основной тематический стержень (рис. 179—183).

При всем впечатляющем опыте искусства XIX в. речные пейзажи во всем своем разнообразии возникли только в XX в. В.Д. Фалилеев, Н.Н. Купреянов, М.С. Родионов, А.А. Ушин, А.И. Авдышев, Г.Ф. Захаров и другие создали впечатляющую коллекцию графики речных русских рек (рис. 184—193). Необходимо отметить и искусство О.С. Юн-танена, его многочисленные серии офортных с изображениями застывших в белые ночи кораблей у причалов и «спящих» домов у кромки воды. Понимание органической



Рис. 176. А.П. Остроумова-Лебедева. Заставки для книги



Рис. 177. А.П. Остроумова-Лебедева. Павловск. Долина реки Славянки. Гравюра. 1923 г.



Рис. 178. Б.М. Кустодиев, Волга. Гравюра. 1926 г.



а)



б)



в)

Рис. 179. И.Н. Павлов. Гравюры из серии «Провинция»:
а) Симонов монастырь; б) на Волге; в) Плёс



а)

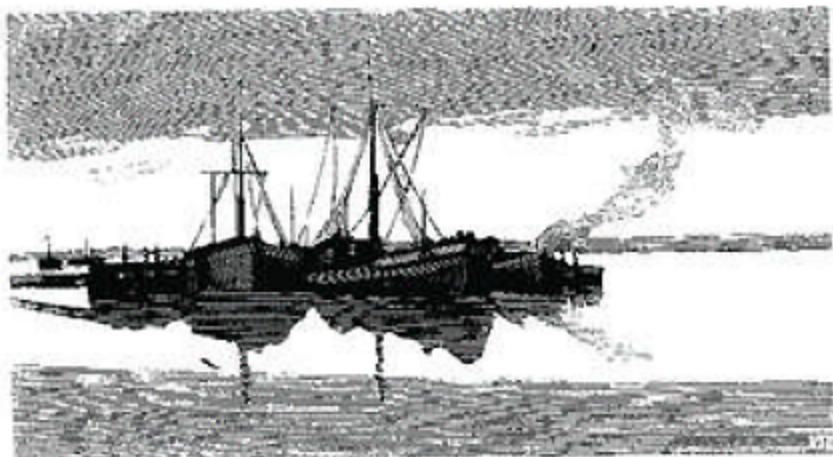


б)

Рис. 180. И.Н. Павлов:
 а) Гравюра из серии «Провинция». В верховьях Волги;
 б) Город Гороховец, на Клязьме



Рис. 181. И.Н. Павлов. Речной пейзаж. Линогравюра, 1915 г.



а)



б)

Рис. 182. И.Н. Павлов. Гравюры:
а) На Волге, Муром; б) Перевоз на озере Неро в Ростове



Рис. 183. И.Н. Павлов. Котельническая набережная. Гравюра на линолеуме. 1914 г.

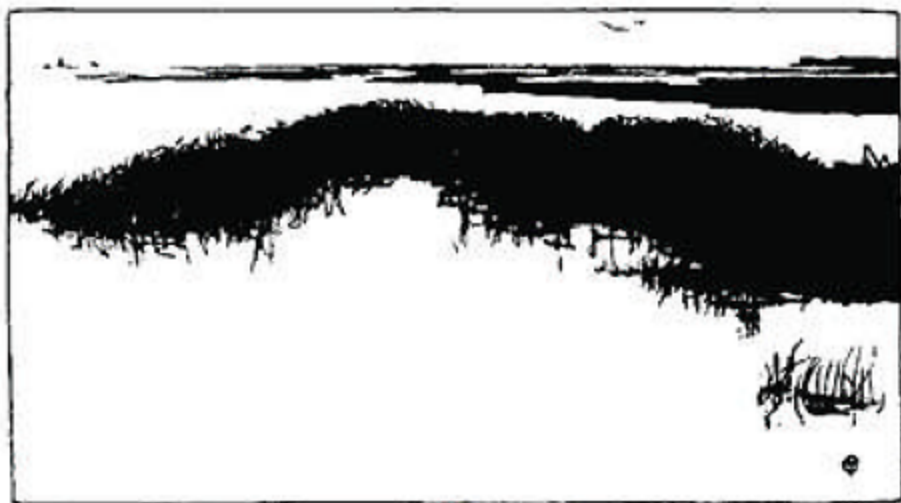


Рис. 184. В.Д. Фалилеев. Тихая заводь



Рис. 185. Н.Н. Купреянов. Город с солнцем. Гравюра



Рис. 186. Г.Ф. Захаров. Краснохолмский мост. Гравюра



Рис. 187. Н.Н. Купреянов. Лодки у мельницы. Бум., черн. акварель. 1929 г.



Рис. 188. М.С. Родионов. Деревня на реке



Рис. 189. В.Д. Фалилеев. На воде



Рис. 190. А.И. Авдышев. На Валааме. Линогравюра. 1959 г.



Рис. 191. А.А. Ушин. Лесное озеро. Линогравюра. 1961 г.



Рис. 192. А.А. Ушин. На Малой Неве. Из серии «Город». Линогравюра. 1963—1964 гг.



Рис. 193. Н.В. Ильин. Заставки

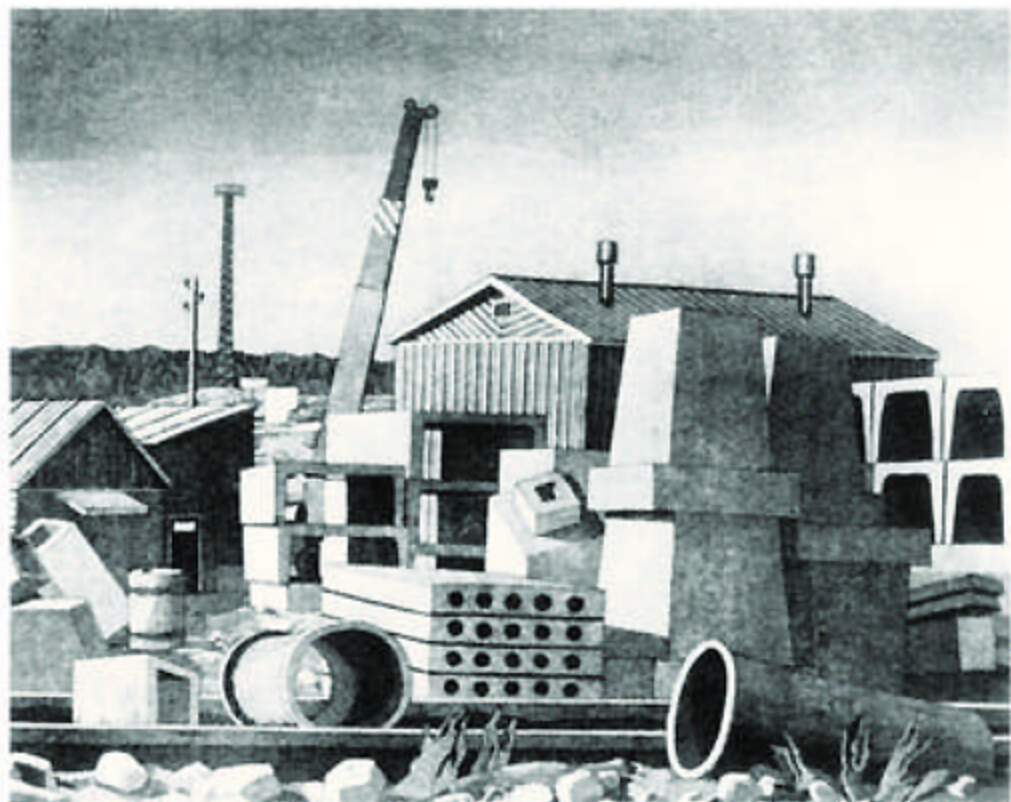


Рис. 194. О.С. Юнтанен. Вечерняя тишина. Офорт, акватинта. 1982 г.

связи природы с жизнью человека у Юнтанена настолько обострено, что любые проявления диссонанса вызывают у него чувство протеста, которое удивительно показано в графике затонов с полузатопами, ржавыми судами, валяющимися на берегу трубами, бочками, бетонными плитами (рис. 194). Только врожденное чувство вкуса позво-

ляет мастеру удержаться в рамках высокого искусства. Пейзажист-лирик, тонко ощущающий поэзию совершенной природы и любви к ней, всегда побеждает публициста с его многочисленными статьями о сохранности чистоты природы. Офорты Юнтанена, даже с самым неприглядным сюжетом, всегда удивительно красивы.

Примерные проектные задания

1. Выполнить графически пейзажные композиции с изображениями:

- лесной речки с медленным течением, тихими заводями и протоками;
- участка реки с перепадом воды или водопадом;
- реки с автомобильным, железнодорожным или пешеходным мостом;
- реки с проплывающим по ней судами;

- реки, протекающей в черте города;
- участка реки с деревенскими домами на берегу;

- участка реки с рыбаками в лодках.

2. Выполнить одну и ту же речную композицию:

- утром;
- днем;
- вечером.

Глава XIII

ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ГРАФИКИ ПЕЙЗАЖА

1. Основы методики работы над графикой пейзажа

Методика работы над пейзажем складывалась на протяжении столетий и сегодня представляет сплав достижений множества поколений мастеров искусства. История изобразительного творчества показывает нам широкий спектр разнообразных решений, выработанных упорной практической деятельностью художников в живописи и графике. Каждая крупная художественная школа в лице ее выдающихся представителей внесла в развитие методики изображения пейзажа свои особенности творческого поиска. В одних случаях метод работы характеризуется количеством стадий исполнения или уровнем творческих обобщений, в других — путь к законченной работе принципиально различен. В качестве полярных методов можно отметить методы создания китайских классических пейзажных композиций и русскую школу пейзажа конца XIX в.

Однако все существовавшие и существующие в наше время художественные школы много времени уделяют натурной работе. Она является той основой, которая питает художника всю его жизнь.

Процесс исполнения графики пейзажа может осуществляться по-разному. У каждого художника со временем формируется свой индивидуальный творческий почерк, вносящий в искусство обаяние личности мастера. История искусства показывает нам широкий диапазон вариантов работы с различным количеством стадий осуществления замысла.

Однако обобщение творческого опыта позволяет выделить три основные стадии работы:

- зарисовки и рисунки с натуры;
- эскизный поиск;
- исполнение в материале (законченные графические листы).

Все эти стадии исполняются последовательно и взаимосвязаны между собой. Они в значительной степени схожи с работой в пейзажной живописи.

Кроме того в работе над графикой пейзажа исполняются:

- рисунки по памяти;
- зарисовки-копии с графических листов известных мастеров пейзажа.

Практические навыки овладения графическим мастерством усваиваются постепенно, и процесс их

освоения очень длительный. Одно и то же действие следует повторять сотни раз, чтобы движения руки обрели необходимую уверенность. Только **поэтапные усложнения заданий** дают устойчивый результат — практическую основу творчества. Поэтому первые пейзажные композиции должны исполняться с объектов с *минимальной детализацией* в простом перспективном построении. К изображениям с пересеченной местностью и глубокой перспективой можно переходить только при наличии достаточных изобразительных навыков. О необходимости системного освоения основ профессионального мастерства в искусстве хорошо говорил А. Дюрер: «Не имея верной основы, ты не можешь сделать ничего правдивого и хорошего, даже если бы ты обладал лучшим в мире навыком свободной работы. Это ловушка, которая погубит тебя. Ибо не может быть никакой свободы в работе без знаний так же, как и знания остаются скрытыми при отсутствии навыка. Поэтому, как сказано выше, они должны быть вместе»¹.

История графики открывает перед нами сотни изобразительных приемов, использовавшихся художниками. Изучение этих приемов полезное дело. Однако применять их в собственном творчестве нужно с осторожностью, так как приемы говорят о характере художника, его манере письма. Приемы нарабатываются

каждым графиком вместе с ростом творческого мастерства. Чем крупнее художник, тем индивидуальнее его изобразительный почерк. Тонкий и длинный штрихи Рембрандта или нервные удары карандашом В. Ван Гога узнаются как искусствоведами, так и любителями искусства. Приемы «лепят» образ, рожденный в душе художника. Поэтому часто говорят, что образ «рождает» прием, а не прием образ.

С приобретением творческого опыта некоторые художники начинают объединять выделенные выше стадии в единый процесс, усиливая внимание на первую или последнюю стадии. В результате таких совмещений получается или натурная графика, или ассоциативная композиция. В случаях с ассоциативной графикой роль натурального изображения играют рисунки по памяти, представлению или воображению. В качестве примера можно привести наброски пейзажей В. Ван Гога в письме к брату (рис. 195).

Достоинства натурной графики заключаются в точной проработке «живых» деталей, взятых в сложной световоздушной среде. Ассоциативные сюжеты, как правило, имеют крепкую композиционную структуру и тяготеют к обобщенным образным решениям.

В учебном процессе к натурной или ассоциативной графике можно подойти в процессе выполнения заданий на старших курсах и далеко

¹ Мастера искусств об искусстве. В 7 т. М., 1966. Т. 2. С. 343.

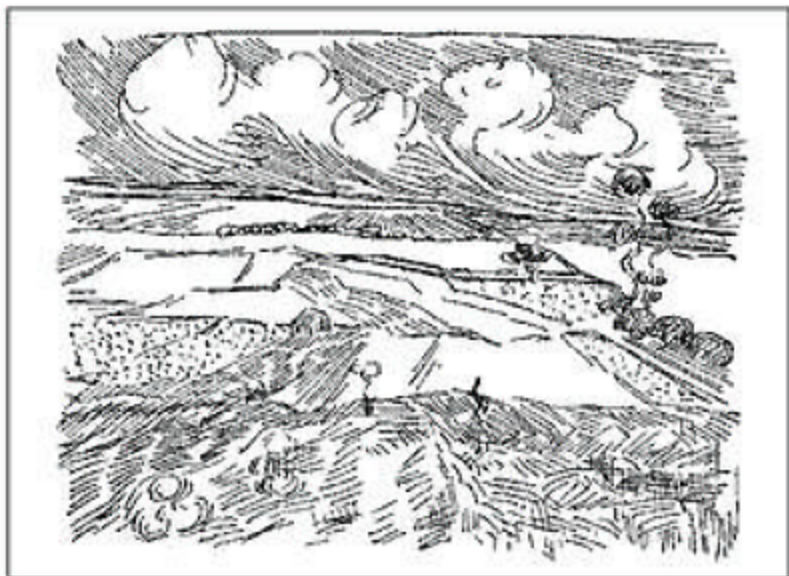


Рис. 195. В. Ван Гог. Наброски пейзажа с хлебами после дождя.
Наброски в письме к Тео Ван Гог. Июль 1890 г.

не всеми обучающимися искусству, так как для такой работы необходим устойчивый баланс знаний и практических навыков. «Только обладающий большим запасом форм и умением в каждом явлении почувствовать его “графические качества” сумеет дать самостоятельный вклад в искусство и справиться с основной трудностью: сочетанием

требований композиции, т. е. распределением пятен и штрихов на данной плоскости, с задачами изображения, т. е. фиксирования тех образов, которые должны быть не только декоративным, но и идейным дополнением»¹, — с уверенностью отмечал известный русский теоретик графики и художник профессор Н.Э. Радлов.

2. Зарисовки и рисунки с натуры

Любая графика пейзажа начинается с зарисовок и рисунков с натуры. Тысячи начинающих и опытных художников, как правило, отправляются в поездки с альбомами для рисования, привозя с собой множество зафиксированных карандашом пейзажных мотивов. Необходимо знать, что именно рисование с натуры открывает окно в мир мастерства, позволяет выработать собственный неповторимый стиль работы.

Зарисовки и рисунки пейзажа с натуры делать длительное время часто невозможно, и глубокое воздушное пространство приходится выражать весьма условно. Чтобы понять это, достаточно посмотреть зарисовки с натуры таких великих мастеров пейзажа, как И.И. Левитан и В.А. Серов. То, что они исполнялись живописцами в данном случае не имеет значения (рис. 196, 197). Тонкое ощущение пейзажной среды позволяет рекомендовать такой тип

набросков для работы в цветной графике, так как для нее часто требуется исполнение с небольшого живописного этюда. Особенно условны зарисовки, выполненные в дороге. За быстроту исполнения их часто называют «путевыми» или «дорожными» зарисовками. Известными мастерами путевых зарисовок были А.П. Остроумова-Лебедева, В.Д. Фалилеев, А.В. Кокорин, А.М. Лаптев, Н.Н. Куприянов, О.Г. Верейский, Н.А. Соколов, Ю.И. Пименов и другие русские рисовальщики и живописцы (рис. 198—200).

Как правило, такие зарисовки — подготовительный материал, из которого выбираются наиболее удачные решения для дальнейшей работы. Но есть и исключение. Доведенные до лаконизма путевые зарисовки А.В. Кокорина часто работают как законченная графика пейзажа. Чтобы это понять, достаточно посмотреть путевые альбомы художника

¹ Радлов Н.Э. Графика. Л., 1926. С. 6.

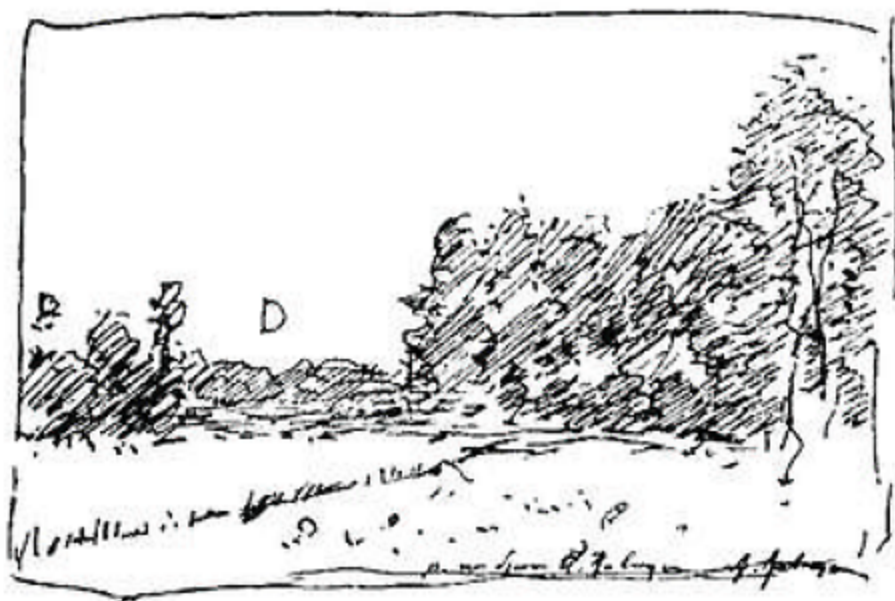


Рис. 196. И.И. Левитан. Наброски



Рис. 197. В.А. Серов.
Наброски



Рис. 198. Н.Н. Купреянов. Улочка в Баку.
Тушь, перо

по России, Дании, Голландии и Германии (рис. 201, 202). Основное изобразительное средство зарисовок А.В. Кокорина — линия и, ею художник выражает наполненное морем пространство портовых городов.

А.М. Лаптев активно применяет в зарисовках штрих, и это получается у него виртуозно. Его зарисовки



Рис. 199. Ю.И. Пименов. Набросок тушью. 1959 г.

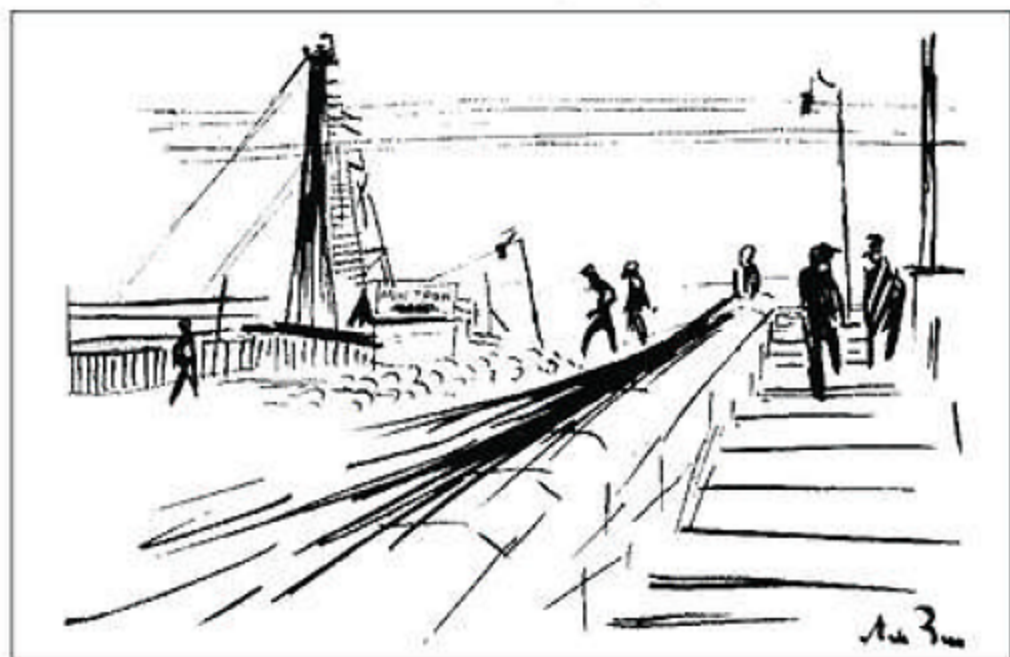


Рис. 200. Л.Я. Зевин. Лестница. Набросок тушью. 1929 г.



Рис. 201. А.В. Кокорин. На улице

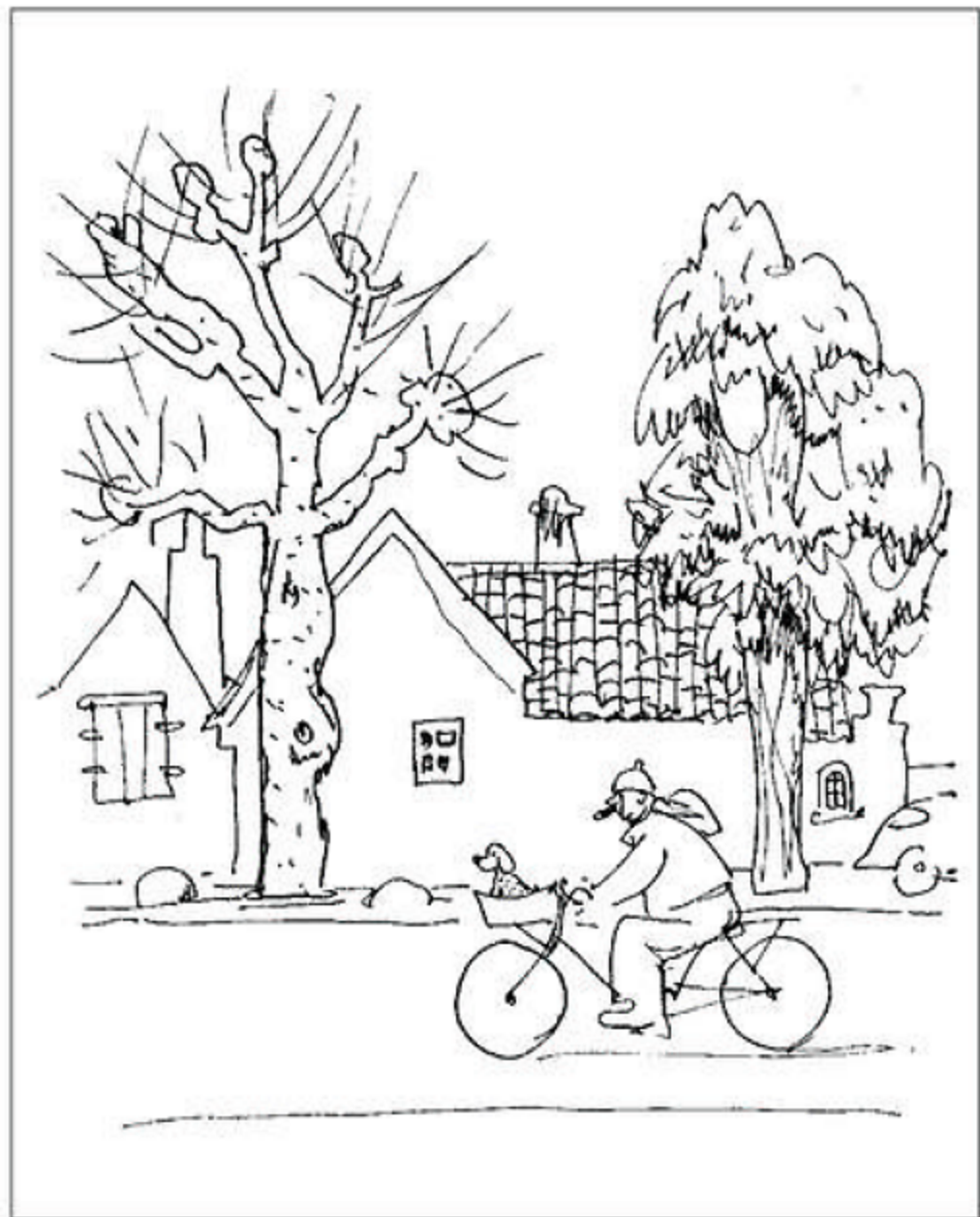


Рис. 202. А.В. Кокорин. Зарисовка

в основном более длительные, чем у А.В. Кокорина. Мастер штрихового рисования успевает наполнить теневые части домов сочными рощерками, точно передавая атмосферу римских развалин, плотно застроенных берегов каналов Венеции, звенящую тишину соснового леса (рис. 203).

Образцом пейзажного натурального рисунка следует считать штриховые и линейно-штриховые рисунки И.И. Шишкина. Они настолько выверены и проработаны в процессе рисования на пленэре, что художник практически без изменений «переводил» их в офортные композиции.

Чтобы сделать такие рисунки, необходимо несколько сеансов, проводимых в одно и то же время при устойчивом освещении.

Проработанный, анализирующий форму и пластические связи рисунок может служить основой для нескольких графических композиций. Детализация тех или иных частей в длительном рисунке пейзажа, зависящая от дальнейшего развития замысла, не должна влиять на художественность.

В рисунках пейзажа проявляются те трудноуловимые оттенки состояния природы, которые так трогают душу. Особенно удаются



Рис. 203. А.М. Лаптев. Рисунок пером. Рим. Форум

в рисунке переходные ситуации, когда снег почти исчез, и белые или темные стволы деревьев настойчиво тянутся к яркому весеннему небу. Таких рисунков много не только в русском, но и в английском, французском, немецком и голландском искусствах, так как в Западной Европе «затишье» между зимой и летом длится даже дольше, чем в России. Старые особняки в окружении «оголенных» деревьев или парки поздней осенью — типичные мотивы для пейзажных европейских рисунков.

Необычайно эффективны рисунки художников России, Норвегии, Финляндии, Эстонии с изображениями скалистых берегов, гор и темного неприветливого моря. Графитный карандаш удивительно точно отражает застывшую в мареве белых ночей суровую природу Севера. Спокойная торжественность усиливается применением серо-жемчужных нюансированных штрихов. Сдержанная суровость и немногословность северных пейзажей подчеркивается применением простых композиционных схем. Особой красотой отличаются рисунки, сделанные русскими художниками в Сибири. Необъятный простор, величавость и широта природных ландшафтов позволили создать свой, хорошо узнаваемый тип изображения. Широкие разливы Енисея и Оби, огромные плоты, разбросанные на речных волнах остаются навсегда в памяти зрителей. В лучших своих проявлениях рисунок

является вполне самостоятельной техникой, применяя которую можно создавать глубокие и образные произведения. Принципы и особенности такого рисования определяются только творческими задачами авторов (рис. 204 а, б).

Идеальным вариантом следует считать тот, когда с одного и того же ландшафта исполнены и зарисовки, и более или менее длительный рисунок, который дает реальное отражение пространства и фиксирует множество необходимых для исполнения графики деталей. Зарисовки «под графику» отражают общее образное впечатление от природы, фиксируют неожиданные графические эффекты освещения. Иногда к собранному с природы материалу полезно прибавить и зарисовки по памяти. В ряде случаев они помогают усилить образ, так как рисование по памяти может запечатлеть только основные светотональные и масштабные отношения.

Зарисовки могут существенно дополнить материал основного рисунка. Как правило, они представляют собой тщательно прорисованные изображения отдельных частей, составляющих пейзаж. Это может быть группа деревьев, облака, отражение камней в воде, части архитектуры и т. п. Часто бывает полезным исполнить несколько зарисовок на одном листе бумаги.

Зарисовка — изображение не предназначенное к экспонированию на выставках. Это рабочий материал художника, не выходящий за пределы



а)



б)

Рис. 204. а) Р.Г. Берг. Вологда. Набережная. Б., кар. 1976 г.;
б) А.С. Трофимов. Русская провинция. Б., кар. 1980 г.

его мастерской. Если этот материал публикуется, то в сугубо специальных изданиях. Зарисовки исполняются размером в $1/4$ — $1/8$ листа карандашом, фломастером, перьевыми (вечными) и шариковыми ручками. В отдельных случаях и зарисовки, и рисунок могут исполняться на

листах одного размера и формата, когда это производится в течение одного дня на листах, взятых из одной папки. Так возникают своеобразные неожиданные сочетания из нескольких зарисовок на одном большом листе бумаги, в сопровождении текста, уточняющего или поясняющего зарисовки.

3. Эскизы

Поиск наилучших вариантов графических композиций называется эскизной работой. Именно в ней рождается графика, максимально проявляющая творческие возможности художника. Условность графики как вида изобразительного искусства открывает широкие возможности для свободного композиционного поиска.

Эскизная работа, как правило, скрыта от глаз зрителей. Мучения художника, ищущего лучшее выражение своих, переполняющих душу чувств, не экспонируются на выставках. Большая часть эскизов уничтожается самим художником уже в день их создания. Десятки эскизов лежат в мусорной корзине, прежде чем определится что-то близкое к тому, что хочет видеть автор. Эскизная работа совершается на основе зарисовок и рисунков, сделанных с натуры. Как правило, их наличие позволяет выйти на необходимый результат. Однако иногда эскизный поиск приводит к тому, что сделанные ранее зарисовки и натурные рисунки оказываются

не нужными для «подпитки» образа, рожденного уже в процессе создания эскиза. В этом случае необходимо исполнить эскиз прямо на пленэре или провести новую целенаправленную серию зарисовок.

Считая эскизный поиск важной частью полномасштабной композиционной работы, необходимо для создания четкой композиционной структуры графики применить все имеющиеся в творческом багаже знания принципов композиции (цельность, симметрия, асимметрия, ритм, пластика). Композиционный центр эскиза должен ясно читаться в работе, помогая раскрытию основной идеи графического произведения. В эскизе окончательно определяется и система пространства, в которой строится изображение. Оно может быть весьма иллюзорными, или иметь достаточно плоскостное решение.

При размещении объектов пейзажа на определенных форматах изобразительной плоскости необходимо угадать соотношение размеров элементов композиции с масштабом

выбранного формата. Размер изображений и их расположение на плоскости должны работать «на образ» произведения.

В работе над черно-белыми эскизами важно сразу же определить общее светлотное состояние композиции. Такую графику в зависимости от соотношения количества черного и белого делят на «темную» и «светлую». В «темной» графике, исполняемой, как правило, пятном, черные заливки занимают большую часть композиции, оставляя белой бумаге роль рисующих акцентов. «Светлая» графика исполняется, как правило, черной линией по белому полю бумаги. Штрих или точка воспринимаются в черно-белой графике как серый цвет, вводя в деление работ на «темные» и «светлые», промежуточные — «серые» композиции. Умелая работа штрихом может светлотно и фактурно обогатить графику серебристым свечением множества полутонов.

Имея в своем изобразительном арсенале только черное, белое и оптически получаемое штрихом или точкой серое, важно проследить, как эти три темы развиваются в композиции, как взаимодействуют друг с другом. Необходимо определить нужное количество каждого ахроматического цвета для достижения композиционной гармонии. В качестве примера вспомним, как развивается тема черного цвета в пейзажных книжных зарисовках М.В. Добужинского и тема белого цвета в гравюрах Г.Ф. Захарова. Нет

необходимости много говорить о серебристо-сером цвете, полученным штрихом в гравюрах В.А. Фаворского.

В работе над цветными эскизами важно определить общее цветовое состояние композиции. Для этого прорисованные эскизы в зависимости от задуманного образца «заливаются» по всему изобразительному полю одним преобладающим оттенком хроматического цвета. Красные, летние закаты солнца и голубые сумерки, о которых часто упоминается в художественной литературе, прекрасно передаются в цветной пейзажной графике. Добавление к преобладающему цвету неба родственных по цвету облаков и темной зелени земли не меняет общего колористического состояния. Показательными в этом отношении выглядят цветные пейзажные гравюры на линолеуме В.Д. Фалилеева.

Некоторые графики-пейзажисты с целью более точной передачи натурального колорита дорабатывают многоцветный эскиз с общим «подмалевком» непосредственно на пленэре, внося в работу красоту натурального цвета.

Иногда приходится делать и полноцветный живописный этюд. Исходя из изложенного выше деления графики по общей светлоте композиции и понимая роль выявления пространства в изображении, в учебной работе всегда важно определить, что мы считаем пространством: темное или светлое? Что для нас является воздухом, а что земной

твердью? Тип взаимоотношений между темным и светлым дает нам композиционный каркас графической работы. Исходя из этого, студенты делают одну часть эскизов по белой бумаге, а другую — по темному фону. Выбор бумаги уже дает направление творческого поиска. Очертания пейзажных объектов определяют особенности использования бумаги темных и светлых оттенков.

Самыми сложными вариантами графических решений являются композиции, в которых количество темных и светлых цветов примерно равно. В таких случаях большое значение приобретают формы пятен в изображении. Их динамика

или пластические связи становятся преобладающими в структуре композиции.

Исполнив 20—30 эскизов, студент начинает понимать методику работы в пейзажной графике. Работа над эскизами развивает «режиссерское» мышление — умение акцентировать главное, существенное в пейзаже и подчинить ему второстепенное. По сути дела, эскиз — это план законченной графической работы. В ряде случаев, особенно если исполнение законченной графики планируется в виде гравюры, необходимо иметь проработанный эскиз, который делается в размер законченной графики на основе серии ранее выполненных эскизов.

4. Законченные графические листы

Наилучшие варианты эскизов графических пейзажных композиций выполняются начисто в графические листы — «чистовые». Законченным (чистовым) графическим листом в данном случае считается графическая композиция, передающая замысел автора во всей полноте и детальной разработке. Законченным этапом работы точнее можно назвать создание графического произведения на основе эскиза. Перевод эскиза в законченный графический лист не просто технологический процесс, а специфическая творческая работа. Бездушное увеличение эскизов до размеров окончательной композиции ведет к схематизации

и выхолощенности содержания произведения. В процессе работы открываются новые возможности, появляются новые идеи, которые способствуют уточнению задуманного в эскизе.

Все чистовые графические листы по способу завершения работы делятся на графику: ручного исполнения, печатную и компьютерную.

Графика ручного исполнения должна быть чисто, без 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

графики ручного исполнения в России считается творчество И.Я. Билибина, пейзажные композиции которого можно встретить во многих книгах первой половины XX в. «Он морщился, когда видел на рисунке штрихи, замазанные белилами, и требовал, чтобы и прямые линии—рамки вокруг рисунка были проведены тушью от руки, без помощи линейки и рейсфедера»¹. 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, перешедшая к нам через учеников 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.

Генеальный О. Бердслей работал над своей графикой, бесконечно подчищая линии и штрихи, отчего бумага становилась бугристая, и он 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. Бердслей в отличие от И.Я. Билибина, законченный вариант помогали делать типографы. Но ни И.Я. Билибин

и О. Бердслей никогда не подписывали своих работ для типографского исполнения, не увидев последнего варианта, полностью их удовлетворяющего.

Однако законченность в графике пейзажа может пониматься и совершенно иначе. В традиционном искусстве Китая кистью по бумаге или шелку без натуры и эскизов быстро исполняются пейзажи с горами и бурными потоками воды. Но это не означает, что в работе отсутствует кропотливый труд. Чистота отточенного мазка кистью достигается годами упорных тренировок в изображении канонизированного пейзажного мотива. Методика использования пейзажа в китайском традиционном искусстве 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 пейзажа. Работа мастера традиционного китайского пейзажа идет без натуры, потому что композиция, вплоть до мельчайших подробностей, определена еще до момента взятия кисти в руки.

В нашей методике личный опыт натурального изображения играет основную роль, так как память и воображение включаются при завершающих работу операциях на базе собственных впечатлений. В пособии мы приводим зарисовку, композиционный поиск и законченную

¹ Голынец Г.В., Голынец С.В. И.Я. Билибин. М., 1972. С. 136.

линогравюру московского графика Ю.С. Авдеева, иллюстрирующие роль натурной работы в методике выполнения пейзажа (рис. 205—207).

В **печатной графике** законченность работы определяется авторским исполнением печатной формы и последующей авторской печатью с формы по бумаге. Завершение эскизного поиска в виде печатной графики весьма 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 отгравированной доски, т. е. в создание работы художником включена и печатная технология, то доработка достаточно трудоемка. Но некоторые художники, избегая большого эскизного поиска совмещают процесс выполнения эскиза и создания законченной работы. Наиболее яркий пример творчества Рембрандта в области офорта. Он дорабатывал офортную форму множество раз, печатая контрольные оттиски на бумаге. Данные оттиски позволили установить процесс работы над пейзажем великого мастера и муки его творчества, что можно теперь увидеть в музейных залах. Доработка офортов Рембрандтом, скорее всего, происходила



Рис. 205. Ю.С. Авдеев. Набросок Кадашевской набережной. Тушь, перо



Рис. 206. Ю.С. Авдеев. Композиционный поиск — зарисовка на основе наброска Кадашевской набережной. Тушь, перо

без натуры. Наличие печатной формы позволяет исполнить в цветной графике несколько полноценных колористических состояний пейзажа. Особенно удачно идет колорирование морских пейзажей и пейзажей с выражением вечерних и утренних цветовых отношений. Ежеминутная смена освещения в переходное время суток способствует такой работе. Дорисовать отпечатанный оттиск технически

почти невозможно, 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



Рис. 207. Ю. С. Авдеев. Замоскворечье. Кадашевская набережная. Линогравюра. 1977 г.

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 техника в последней трети XX в. 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 исправление эскизов, и завершение работы. В таком случае завершенной работой можно будет считать не одну графическую композицию, а ряд близких по графике композиционных и цветовых решений, выведенных на экран монитора. Распечатанные на принтере они образуют серию пейзажных композиций.

Глава XIV

ОРНАМЕНТАЛЬНОСТЬ В ГРАФИКЕ ПЕЙЗАЖА

1. Орнаментальная организация пейзажной композиции

Большая часть графики пейзажа имеет довольно высокий уровень орнаментальной организации. Ритмы крыш и окон городских домов, пластика деревьев в старых парках провоцируют пейзажиста на решение художественного образа на основе усиления ритмико-пластических свойств натуры и ослабления пространственных характеристик. Черно-белая графика самым чередованием черных и белых пятен уже имеет довольно высокий уровень орнаментальной организации. Цветные графические листы при изначальном ограничении цветовых проходов, строятся на основе повторения нескольких цветовых тем.

Поиск орнаментальной организации графического листа часто сопровождается отказом от объемной характеристики предметов. Это вполне естественный и необходимый прием при изучении основ орнаментальности в графике. Многие графические произведения, выполненные мастерами пейзажной графики, не имеют объемных характеристик, или они крайне незначительны.

Черно-белая графика Д.И. Митрохина может служить иллюстрацией данного приема. Образный строй его произведений целиком основывается на орнаментально-ритмической организации листа. Несмотря на чрезвычайную условность графики Д.И. Митрохина, в ней нет грубой геометризации, влекущей за собой потерю узнаваемости предметов, уничтожающей сложные пластические связи. «Орнаментальность, свойственная работам Митрохина, опирается на живое ощущение русской природы, превосходное знание окружающего мира», — пишет о художнике Э.В. Кузнецова¹. Д.И. Митрохин, как никто чувствует ритмику силуэтных изображений (рис. 208). То же можно сказать и о графике Г.И. Нарбута и И.Я. Библина (рис. 209—211).

Но орнаментальную основу графики может составлять не только ритм пятен. Другие элементы графики (линия, штрих и точка) также могут создавать сложные ритмические структуры. Для понимания этого чрезвычайно интересна книга

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



Рис. 208. Д.И. Митрохин. Орнаментальная книжная заставка

известного английского художника Уолта Крэна «Линия и форма». Разбирая способы рисования линией, функции линии в рисунке, он определяет две задачи в работе линией — «графическую» или «орнаментальную». Говоря точнее, можно решать или изобразительную задачу, или орнаментальную. Не беря во внимание категоричность определения задач рисования линией, следует сказать, что автор справедливо отмечает орнаментальные возможности линейного изображения. Плоскостность

изображения, достигаемая однотонной и, часто, ливневой одной толщины, способствует усилению внимания к пластической взаимосвязи линий и форм, образуемых ими. Это придает работам заметные украшающие качества (рис. 212—214).

При введении в ливневую плоскостную графику однотонного штриха появляется возможность ритмичного усложнения композиции. Ритмичность размерного чередования штриха удачно использована в европейском и, особенно,



Рис. 209. И.Я. Билибин. Рисунок для обложки



Рис. 210. И.Я. Билибин. Графика

в русском лубке. Графические приемы «лубочного» штриха используют в своей работе многие художники иллюстраторы (рис. 215).

Точечные фактуры применяют для усложнения орнаментальных композиций. Они хорошо дополняют пятна и контуры форм, построенные посредством других элементов графики.

Анализ орнаментальности работ известных художников позволит

молодым художникам избежать множество ошибок и усилить эмоциональную выразительность учебной графики.

В графических пейзажных композициях специалистов декоративно-прикладного искусства орнаментальность выражена наиболее ярко. Это вполне естественно, так как орнамент — их традиционная сфера творческой работы. Выражение красоты окружающего мира в декоративно-



Рис. 211. Г.И. Нарбут. Заставки

прикладном искусстве во многом идет через орнаментальные композиции.

Пейзажные изображения в декоративных композициях встречаются с разным условием орнаментального обобщения, поэтому в учебном

процессе «перекладывание» натурального реального изображения пейзажа делится на несколько стадий. Каждая такая стадия может быть использована в создании художественного произведения в зависимости от задач художника. Этот



Рис. 212. В. Ван Гог. Кипарисы. Тушь, перо. 1889 г.



Рис. 213. Т.А. Маврина. Рогачевское шоссе. Тушь, перо. 1976 г.

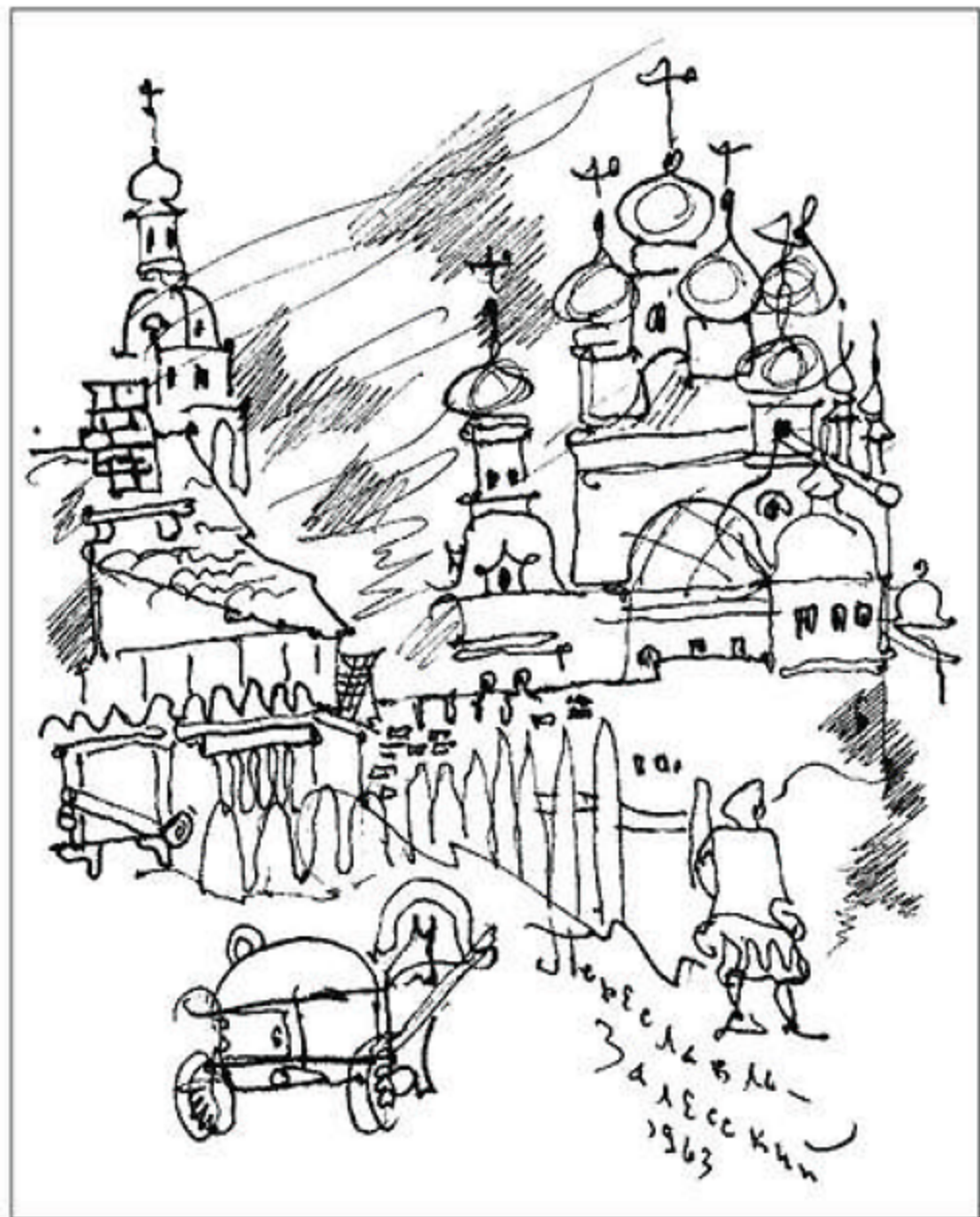


Рис. 214. Т.А. Маврина. Переславль-Залесский. Тушь, перо. 1963 г.



а)



б)

Рис. 215. И.Я. Билибин. Орнаментальная книжная графика:
а) Концовка для журнала «Народное образование», 1905 г.;
б) Концовка для журнала «Золотое руно», 1905 г.

процесс может быть выражен так: натурный ландшафт — натуралистическое изображение — реальные изображения с различной степенью обобщения — орнаментальная пейзажная композиция — пейзажный орнамент.

Одной из важнейших общих черт орнаментальных композиций является ограниченное пространство, которое может варьироваться от глубины рельефа до полностью плоскостных изображений. Орнамент строится на основе плоскостности изображения, учитывая то, что изобразительная плоскость может бесконечно увеличивать свои размеры. Цветовые пятна, линии и штрихи в орнаменте направлены не на «разрушение» плоскости, а на ее подчеркнутое выявление. В бесконечном пейзажном орнаменте проблема плоскостности изображения решается как особой композиционной организацией самого орнаментального мотива, так и заданной возможностью его повторения бесконечное число раз.

В гобеленах, стенной декоративной росписи, вазописи, где рисунок не имеет раппорта¹, плоскость выдерживается только за счет внутренней орнаментальной организации самой композиции, а значит, и правильного использования графических средств. Усиление ритмических возможностей композиции достигается повторяемостью элементов, выполненных одинаковым графическим

приемом и одинаковым графическим средством.

Так, изображения, выполненные однотональной, однотоливиной (или близкой к этому) линией, будут всегда стремиться к плоскостности. Это линия зрительно не уходит в глубину пространства, не «прорывает» его, стремясь выразить трехмерность или объем, а оперирует двумя измерениями. Но это не означает, что работа только такой линией приводит к плоскостному изображению. Можно работать и линией разной толщины, не принося вреда плоскостному характеру композиции. Так, самая изощренная каллиграфия не «рвет» лист бумаги. По принципу, близкому к каллиграфии, построенны пейзажные графические композиции в китайском искусстве.

Использовали сочетание рисующей линии и цветных пятен знаменитые японские мастера каллиграфии. Цвет ровной плашкой лежит внутри жесткого контура-линии (цв. ил. 30). И.А. Билибин использовал этот прием для своих цветных пейзажных композиций. Неглубокое пространство достигается за счет разнотональности цветных пятен и цветового «раската» в печатной графике.

В ряде случаев в процессе работы над сложными декоративными композициями для выявления сюжета требуется не просто неглубокое «пространство горельефа», а определенная перспективная организация.

¹ Раппорт — повторяющаяся часть рисунка на тканях, обоях и т. п.

Такую перспективную организацию прекрасно применяли древнерусские художники в росписи христианских храмов, создании книжных миниатюр. В их работах соразмерность форм и ритмической организации плоскости определялись

применением обратной перспективы, аксонометрических и чертежных построений объектов. Книжную церковную древнерусскую графику можно считать одним из самых сложных вариантов орнаментальной организации пейзажа.

2. Орнаментальная пейзажная графика

Уровень орнаментальной организации может быть настолько высок, что это становится отличительной особенностью графики. Такую графику можно назвать орнаментальной. Граница перехода простой графики в орнаментальную очень

условна, но она существует. Пейзажные композиции Д.И. Митрохина, безусловно, более орнаментальны по сравнению с графикой Д.Н. Кардовского, так как образный строй произведений Д.И. Митрохина целиком основывается на орнаментальной организации листа. Часть же графических пейзажных виньеток Д.И. Митрохина можно свободно считать орнаментом. То же можно сказать и о графике М.А. Врубеля (рис. 216).

Орнамент — высшая форма развития орнаментальной графики по пути ритмико-пластической организации. Орнаментальная графика соединяет в себе приемы и методы как станкового, так и прикладного искусства. Переплетение, усиление декоративных и выразительных средств станкового и прикладного искусства в графике проявляется в развитии смежных декоративно-станковых форм.

Принципы орнаментации в прикладном искусстве в значительной мере определяют в работе над орнаментальной графикой характер



Рис. 216. М.А. Врубель.
Заставка с изображением пейзажа

исполнения уже натуральных зарисовок. Это выражается в поисках натуры с повышенной возможностью орнаментики (ландшафты с домами, спускающимися по склону холма, старинные улицы с булыжной мостовой, коваными решетками и фонарями, склоны гор с выветренными причудливыми камнями и выюющимися растениями, старые парки с садовой скульптурой и переплетенными стволами деревьев и т. д.). Ритмически усложненные формы таких объектов заставляют решать вопросы орнаментальной организации уже в первых набросках. При эскизном поиске общая ритмическая

организация форм увеличивается, а некоторые участки пейзажной графики трактуются как орнаментальные мотивы или орнаменты (рис. 217—220). Орнаментальными мотивами могут служить изображения черепичных крыш, цветов в садах и около домов, деревьев с густой кроной и т. д. В качестве орнаментального сюжетного компонента пейзажа используются изображения групп людей в одеждах с орнаментом, всполохи фейерверков салюта в ночном небе, полет воздушных шаров.

Эскизная стадия позволяет «связать» найденную в трудном поиске



Рис. 217. Н.С. Гаев. Очарование. Ксилография, 1969 г.



Рис. 218. А. Кучас. Лето. Линогравюра. 1969 г.

гармонию форм колоритом, усиливающим орнаментальную идею. Чистовая доработка орнаментальной пейзажной графики дает возможность уточнить задуманное в эскизах, увеличить количество деталей, работающих на орнамент.

История искусства знает довольно много примеров орнаментальных решений, в определенной степени

сходных с орнаментальной пейзажной графикой в обучении современных художников прикладного искусства. Этим примерам всегда присущ высокий уровень орнаментального осмысления форм, узорчатость. Миниатюра средневековья, японская графика XVIII—XIX вв., русский лубок, пейзажная графика европейских художников конца

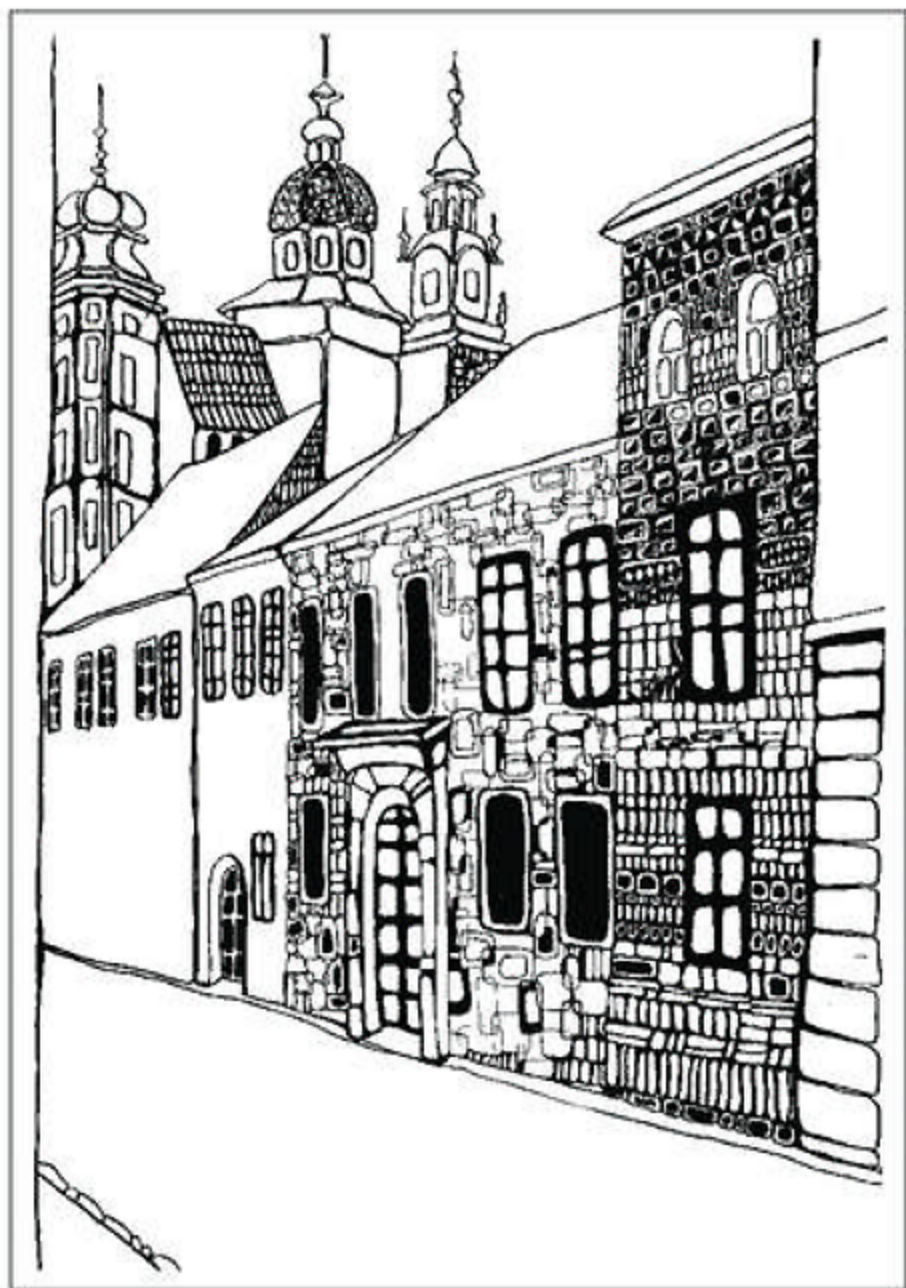


Рис. 219. О. Юрова. Окна. Студенческая работа (МГТУ)



Рис. 220. Д.А. Рожалин. Иллюстрация к поэме «Аистенок» Я. Османиса.
Ксилография, 1965 г.



а)



б)

Рис. 221. Орнаментальные книжные заставки:

а) Д.И. Митрохин. Заставка к книге «Маленький Мук»;

б) Г.И. Нарбут. Заставка к книге С. Репнина «Сказка о любви прекрасной королевы и бедного принца», 1915 г.

XIX — начала XX вв. говорят о большой жизненной силе этого направления в графике. Не углубляясь в анализ большого количества графических решений, остановимся на наиболее знакомых.

Об орнаментальной сущности русского лубка сказано много, но наиболее образно и точно выразился исследователь русского прикладного искусства Т.С. Семенова. Она пишет, что в «лубке все “соткано” из этих орнаментальных дорог и дорожек, из перехода одного орнамента в другой. Безусловно, что в результате целое обрело прекрасные декоративные качества и лубок в интерьере был подобен букету цветов. Орнаментально-ритмическое сцепление и есть то, что составляет лубок. Орнамент в лубке может быть воспринят как сама структура художественной ткани, ее ритмическая вибрация, как наглядная частота колебаний. Можно без особого труда наблюдать, как в смене и переходах разных орнаментальных ритмов в конце концов образуется единый сложный ритм вещи»¹. Сложная орнаментальная организация композиции не уничтожает содержание русского лубка, а только подчеркивает его жизнеутверждающую направленность.

Колористические достижения лучших образцов русского природного лубка, уходящего своими корнями в композиционный строй

древнерусской живописи, и лучшие качества рисовальных школ XIX—XX вв. соединил в своем творчестве И.Я. Билибин (цв. илл. 31). Свое изумительное орнаментальное чутье в графическом пейзаже проявил художник в известном эскизе к первому действию и второй картине третьего действия оперы Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Эскиз «Царство Салтана» воспринимается законченной, орнаментально организованной композицией архитектурного пейзажа и может успешно существовать в интерьере в качестве самостоятельного декоративного панно. Изысканное сочетание локальных цветовых пятен показывает художника как тонкого колориста.

Чародеем орнамента и орнаментальной организации в графике был Д.И. Митрохин. В большинстве его работ «выявляется любовь мастера к пышности и насыщенности орнамента. Во многих работах, особенно на восточные темы, художник дает волю этой своей склонности и заполняет их благородными декоративными подробностями; тут мы видим груды восточного оружия, ваз, кубков, кувшинов, самоцветных камней и золота, пестрые узоры ковров и тканей; в изображении тропического леса вся площадь рисунка густо заполнена тончайшим кружевом из веток, листьев и цветов, среди которых извиваются змеи, корчатся

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

обезьяны, порхают бабочки»¹. В произведениях Д.И. Митрохина ясно видны орнаментальные принципы организации графического листа — в этом смысл; его графика просто хрестоматийна (рис. 221).

Русское искусство оставило богатое наследие в области орнамен-

тальной пейзажной графики. Изучение его дает обширный материал для работы в прикладном искусстве и, особенно, в искусстве ткани. Развитие этого направления позволит существовать специфической форме графического самовыражения (цв. ил. 32).

Примерные практические задания

Исполнить орнаментальные натурные зарисовки:

- городских улиц со зданиями XVII—XIX веков с лепным декором;
- садово-парковых архитектурных комплексов XVIII—XIX веков;
- сельского ландшафта с перспективой садов и полей;

- горного ландшафта со снежными вершинами вдали;

- культовых сооружений с декоративной кирпичной кладкой, резным и литым декором.

На основе натуральных зарисовок выполнить две цветные орнаментальные законченные композиции, используя родственные и родственно-контрастные цветовые отношения.

¹ Кузьмин М.А., Воинов В.В. Д.И. Митрохин. М., 1922. С. 36—37.

Глава XV

МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ ГРАФИКИ ПЕЙЗАЖА

Пейзаж выполняется практически во всех графических техниках большинством изобразительных материалов. Каждая техника имеет свою особую красоту использования художественных средств выражения, и мастера пейзажа выбирают для себя то, что больше соответствует их личным творческим устремлениям. Рембрандт Харменс Ван Рейн и И.И. Шишкин отдавали предпочтение травленному штриху на металле, Т. Бьюик и А.П. Остроумова-Лебедева были преданы гравюру на дереве, И.Н. Павлов самозабвенно гравировал на дереве и на линолеуме, И.Я. Билибин создавал свои книжные шедевры только

с кистью в руке. Чтобы понимать и применять опыт лучших мастеров искусства необходимо знать, как их произведения исполнены технически, какими характерными приемами они пользовались.

Художники декоративно-прикладного искусства и графического дизайна в своей практике используют не весь огромный запас наработанного технического графического опыта, но обзор основных техник графики привести в пособии для студентов необходимо.

Остановимся на рисовании карандашом, пером и кистью, гравюру на дереве, металле и линолеуме, литографии и компьютерной графике.

1. Графический рисунок

Графика, выполненная непосредственно от руки в одном экземпляре, является самой древней графической техникой. Мы знаем, что книги с иллюстрациями первоначально изготавливались в одном экземпляре писцами и миниатюристами-рисовальщиками. Ткани, керамика и изделия из дерева разрисовывались вручную.

Рисование уникального произведения искусства и сегодня наиболее широко распространено и ценимо среди художников и любителей искусства, так как оно в наибольшей степени сохраняет энергию художника-творца. Огромное количество уникальных рисунков пейзажа выполняется студентами художественных вузов на

летних творческих практиках-плеядах. Станковые рисованные пейзажные композиции постоянно экспонируются на выставках.

Рисунки пейзажа исполняются всей гаммой выпускаемых промышленностью карандашей, фломастеров и «вечных» ручек.

Наиболее удобен и прост в работе графитный карандаш, т. е. изделие, в котором графитский стержень вставлен в деревянную оправу. Деревянная оправка графита, изобретенная в конце XVIII в., позволила внедрить карандаш в жизнь всех слоев общества.

Домашние альбомы, любимые в XIX в., заполнены пейзажными рисунками, выполненными графитным карандашом. Графит позволил создать в изображениях беседок в тенистых парках и скамеечек под ивой у реки то знаменитое серебристое свечение, которое так завораживало наших предков. Графитом исполнено множество путевых зарисовок русских писателей и художников, выезжавших в Европу.

В XX в. графитным карандашом создавались и произведения станковой графики. Так, в 1970—1980 гг. в России сформировалась целая



Рис. 222. А.С. Трофимов. Летний день. Рисунок карандашом. 1980-е годы

группа художников, исполнявшая графитными карандашами большие пейзажные композиции. Среди них можно выделить В.В. Дранишников, Н.Н. Короткова, В.И. Губарева, С.Д. Кудрявцеву, Р.Э. Эйхорна, Г.Ф.Ефимочкина, А.И.Теслика и других. Прекрасно рисовали карандашом и многие живописцы (рис. 222).

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 специальных карандашей типа «негро» и «ретушь». Карандаш «негро» оставляет прочный черный след, «ретушь» дает на бумаге бархатистую линию, позволяя добиваться тончайших переходов.



Рис. 223. Б.Ф. Рыбченков, Улица. Городской пейзаж с солнцем. Тушь, кисть. 1929 г.

Многие художники создавали неплохие пейзажные композиции углем и черным соусом. Так, широко известны угольные пейзажные рисунки Ван Гога.

В последней трети XX в. в творческий обиход широко вошли *цветные карандаши*. Благодаря постоянно повышающемуся качеству, они вошли в сферу художественных материалов. Замечательным мастером цветного карандашного пейзажа можно назвать А.Ф. Билль, она

создала запоминающиеся серии русской провинции.

Пейзажи исполняются *тушью* и *чернилами*, наносимыми пером, акварелью и *гуашью*, наносимыми кистью (рис. 223—225). В последнее 20-летие прошлого века художниками были успешно освоены черные и *цветные фломастеры*, удобные для путевых зарисовок. Этим материалом А.В. Кокориным создано множество запоминающихся образов Дании и Голландии, о которых упоминалось ранее.



Рис. 224. Эдит Ботар (Румыния).
Зима на реке Муреш. Акварель, кисть. 1984 г.

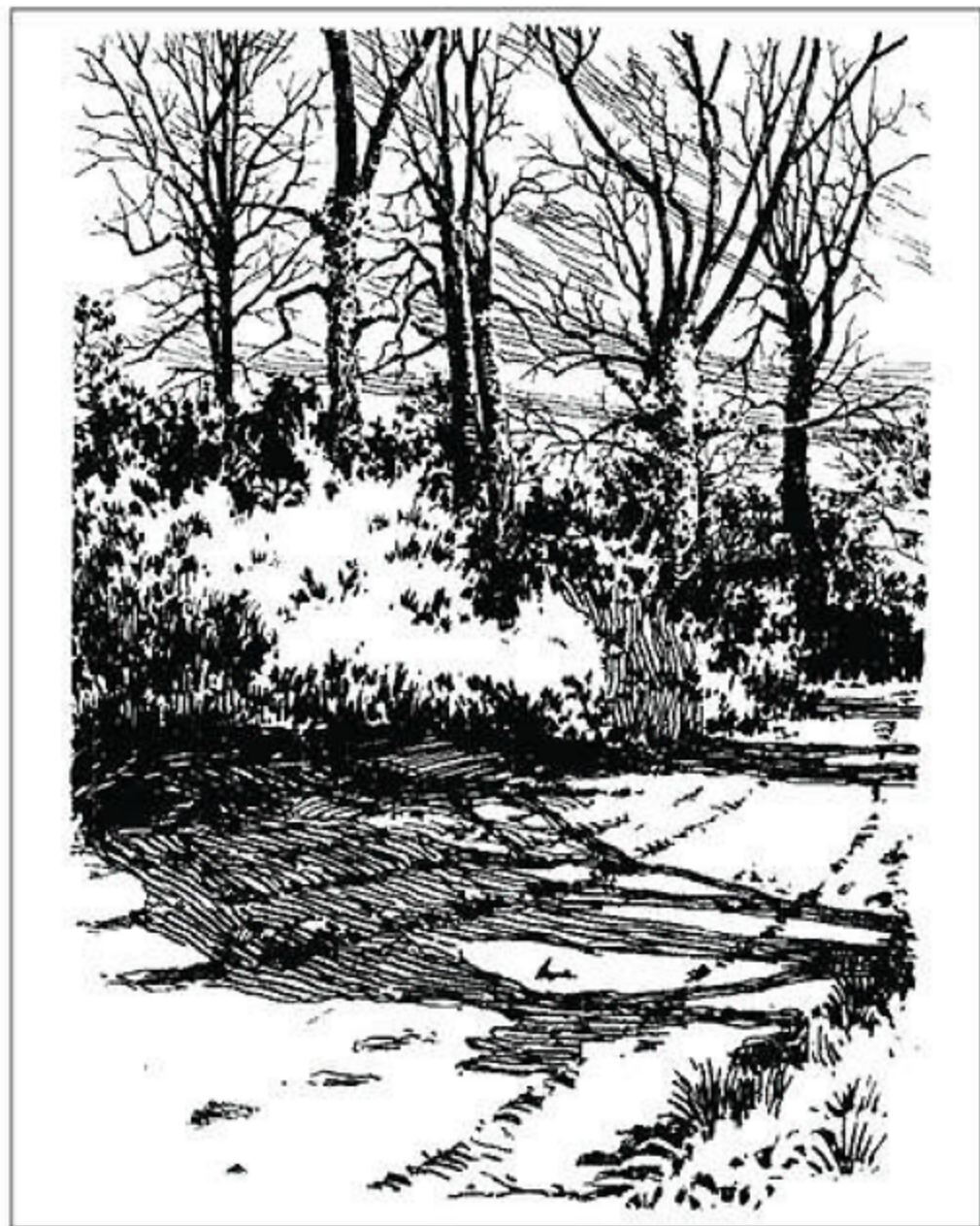


Рис. 225. П. Браун. Дорога (из журнала «Studio» за 1904 г.). Тушь, перо

В студенческой среде популярно в пейзажной графической работе сочетание несмываемых водой фломастеров и акварели. Такая техника

позволяет работать быстро и достаточно точно передавать колорит пейзажа. Кисти в такой работе применяются колышковые или синтетические (рис. 226).

2. Гравюра и литография



Рис. 226. Кисти и способы их фиксации в руке художника

Гравюра и литография были изобретены первоначально для тиражирования произведений, выполненных вручную. Художники, стремясь донести до зрителя свои уникальные замыслы, освоили эти техники и сделали их творческими. В творческой-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 с помощью печати на бумаге или ткани отгравированных специальными инструментами или химическими средствами металлических, деревянных или линолеумных форм. Перед печатанием 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) и глубокая (углубленная) печать.

К **высокой печати** относится гравюра на дереве и гравюра на

линолеуме. В такой гравюре с доски (формы) 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 греч. *xulon* — срубленное дерево) является самым ранним видом высокой печати. Вначале была изобретена продольная гравюра, которая режется на досках, распиленных и отполированных вдоль волока на дерева. Известно, что она существует уже более одиннадцати веков и изобретена в Китае. Самая ранняя из китайских сюжетных гравюр с деревянной доски датирована 868 г. Отпечатанные с досок тексты относятся к еще более древним временам.

Значительно позднее (XVIII в.) появился другой вид гравюры на дереве — *торцовая гравюра*. Она выполняется на досках, распиленных и отполированных поперек волокна. И в продольной, и в торцовой гравюре за века их существования наработана масса приемов графического изображения, вызывающих интерес у всех художников изобразительного и прикладного искусства.

Продольная гравюра прямо связана с развитием печатного рисунка ткани, так как историческое совершенствование продольной гравюры шло одновременно

с совершенствованием изготовления печатных форм для набойки в разных странах. О древности печати узоров на ткани с деревянной гравюры говорят образцы коптских набивных тканей IV—VI вв. Рисунки европейской набойки сохранились с VII в., тогда как оттиски с деревянной гравюры на бумаге появились в Европе в XV в. с организацией бумажных мельниц. Ранние европейские гравюры XV в. по манере исполнения мало чем отличались от итальянских или французских набоек XIV в.

Какие художественные качества составляют своеобразие деревянной печатной формы? В основном, оно связано с особенностями ручной резки твердой продольной доски (самшит, груша, садовая рябина) и выражено как в четко очерченной форме, штрихе, так и в колебаниях, неровностях линий, резкой величине белых промежутков между штрихами. Каждая деталь изображения в продольной гравюре обрезается со всех сторон острым инструментом вручную. Поэтому продольную гравюру иногда называют «обрезной». Движения руки резчика и материала порождают едва заметные отклонения от первоначального рисунка, что делает линии и штрихи живыми. Важнейшая черта старой продольной европейской гравюры для печати композиций на бумаге и узоров на ткани — господство черной рисующей линии и штриха.

Гравюры, вырезанные с белым штрихом или вырезанные целиком

как негатив технически возможны и, конечно, существовали, но были скорее исключением из правила. Так, гравюры, нарезанные как печать, исполнял швейцарский гравёр XVI в. Урс Граф. В основном же считалось, что культура продольной гравюры связана с черной линией и черным штрихом. В двухтомном труде французского гравёра XVIII в. Жана-Мишеля Папийона «Исторический и практический трактат о гравюре на дереве», посвященном продольной гравюре на дереве, нет описаний техники белого штриха.

Время расцвета продольной гравюры в Европе — XVI в. С XVII в. начинается период постепенного падения интереса к продольной гравюре. Только к началу XX в. поиск художниками своих путей выражения образа в искусстве позволяет по-новому открыть возможности древнего искусства. В этот период приобретают ценность фактурные эффекты, полученные при печати с форм, вырезанных грубым декоративным штрихом из дерева хвойных пород. Группой энтузиастов в России возрождаются приемы гравирования лубочных картинок на липовой доске. Только в отличие от старых мастеров русского лубка XVIII в. «аранжировщики» лубка XX в. — профессиональные художники, и их искусство достаточно элитарно. Они переосмысливают лубочную тематику с изрядной долей иронии, и образный мир эпохи

постмодерна приобретает еще одну интересную грань.

Профессиональная технология работы в образной гравюре достаточно сложна, и ее подробное описание имеется в специальной литературе¹.

Несмотря на очевидные сложности в организации и исполнении обрешной гравюры, можно сказать, что начать знакомство с этой интересной техникой можно почти на любой тщательно отшлифованной, ровной и одинаковой по толщине доске, предварительно перенеся (или нанеся) на нее рисунок. В качестве инструмента может служить обычный перочинный нож с заточенной скошенной стороной лезвия. Такие ножи и сейчас вкладываются японскими фирмами в наборы инструментов для гравирования на дереве. Московский гравёр А.И. Усачев резал продольную гравюру только ножом. Так же работали венгерские и литовские гравёры конца XX в. Почувствовав особенности обрешной гравюры, можно ввести в работу и другие инструменты. При печати в домашних условиях на вырезанную доску обычно валиком накачивают типографскую краску, кладут на нее тонкую бумагу и постепенно притирают 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.

¹ См.: Журав А.П., Третьякова Е.М. Гравюра на дереве. М., 1977.

В технике обрезной гравюры на дереве исполнено много тематических композиций с большой пейзажной составляющей по рисункам Альбрехта Дюрера, Альбрехта Альтдорфера, Ганса Гольбейна Младшего, Луки Лейденского. Известны полноценные пейзажи, нарезанные Доминико Компаньолой по рисункам Тициана. Награвированный работавшим на рубеже XVI и XVII вв. в Нидерландах Генрихом Гольциусом пейзаж с мельницей, вошел во множество исследований европейской графики.

В период возрождения интереса к продольной гравюре несколько оригинальных неизвестных композиций награвировал резцом — «уголком» Морис Вламинк. Старые традиции продольной гравюры и сегодня преподаются в ряде общеобразовательных заведений Японии. За пределами Японии известны художники из «Общества японской гравюры». В 1927 г. продольной гравюрой выполнил серию станковых листов, посвященных московским стройкам, П.Я. Павлинов. В конце 60-х годов И.В. Голицин — один из учеников В.А. Фаворского, исполнил на небольших липовых чертежных досках серию «Времена года», состоящую из пяти гравюр.

Торцовая гравюра, изобретенная гравером из Ньюкасла Т. Быоиком во второй половине XVIII в. технически более совершенна, чем продольная и позволяет получать тончайший граверный штрих. В XIX в. в технике торцовой гравюры исполнялось

уже огромное количество репродукций с произведений изобразительного искусства в большинстве крупнейших городов Европы. С появлением торцовой гравюры связан и небывалый расцвет книжной иллюстрации в Европе и Америке. Ксилография, почти полностью утратившая свое значение в художественной книге, вновь заняла господствующее положение в полиграфии к 30-м годам XIX в.

Техническая возможность получать очень мелкие штрихи сделала торцовую гравюру великолепной репродукционной техникой. Впервые за прошедшие столетия открылся путь к довольно точной имитации как штриха карандашом, так и фактуры масляной живописи. Кроме того грамотно подготовленная торцовая доска из твердого с однородной мелкослойной древесиной самшитового ствола (кавказская пальма) могла выдерживать тираж в несколько десятков тысяч экземпляров. Массовость торцовой ксилографии позволила резко удешевить книги, иллюстрированные гравюрами, выполненными на дереве. Торцовая ксилография появилась в журнальной и газетной продукции. Так, английский журнал «Penny Magazine», выходивший в Лондоне в 1832 г., тиражом до 200 000 экземпляров, был иллюстрирован торцовыми гравюрами.

В первой половине XIX в. торцовая гравюра напоминала перовой рисунок с господством черного штриха, переходящего в разнообразные

росчерки. Гравер старался повторить манеру художника-рисовальщика. В дальнейшем господствующее значение приобретает тон, а штрих уходит на второй план. Для решения тоновых задач начинает активно применяться белый штрих, пунктир и сложнейшая фактурная штриховка. К концу XIX в. в технике торцовой ксилографии было репродуцировано большинство живописных работ крупнейших мастеров кисти. В этой же технике 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 по обучению ксилографии при Академии художеств он передал свое искусство многим русским граверам. Творческое толкование оригинала в ксилографии развивал в Петербурге прекрасный рисовальщик В.В. Матэ. Его учениками были И.Н. Павлов, А.П. Остроумова-Лебедева, В.Д. Фалилеев.

Поиски нового художественного языка ксилографии, свободного от репродукционных пут, начавшиеся в продольной гравюре на дереве, перешли и в торцовую гравюру. Более того продольная гравюра начинает сильно влиять на торцовую. Это

видно в пейзажах А.Н. Остроумовой-Лебедевой, опубликовавшей в виде серии гравюр «Павловск», и в гравюрах «Автобиографических записках». Поистине реформатором художественного языка торцовой ксилографии следует считать В.А. Фаворского, награвировавшего на дереве экспрессивные и динамичные пейзажи Москвы. Восторгаясь «чувством материала», которое было у Бьюика, Фаворский развивает направление с гармоничным звучанием черных и белых штрихов. Из работ учеников Фаворского можно выделить ксилографированные пейзажи А.Д. Гончарова и Ф.Д. Константинова. Из граверов, не примыкавших к школе В.А. Фаворского, но работавших в торцовой гравюре, следует назвать А.И. Кравченко (рис. 227). Ранее уже отмечались его композиции из серии «Днепрострой». Свой индивидуальный почерк имеют тонально-живописные ксилографии В.В. и Ф.В. Домогацких.

Гравирование торцовой доски технически довольно сложно и требует специального обучения. Инструменты, материалы и особенности работы «на торце» изложены в ряде изданий¹. Обычно к торцовой гравюре переходят после получения навыков гравирования на продольной доске.

Чтобы начать гравировать «на торце» следует купить профессионально подготовленную торцовую

¹ См.: Клингер М. Живопись и рисунок. СПб., 1908; Павлов И.Н., Маторин М.В. Техника гравирования на дереве и линолиуме. М., 1952.



Рис. 227. А. Кравченко. Библиотека им. В.И. Ленина. Гравюра на дереве

доску и один грабштихель, им гравировать рисунок. Как правило этот инструмент представляет в сечении ромб. При удачной гравировке первой доски можно приобретать и остальные инструменты. Корректурка и печать торцовой гравюры схожа

с продольной гравюрой. Инструменты для торцовой гравюры представлены на рис. 228.

Гравюра на линолеуме — самая простая и общедоступная по технологии работы для высокой печати. Гравирование линолеума не требует



Рис. 228. Образцы форм стихелей для торцовой гравюры: сверху вниз: 1, 2 — грабьстихели; 3, 4 — тоньстихели; 5, 6 — болтстихели

специального рабочего места и большого количества специальных резцов. Линолеум, изобретенный на рубеже XIX—XX вв. для хозяйственных нужд, производился из молотой пробки, окисленного льняного масла, смол и наносился на джутовую ткань. После термической обработки получался твердый хорошо режущийся острым инструментом материал коричневого цвета. В дальнейшем молотая пробка была заменена древесной мукой.

В гравёрном деле линолеум впервые применен в Западной Европе. В России пейзажные гравюры на линолеуме исполняли: И.Н. Павлов, В.Д. Фалилеев, Б.М. Кустодиев, И.А. Соколов, М.В. Маторин и другие. Мы уже упоминали ранее о цветных

пейзажах В.Д. Фалилеева, исполненных на линолеуме. Показательной для линолеумной графики следует считать гравюру И.Н. Павлова «Буря» (рис. 229).

Во второй половине XX в. много эффектных пейзажных линогравюр исполнено Г.Ф. Захаровым, А.В. Бородиным, А.А. Ушиным, В.В. Смирновым.

Режут линолеум угловыми и полукруглыми стамесками, которые используются для продольной гравюры (рис. 230). В ряде случаев употребляется и нож. Печатают линогравюру так же, как и гравюру на дереве.

Черная краска может быть типографской. В линогравюре применяются и масляные, 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 гг. Линолеум и сегодня остается самым доступным материалом для гравирования.

К глубокой (углубленной) печати относятся все способы гравирования на металле: *резцовая гравюра, оборт, «сухая игла»*. В прочерченные или протравленные на металлической доске царапины или борозды «забивается» краска, которая под сильным давлением (станка) переносится на увлажненную бумагу.

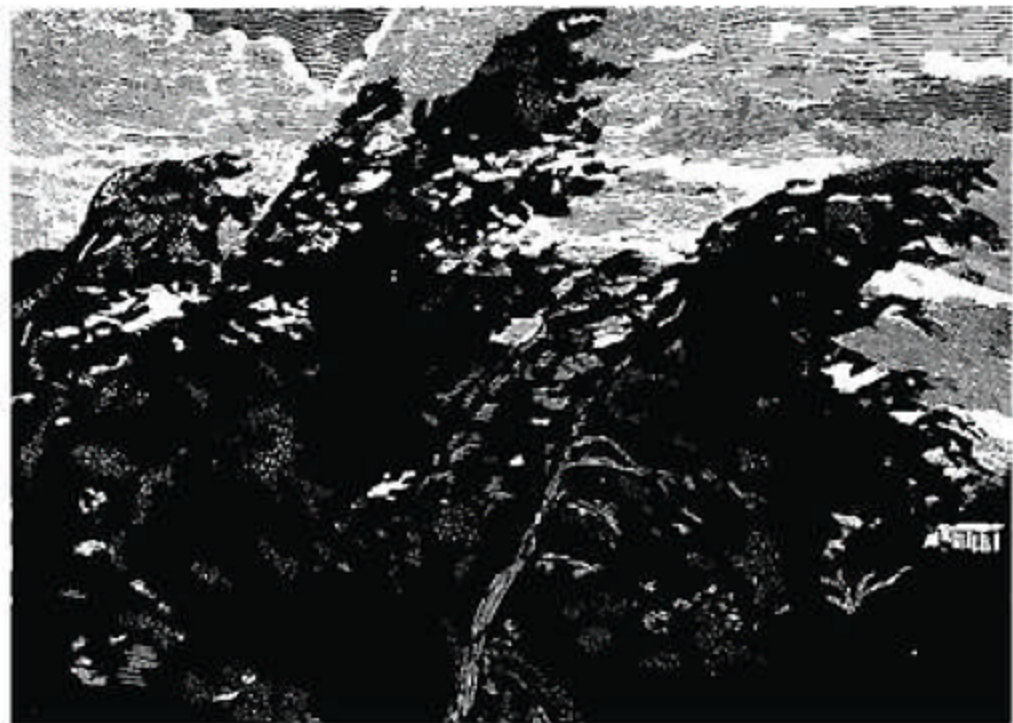


Рис. 229. И.Н. Павлов. Буря. Линогравюра

В *резцовой гравюре* по металлу линии вырезаются специальным стальным резцом с ромбовидным срезом. Расцветом резцовой гравюры в Европе можно считать XVI—XVIII вв. Возможности резца в пейзажной гравюре можно понять при изучении работ с видами европейских городов, исполненных художниками в XVII — начале XIX вв.

Гравюра резцом является самым древним видом гравюры на металле, ведущим свою историю от достижений ювелирного искусства и оружейного дела. Как самостоятельное

искусство возникло примерно в середине XV в. в Италии и Германии. В истории искусства сохранились гравюры резцом великого Альбрехта Дюрера, Агостино Карраччи, Генриха Гольцгуса, У. Хогарта и других. В XX в. в России резцом работал старейший в то время художник Москвы Д.И. Митрохин.

Резьба по металлу (меди, стали) — тяжелый высокопрофессиональный труд, требующий твердости руки и зоркости глаза. Разнообразную линию или штрих могут дать только качественные разнообразные

специальные инструменты. Культура «певучей» серебристой четкой линии вырабатывалась годами в 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. Однако 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 (доске) протравливаются кислотой. В предыдущих главах уже упоминались пейзажные офорты Херкулеса Сегерса, Рембрандта Харменса ван Рейна, Якоба ван Рейсдала, Рейнира Номса (Зеемана), К. Лорена, К. Коро, И.И. Шишкина, Б.Ф. Французова, Е. И. Дергиловой и других. Каждый из этих мастеров искусства имеет свой творческий почерк и индивидуальные приемы работы. Но, конечно, есть и общая технологическая основа получения травленного 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

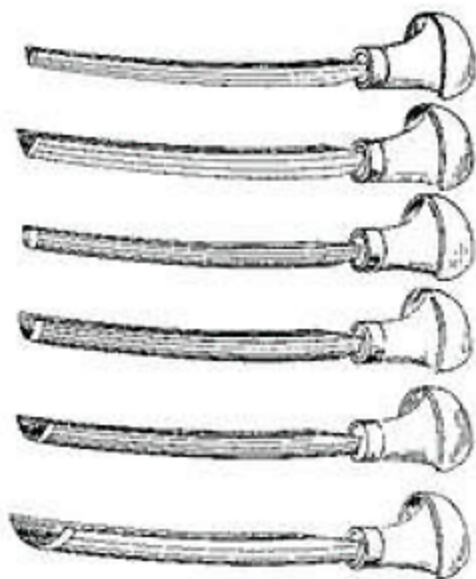


Рис. 230. Образцы стамесок (штихелей) для гравирования на линолеуме
Схема угловой стамески (вверху)

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 этому металлу стать основным офортным материалом. И если А. Дюрер пробовал себя в офорте на железе, то Рембрандт травил свои пейзажи на медных пластинах. Медь и сегодня остается классическим материалом для офорта, хотя многие используют и сталь, и цинк. Во времена Рембрандта медные ровные и отшлифованные пластины стоили недешево и часто переходили по наследству от одного художника к другому. Известно, что Рембрандт часть своих офортов исполнил на пластинах, купленных после смерти у родственников Сегерса.

Рисунок в офорте процарапывается на покрытой кислотоупорным лаком закопченной до черного цвета пластине и травится в разбавленной азотной или соляной кислоте. Там, где лак процарапан, линии травятся в глубину. Лак процарапывается стальной иглой, вставленной в деревянную оправу-ручку.

Наиболее простое гравирование — в одно травление одной иглой. Разнообразие штриха достигается за счет изменения силы нажима и наклона иглы. Но, как правило, гравирование приходится выполнять несколькими травлениями, закрывая

лаком достаточно протравленные штрихи. Можно применять несколько различных игл при одном или нескольких травлениях. В XVII в. часто исполняли офорты по повторным грунтам, каждый раз печатая получившуюся стадию работы. Офорты Рембрандта исполнены именно так.

Печатают офорт так же, как и резцовую гравюру на металле, «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 валиками. Увлажненная бумага вдавливается в углубленные штрихи и «выбивает» из них краску.

В мире, в целом, и в России, в частности, имеется достаточное количество замечательных мастеров офорта, которые смогут профессионально обучить премудростям офорта. Изданы хорошие пособия по технике офорта¹. В данных пособиях, кроме упомянутого нами «травяного штриха», подробно изложены такие основные манеры офорта, как *акваинта*, *резерваж*, *лавас*, *мягкий лак*, *карандашная манера*, *пунктирная манера*, *цветной офорт*.

¹ См.: Звонцов В.М., Шистко В.И. Офорт. М., 1971; Алексич М.Н. Работа художника в некоторых техниках офорта // Школа изобразительного искусства. Вып. VII. М., 1963.

В настоящем пособии расскажем о часто применяющемся в изображении пейзажа своеобразном и простом способе работы на металле, который называется «сухая игла». Суть этого способа в том, что борозды, которые могут «держаться» краску на металле можно не только прорезать или протравливать, но и просто процарапать на металле острым твердым и тяжелым стержнем из стали. Заусенцы — «барбы», получающиеся в процессе царапания, позволяют получить при оттиске в офортной станке сочные и бархатистые штрихи, но заусенцы быстро заминаются, что ограничивает тираж. Однако способ «сухая игла» на меди позволяет получить до 40 качественных оттисков. До начала XX в. этот способ имел вспомогательную роль в гравюре резцом, а уже позже красота густого штриха покорила многих графиков. Способ «сухая игла» хорошо работает в сочетании с другими. Из русских художников XX в. его использовали в своих пейзажах В.М. Звонцов, В.П. Волков, Г.Н. Соколов и другие. Инструменты и рабочий стол художника-офортиста даны на рис. 231.

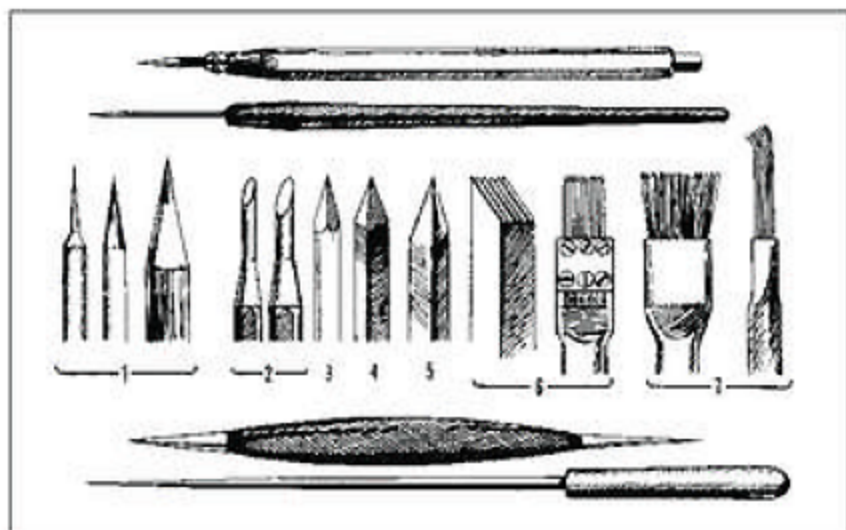
Литография — печать со специального камня (особого вида плотного известняка) относится к плоской печати. На камне не делается углублений, так как краска устойчиво держится только в тех местах, где наносятся жирная литографская тушь. Остальные места химическим путем (специальной «вытравкой») доводят до состояния отталкивающего

краску. После промывки и травления камня, литографская тушь сходит, освобождая места, где будет держаться краска при накатке его валиком.

Рисунок может быть написан сразу как на камне, так и на специальной бумаге, позволяющей перевести рисунок на камень. Для печати с литографского камня существуют специальные ручные станки. В XX в. в литографии был использован способ печати с цинка и алюминия, однако в авторской литографии в России такая печать не получила распространения из-за некоторых ограничений в художественных возможностях.

Литография была изобретена в XVIII в., но ее расцвет связан с XIX в. Обладая богатыми изобразительными достоинствами и возможностью использования привычных приемов работы карандашом и тушью, литография быстро стала среди художников самой распространенной графической техникой. Меньшая стоимость оттисков по сравнению с гравюрой на металле или дереве, позволила распространиться литографии как репродукционной технике.

Первое сообщение о литографии появилось в России в 1803 г., а в 1820 г. в Петербурге было уже выпущено «Собрание видов Санкт-Петербурга и его окрестностей» в количестве 350 экземпляров литографии. В издании приняли участие Александр и Карл Брюлловы, К.П. Бегтров, А.А. Тон, С.Ф. Галактионов и другие художники. В 1869—1870 гг. в Петербурге



а)



б)

Рис. 231. Офортные иглы и рабочий стол офортста:

- а) офортные иглы: 1 — круглые; 2 — круглые, косо срезающие; 3 — трехгранная; 4 — четырехгранная; 5 — ромбовидная; 6 — параллельные; 7 — проволочные кисти;
 б) рабочий стол офортста: 1 — экран; 2 — планшет; 3 — выдвигающая доска

выходит «Художественный автограф» с участием И.Е. Репина, А.И. Куинджи, И.И. Шишкина. В 1868 г. И.И. Шишкин издал свои «Этюды с натуры на камне». Имеется прекрасный литографический пейзаж, исполненный И.И. Левитаном. Альбом «Мотивы русского пейзажа» выпустил в 1891 г. художник В.И. Соколов.

В первые послереволюционные годы ряд прекрасных литографий-пейзажей выполнили М.В. Добужинский, П.В. Кузнецов, К.Ф. Юон. В 50—60-е годы XX в. литографический пейзажный эстамп стал наиболее массовой частью продукции графического комбината Союза художников России. Художниками исполнялись почти все пейзажные поджанры как в черно-белых, так и в многоцветных вариантах. Это

были автолитография и тиражная продукция. 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. Работу в литографии иллюстрирует рисунок на камне В.В. Богаткина (рис. 232). Инструменты для литографии представлены на рис. 233.

3. Компьютерная графика

Обзор материалов и техники пейзажа сегодня невозможен без использования компьютерной графики. Натурный рисунок или набросок сканируется и вводится в память машины. Затем к его обработке можно подключить ряд программ, специализированных на графическую деятельность (Photoshop, Illustrator, Quark-XPress, Corel PHOTO-PAINT и др.). Современные модификации приведенных программ позволяют создавать красивые черно-белые и цветные графические композиции как изобразительного, так и орнаментального

характера. Орнаментальная пейзажная графика, созданная «вместе с компьютером», хотя и несет в себе некоторые черты «машинности», притягивает многих сложнейшими неисполнимыми вручную графическими фактурами и эффектами. Значительная часть эффектов заимствована программистами из опыта станковой и книжной графики, искусства фотографии, т. е. специфические, созданные только компьютером эффекты.

Особенно интересными бывают «многослойные» композиции. Такие совмещения осуществить бывает

непросто, но результаты оправдывают приложенные усилия. Подробное натурное изображение пейзажа можно обрабатывать с исполь-

зованием фильтров, созданных для компьютерной трансформации фотографий. Эффекты контрастной печати, пастеризации, соляризации,



Рис. 232. В.В. Богаткин. Оттепель. Рисунок на камне. Тушь, карандаш. 1959 г.

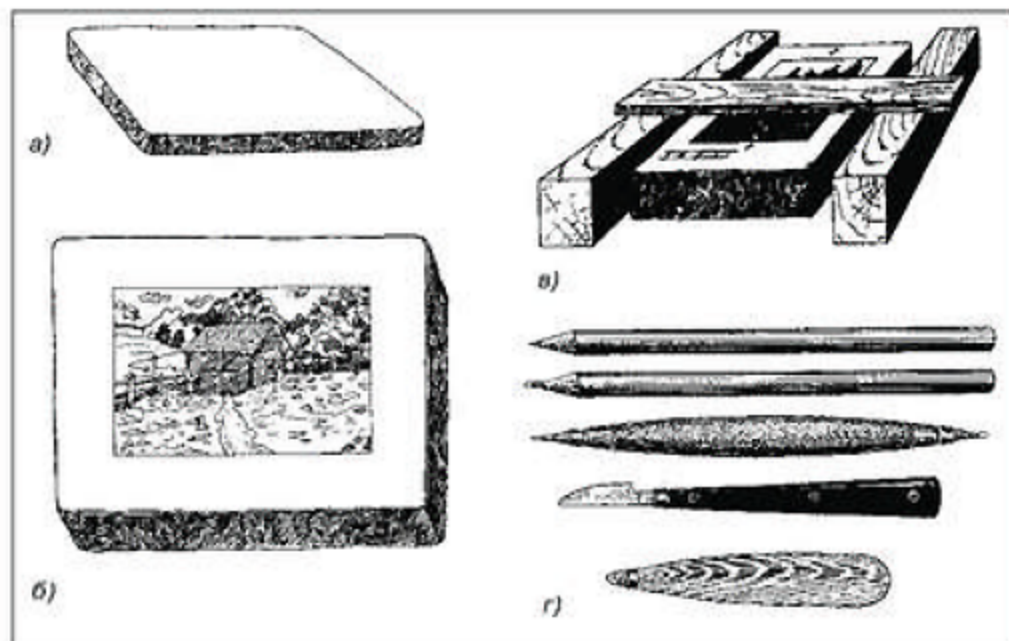


Рис. 233. Литографический камень и инструменты для литографирования:
 а) литографский камень; б) контрабрис;
 в) доска для упора руки при работе на камне; г) иглы и шаберы

барельефа, фактуризации, мягкого фокуса, коллажа «переводят» натурную графику в орнаментальную компьютерную графику, применимую в различных сферах графического дизайна¹.

Фотография позволяет работать над графикой подводного ландшафта, открывая этому виду новый пейзажный жанр. Подводный мир морей и озер дает исключительный материал для искусства. Мир со

скалами, равнинами и песчаными пустынями не имеет аналогов по яркости красок и неожиданным ритмико-пластическим сочетаниям. Самые невозможные композиции со склонами коралловых рифов смотрятся естественно в фотографии. Призрачный мир, окутанный серозеленым туманом водной толщи, пронизанный сиреневато-розовыми, перламутровыми лучами у поверхности и свинцово-серый

¹ См.: Грошев С.В., Коцибинский А.О. Компьютер для художников. М., 2000; Шнейдеров В.П. Фотография, реклама, дизайн на компьютере. Самоучитель. СПб., 2002; Мураховский В.И. Компьютерная графика. М., 2002.

в глубине подарил колорит графике раннего модерна. Но тогда человек только взглянул на него. Сегодня с аквалангом и фотоаппаратом он чувствует себя в воде так же уверенно, как и на земле. Вода не пугает его и внезапные ландшафты глубинной жизни с мельчайшими деталями фактуры дна, водорослями-деревьями и дымкой глубинных

далее все чаще фигурируют на выставках. Проходящие в Москве фестивали подводной фотографии наглядно это подтверждают. Компьютерное превращение подводных ландшафтов из обычных фото в фотографику выглядит особенно эффектно и позволяет говорить о еще одном современном направлении в компьютерной графике пейзажа.

Заключение

В учебном пособии по графике пейзажа проблемы изображения освещены только в самом общем виде. Поэтому студенты должны много рисовать, чтобы получить собственный (как можно больший) опыт. Предложенные задания могут принести пользу только в сочетании с личной практикой, которая позволит выработать свой собственный творческий почерк, что всегда отличает выдающихся мастеров искусства.

Самостоятельный опыт художника — это та животворная сила, которая наполняет содержанием общие представления студента о предмете. Художественные средства графики являются только средством для исполнения идеи, а законы композиции — общими правилами для исполнения идеи. Если же творческой идеи нет или она не ясна, т. е. опасность прямого использования чужих наработок, и знание их позволит освоить ремесло, но это не искусство.

Думается, что студент, ознакомившись с пособием творчески подойдет к изложенному материалу, поймет красоту и пользу натурной работы, осознает силу творческих обобщений при завершении графического листа в условиях мастерской.

Практическая работа над черно-белыми и цветными изображениями в период обучения позволит почувствовать возможности и особенности применения черного цвета как отдельно от хроматических цветов, так и вкупе с ними. Использование всей цветовой гаммы открывает путь к определению тех оттенков цвета, которые созвучны вашей душе.

Изображая «дикую природу», художник изучает мир, созданный без участия человека и проникается его божественной красотой. Рисуя пейзажи с архитектурными памятниками или сооружениями исторической застройки, график пытается понять таинственную душу сложенных в здание бревен или камней. Отражая внешние формы, необходимо «проникнуть» через внешнюю оболочку и увидеть то, что таится под ней. «Тайну архитектурной гармонии нельзя передать самым точным, самым формально верным рисунком. Чтобы выразить ее, надо приблизиться к каменному бытию здания, художнической думой проникнуть в его каменную думу»¹.

И дикая природа и каменные «джунгли» городов будут объектом для изображения, пока жив человек.

¹ Маковский С.К. Силуэты русских художников. М., 1999. С. 180.

Литература

- Авсиян О.А. Натура и рисование по представлению: Учеб. пособие. М., 1985.
- Айзенштер И.Я. Техника офорта. Гравюра на металле. М., 1939.
- Ахсенов Ю.Г., Левидова М.М. Цвет и линия. М., 1986.
- Арихейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
- Барц А.О. Наброски и зарисовки. М., 1970.
- Берштейн Б.М. Эстонская графика. М., 1970.
- Бесчастнов Н.П. Изображение растительных мотивов: Учеб. пособие. М., 2004.
- Бесчастнов Н.П. Черно-белая графика: Учеб. пособие. М., 2002.
- Борисов-Мусатов. Альбом / Сост. А.А. Русакова. Л., 1979.
- Бродский В.Е. Японское классическое искусство: живопись, графика. Очерки. М., 1969.
- Варшавский Л.Р. Очерки по истории современной гравюры в России (ксилография и литография). М., 1923.
- Виноградова Н.А. Китайская пейзажная живопись. М., 1923.
- Гальперин Э.Ю. Анатолий Бородин. М., 1980.
- Ганкина Э.З. Русские художники детской книги. М., 1963.
- Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги: Учеб. пособие для студ. М., 2000.
- Голлербах Э.Ф. История гравюры и литографии в России. М., 1923.
- Гончаров А.Д. Об искусстве графики. М., 1960.
- Гришина Е.В. П.А. Шилановский. Л., 1981.
- Гусарова А.П. Мир искусства. Л., 1972.
- Дейнека А.А. Из моей рабочей практики. М., 1961.
- Дейнека В.П. Японская цветная гравюра. М., 1935.
- Дьяков Л.А. Джованни-Батиста Пиранизи. М., 1980.
- Дюрер А. Дневники. Письма. Трактаты. Л.; М., 1957.
- Завадская Е.В. Шци Бай-Шци. М., 1980.
- Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975.
- Зволицов В.М., Шистко В.И. Офорт. М., 1971.
- Калитина Н.Н. Французская пейзажная живопись, 1870—1970. Л., 1972.

- Ковтун Е.В. Что такое эстамп. Л., 1963.
- Коломиец А.С. Современная гравюра Японии и ее мастера. М., 1974.
- Корнилов П.Е. Офорт в России XVII—XX веков. М., 1953.
- Коростин А.Ф. Русская литография XIX века. М., 1953.
- Кристеллер П. История европейской гравюры XV—XVIII веков. М., 1939.
- Кузин В.С. Наброски и зарисовки. М., 1981.
- Кузьмин Н.В. Штрих и слово. Л., 1967.
- Кузнецова Э.В. Искусство силуэта. Л., 1970.
- Лантев А.М. Рисунок пером. М., 1962.
- Лебедева В.Е. Борис Михайлович Кустодиев (живопись, рисунок, театр, книги, эстамп). М., 1966.
- Леонардо да Винчи. Избранное. М., 1952.
- Липович И.Н. Иван Яковлевич Билибин. Л., 1966.
- Лясковская О.А. Пленер в русской живописи XIX века. М., 1966.
- Мальцева Ф.С. Алексей Константинович Саврасов. Жизнь и творчество. М., 1977.
- Маслов Н.Я. Пленэр. М., 1984.
- Мастера искусств об искусстве: Избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. В 7 т. М., 1965—1970.
- Мастера советского искусства о пейзаже. М., 1963.
- Материалы и техника рисунка. М., 1984.
- Михлашенич С.В. Гравюра. Часть I—II. М., 1999—2000.
- Мстислав Добужинский. Альбом / Сост. А.П. Гусарова. Л., 1962.
- Ненарокова Е.Н. Итальянская цветная гравюра на дереве XVI—XVIII веков. Каталог выставки. Л., 1962.
- Николаева Н.С. Декоративные росписи Японии XVI—XVIII веков. М., 1989.
- Николай Петрович Крымов — художник и педагог. Статьи, воспоминания. М., 1960.
- Никulina О.Р. Природа глазами художника: Проблемы развития современной пейзажной живописи. М., 1982.
- Павлов П.Я. Для тех, кто рисует: советы художника. М., 1965.
- Павлов П.Я. Каждый может научиться рисовать: советы рисовальщика. М., 1966.
- Павлов И.Н. Жизнь русского гравера. М., 1962.
- Пахомов В.В. Книжное искусство. Кн. 1—2. М., 1961—1962.
- Петрочук О.К. Рисунки Ван-Гога. М., 1974.
- Пленэр. Учебная летняя практика в художественном училище. М., 1994.
- Пономарев Я.А. Для тех, кто рисует: советы художника. М., 1965.
- Принцева Г.А. Николай Иванович Утеш. Л., 1982.
- Прятнейшая тень / Ред.-сост. Т.А. Князева. М., 1997.
- Радлов Н.Э. Рисование с натуры. Л., 1978.

- Ревальд Д. История импрессионизма / Пер. с англ. П.В. Мелковой. М., 1959.
- Ревальд Д. Постимпрессионизм: от Ван-Гога до Гогена / Пер. с англ. П.В. Мелковой. М., 1959.
- Репин И.Е. Далекое близкое. М., 1964.
- Рисунок: Учеб. пособие / Под ред. А.М. Серова. М., 1975.
- Рылов А.А. Воспоминания. Л., 1960.
- Садарова Е.В. Василий Дмитриевич Поляков. Письма, дневники, воспоминания. М.; Л., 1948.
- Скворцов А.А. Рисунки старых мастеров. М., 1956.
- Смирнов Г.В., Унковский А.А. Пленэр. Практика по изобразительному искусству. М., 1981.
- Сокольников М.П. Иван Павлов. М., 1937.
- Фаворский В.А. О художнике, о творчестве, о книге. М., 1966.
- Фалилеев В.Д. Офорт и гравюра резцом. М.; Л., 1925.
- Хаминский Ю.Я. Владимир Андреевич Фаворский. М., 1964.
- Шорохов Е.В. Основы композиции: Учеб. пособие. М., 1979.
- Юон К.Ф. Об искусстве. В 2 т. М., 1959.
- Яворская Н.В. Пейзаж барабизонской школы. М., 1962.
- Японская гравюра. Альбом / Сост. Б. Воронова. М., 1963.

Оглавление

От автора	3
Введение	5
Глава I. Научные основы пейзажной графики	11
1. Геометрия пространственных построений графики пейзажа на плоскости	11
2. Светотень	23
3. Цвет и колорит	30
Глава II. Развитие пейзажной графики и ее поджанры	35
1. Обзор основных этапов развития пейзажной графики	35
2. Русский авторский пейзажный эстамп	51
3. Классификация графики пейзажа	60
Глава III. Городской пейзаж	62
1. Городской пейзаж в истории графического искусства	62
2. Графика провинциальных городов	72
Глава IV. Индустриальный пейзаж	90
Художественное содержание индустриального пейзажа	90
Глава V. Сельский пейзаж	102
1. Графика сельского пейзажа в истории искусства	102
2. Лирический сельский пейзаж в русской графике XX века ..	108
Глава VI. Садово-парковый пейзаж	126
1. Развитие садово-паркового пейзажа	126
2. Изображение садово-парковых мотивов в русской графике	127

Глава VII. Изображение культовых сооружений и некрополей	143
1. Изображение культовых сооружений	143
2. Виды некрополей	152
3. Мотивы русских некрополей в летней пленэрной практике студентов	157
Глава VIII. Горный пейзаж	160
1. Горный пейзаж в искусстве России	160
2. Горный пейзаж в искусстве Европы, Америки и Азии	165
3. Изображения гор в китайском искусстве	166
Глава IX. Лесной пейзаж	172
1. Лесной пейзаж в европейском искусстве	172
2. Графика леса в искусстве России	177
Глава X. Степной и пустынный пейзаж	185
1. Степные и пустынные пейзажи П.В. Кузнецова	185
2. Пустынные пейзажи европейских художников-путешественников	188
Глава XI. Морской пейзаж	189
1. Морской пейзаж в истории искусства	189
2. Морской пейзаж в русской графике	201
3. Графика Рокуэла Кента	213
Глава XII. Речной пейзаж	215
1. Речной пейзаж в истории искусства	215
2. Речной пейзаж в русском искусстве	222
Глава XIII. Практические основы графики пейзажа	236
1. Основы методики работы над графикой пейзажа	236
2. Зарисовки и рисунки с натуры	239
3. Эскизы	248
4. Законченные графические листы	250
Глава XIV. Орнаментальность в графике пейзажа	256
1. Орнаментальная организация пейзажной композиции	256
2. Орнаментальная пейзажная графика	266

Глава XV. Материалы и техники графики пейзажа	274
1. Графический рисунок	274
2. Гравюра и литография	279
3. Компьютерная графика	291
Заключение	295
Литература	296

Учебное издание

Бесчастнов Николай Петрович

ГРАФИКА ПЕЙЗАЖА

*Учебное пособие для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по направлению подготовки
дипломированных специалистов «Художественное проектирование
изделий текстильной и легкой промышленности»*

Зав. редакцией **В.А. Салахетдинова**

Редактор **Е.А. Королева**

Зав. художественной редакцией **И.А. Пшеничников**

Компьютерная верстка **А.И. Попов**

Корректор **Н.Ф. Гребнева**

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных
ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

Лицензия ИД № 03115 от 10.11.2000.

Санитарно-эпидемиологическое заключение

№ 77.99.60.953.Д.009475.06.07 от 10.08.2007 г.

Сдано в набор 25.01.05. Подписано в печать 30.03.05.

Формат 70×90/16. Печать офсетная. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 22,23 + 2,34 ил.

Тираж 30 000 экз. (1-й завод 1 – 5 000 экз.).

Заказ №

Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.

119571, Москва, просп. Вернадского, 88.

Московский педагогический государственный университет.

Тел. 437-11-11, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс 735-66-25.

E-mail: vlados@dol.ru

<http://www.vlados.ru>



1. Лукас ван Юден. Сельский пейзаж с каналом



а)



б)

2. Пейзажные рисунки XVII века:

а) Школа Рембрандта. Ферма на берегу реки;

б) Ян Ливенс. Деревня у воды



a)



б)

3. Подкрашенные акварелью рисунки XVII века:
 а) Ламберт Домер. Процессия возле церкви св. Марии в Кельне;
 б) Альберт Кейп. Вид города Ренен



4. К. Писсаро. Женщины, собирающие траву



5. П. Синьяк, О. Кло. Красный буй (Сен-Тропез. Порт)



а)



б)

6. Пейзажи русской провинции:

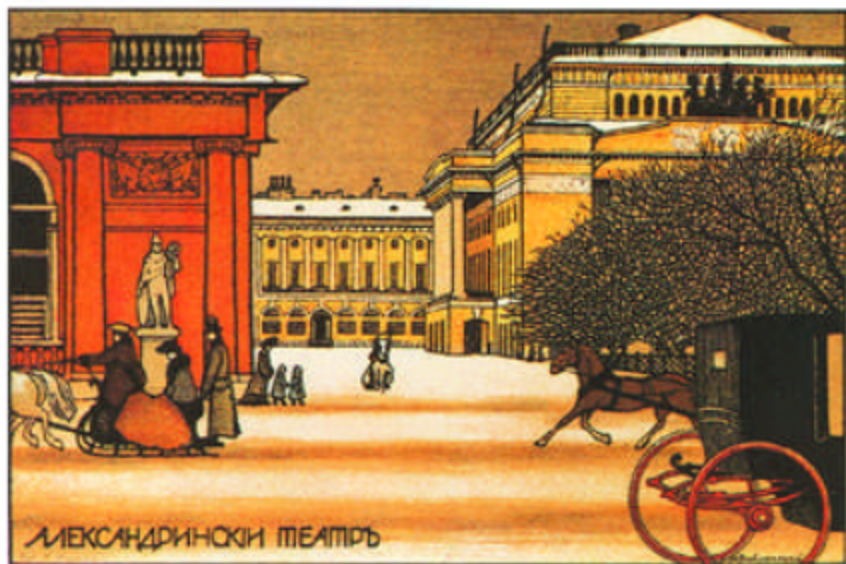
а) И.Н. Павлов. Старый рынок в Костроме; б) И.Н. Павлов. Почтовый двор в Тарусе



7. И.Н. Павлов. Башня в Ростове Великом



8. М.В. Добужинский. Гримасы города



б)



а)

9. Пейзажи Петербурга:

а) М.В. Добужинский. Петербург. Александринский театр;

б) М.В. Добужинский. Домик в Петербурге



а)



б)

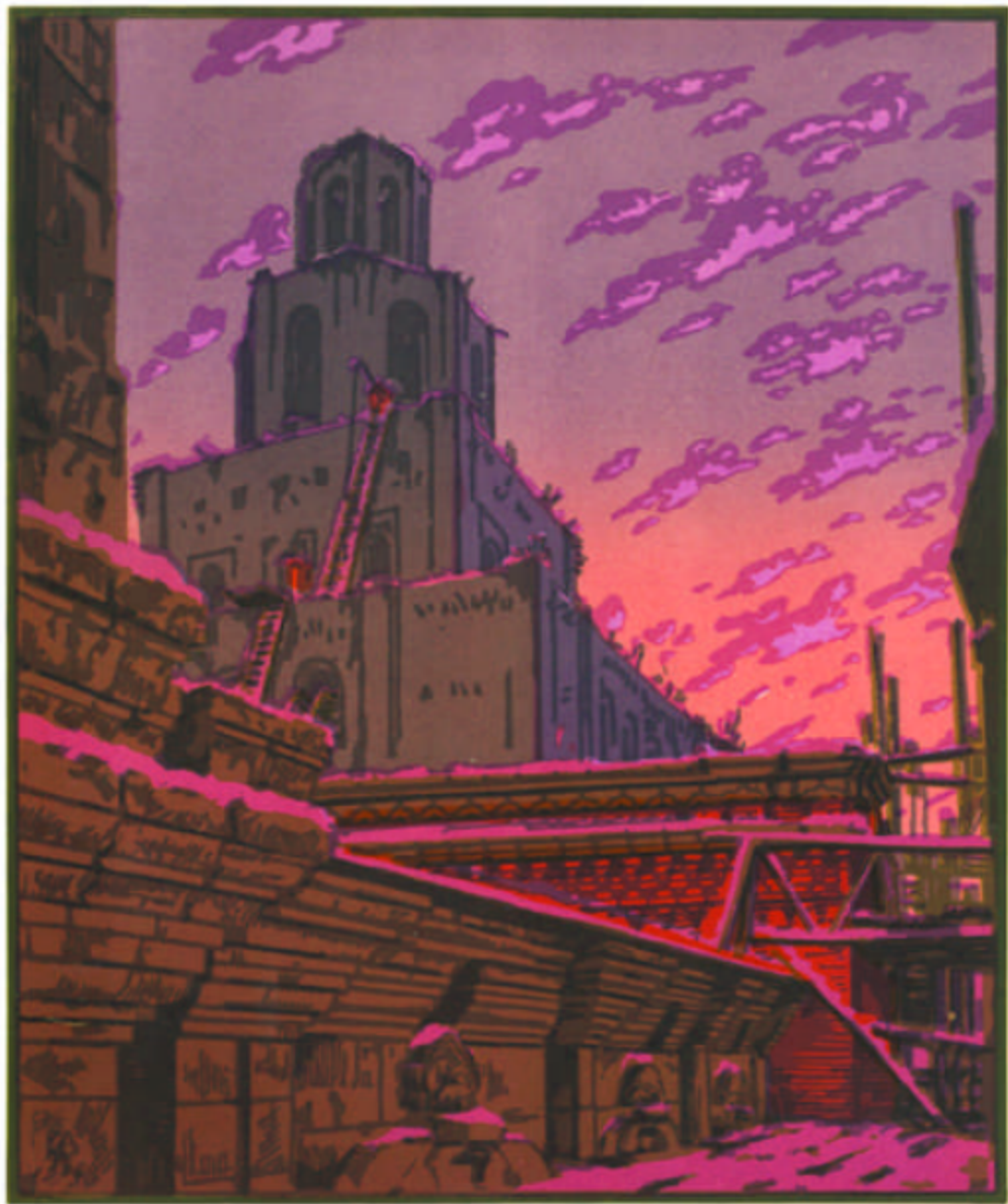
10. Пейзажи Подмосковья:

а) Е.И. Дергилёва. Зарайск. Просвирня;

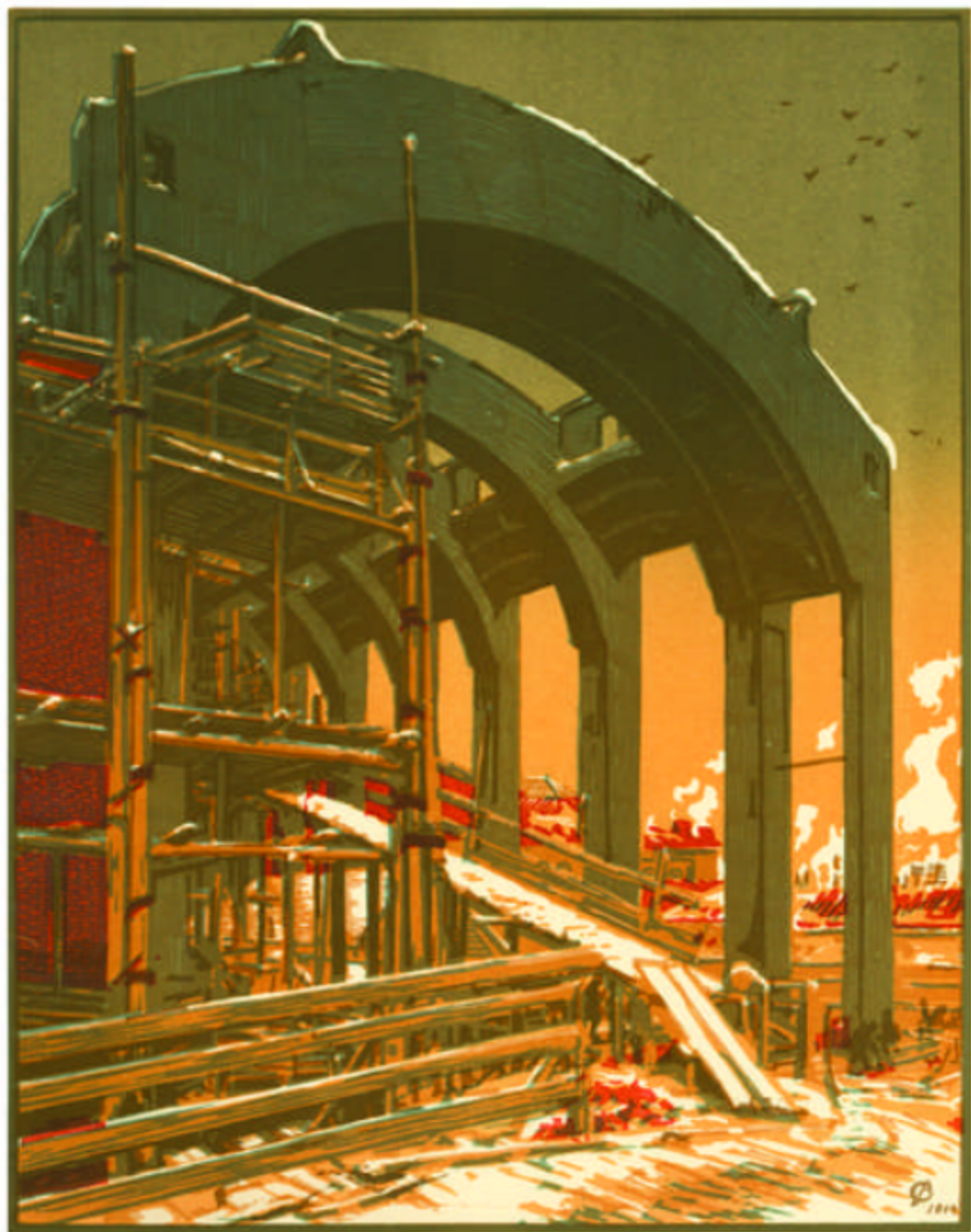
б) Е.И. Дергилёва. Квас в Зарайске



11. Е.И. Дергилёва. Зарайск. Колонка на углу



12. В.Д. Фалилеев. Постройка Казанского вокзала в Москве. Башня



13. В.Д. Фалилеев. Постройка Казанского вокзала в Москве. Дебаркадер



а)



б)

14. Сельские пейзажи:

а) И.Я. Билибин. Село Подужье;

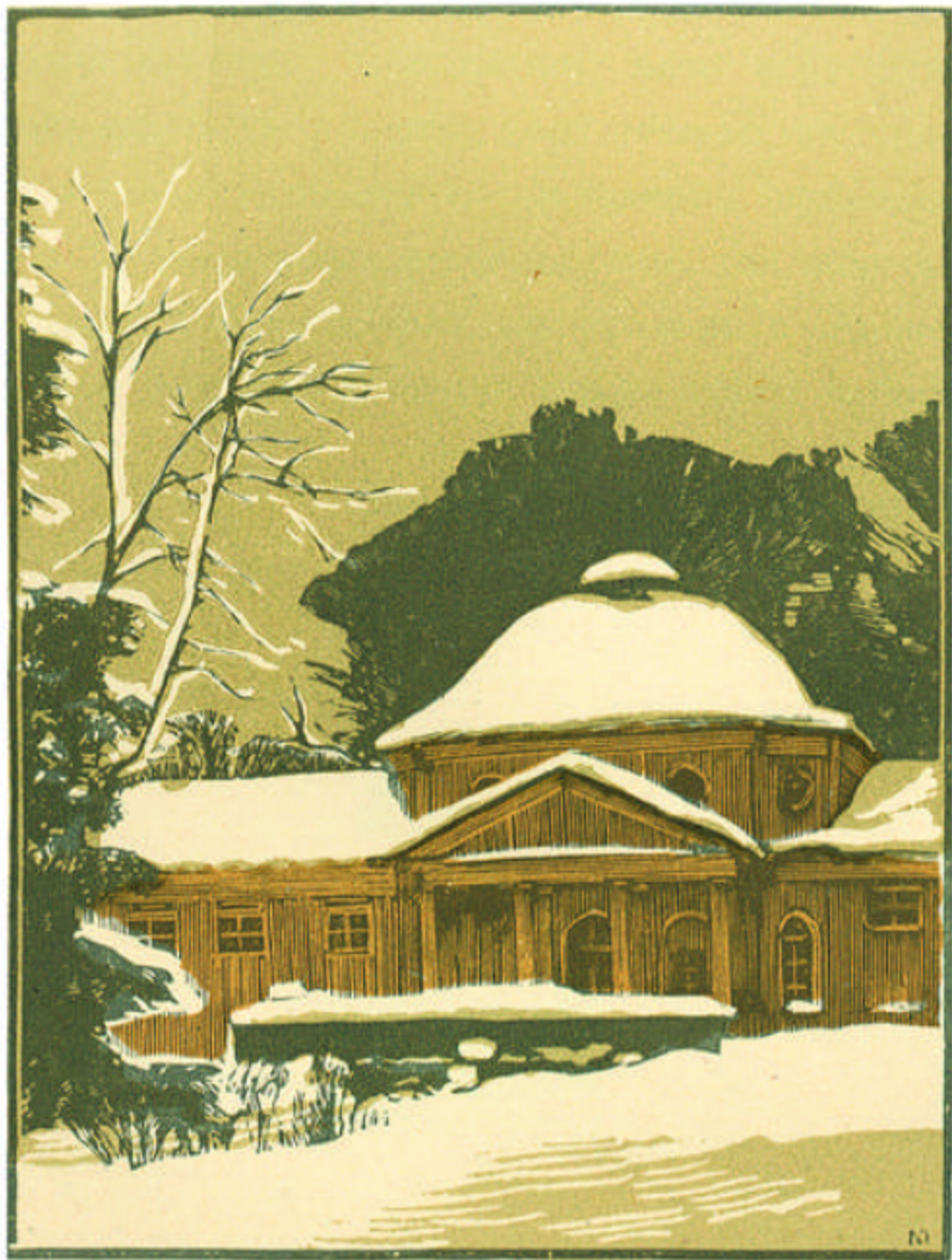
б) И.Я. Билибин. Иллюстрация к русской сказке
«Сестрица Аленушка и братец Иванушка»



15. В.А. Дувидов. Деревня



16. В.Д. Фалилеев. Рим



17. И.Н. Павлов. Зима



а)



б)

18. Памятники русского зодчества:
 а) И.Н. Павлов. Дворик Заиконоспасского монастыря;
 б) А.В. Кокорин. Стены Борисоглебска



19. Е.И. Дергилёва. Яблонька у храма



20. В.Д. Фалилеев. Капри

а)



б)



21. Горные пейзажи:

а) Ю.Э. Салман. Осень в предгорьях Кавказа;

б) Ю.Э. Салман. В окрестностях Чилипси, Гора Индюк



22. В.Д. Фалилеев. Полдень

а)



б)



23. Цветная графика леса:
а) Т.А. Маврина. Очи земли; б) В.Д. Фалилеев. Осень



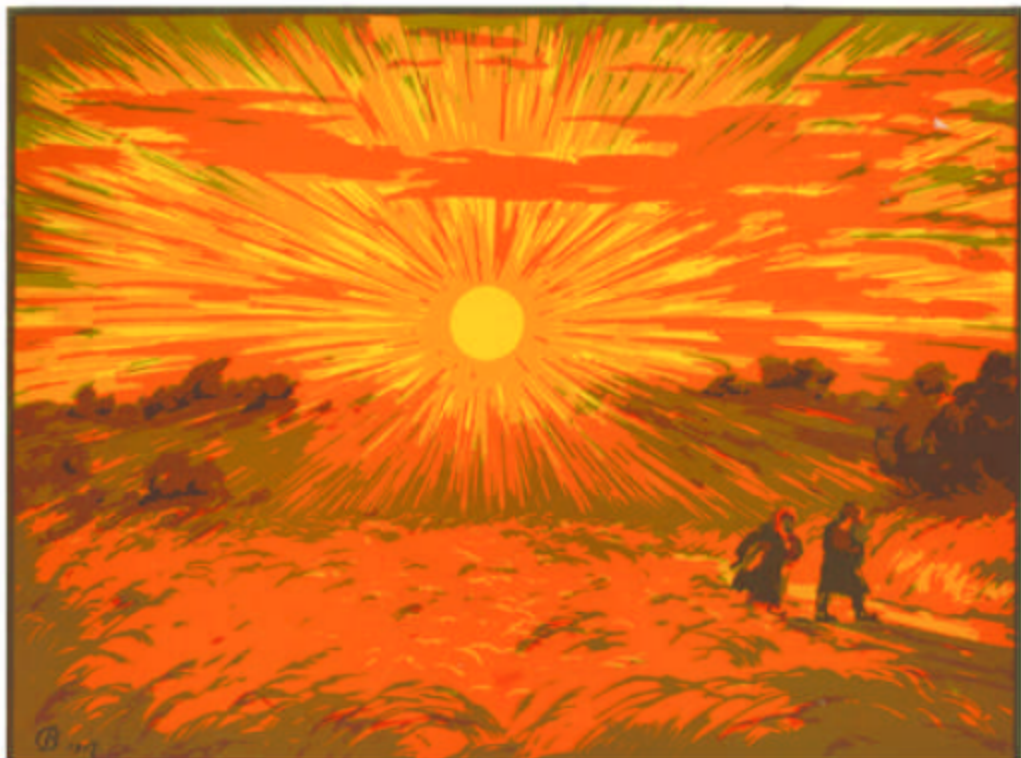
а)



б)

24. Степные пейзажи:

а) П.В. Кузнецов. Дождь в степи; б) П.В. Кузнецов. Дождь в степи



а)



б)

25. Пейзажи средней полосы России:
а) В.Д. Фалилеев. Спелая рожь; б) В.Д. Фалилеев. Зимнее утро



a)



б)

26. Морские пейзажи:

а) Хokusai. Волны у побережья Кинагава (Большая волна);

б) Хokusai. Вид Фудзи от острова Цукуда



27. В.Д. Фалилеев. Волна



а)



б)

28. Пейзажи Невы:

- а) М.В. Добужинский. Петербург. Мойка у Нового Адмиралтейства;
 б) А.П. Остроумова-Лебедева. Дворец Бирона и барки



29. В.Д. Фалилеев. Пасхальная ночь



30. И.Я. Билибин. Иллюстрация к детской сказке «Белая уточка»