

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Н.П. Бесчастнов

ГРАФИКА НАТЮРМОРТА



УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

ВЛАДОС

УДК 75.049.6(075.8)
ББК 85.147я73-1
Б53

Рецензенты:

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

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

Бесчастнов Н.П.

Б53 Графика натюрморта : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению подгот. дипломир. специалистов «Художеств. проектирование изделий текстил. и лег. пром-сти» / Н.П. Бесчастнов. — М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2014. — 255 с.; ил.; 48 с. цв. ил. : ил. — (Изобразительное искусство).

ISBN 978-5-691-01629-5.

Агентство СІР РГБ.

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

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

УДК 75.049.6(075.8)
ББК 85.147я73-1

ISBN 978-5-691-01629-5

- © Бесчастнов Н.П., 2008
- © ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2008
- © Оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2008

Оглавление

<i>К студентам!</i>	3
<i>Введение</i>	5
Глава I. НАУЧНЫЕ ОСНОВЫ ГРАФИКИ НАТЮРМОРТА	9
1. Геометрия пространственных построений графических изображений на плоскости	9
2. Светотень	17
3. Цвет и колорит	22
Глава II. ЖАНР НАТЮРМОРТА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ	26
1. Западноевропейский натюрморт	26
2. Русский натюрморт. Становление и развитие	52
3. Российский натюрморт последней четверти XX в.	70
4. Натюрморт в искусстве стран Дальневосточного региона	88
Глава III. ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ГРАФИКИ В НАТЮРМОРТНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЯХ	94
1. Виды выразительных средств. Элементы графики	94
2. Принципы композиции	96
3. Свойства поверхности	100
Глава IV. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ГРАФИКИ В НАТЮРМОРТНЫХ КОМПОЗИЦИЯХ	102
1. Точечное изображение	102
2. Линейная графика	104
3. Штриховая графика	106
4. Пятновая графика, силуэт	110
5. Изображения, полученные с использованием различных комбинаций элементов графики	112

Глава V. РАЗНОВИДНОСТИ НАТЮРМОРТА	123
1. «Настольный» натюрморт	123
2. Натюрморт в интерьере	128
3. Натюрморт на пленэре	133
Глава VI. ОСНОВНЫЕ ФОРМАТЫ НАТЮРМОРТНЫХ КОМПОЗИЦИЙ И ИХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ	136
1. Основные форматы натюрмортных композиций	136
2. Горизонтальные натюрморты	137
3. Вертикальные натюрмортные композиции	141
4. Натюрморты, построенные на квадратной плоскости	144
Глава VII. ОСНОВНЫЕ СЮЖЕТЫ НАТЮРМОРТОВ	148
1. Классификация натюрмортных сюжетов	148
2. Натюрморты с цветами и фруктами	149
3. Натюрморты с атрибутами искусств	160
4. Натюрморты с едой, посудой и кухонной утварью	170
5. Охотничьи и рыбацкие натюрморты	181
6. Натюрморты с дарами лесов и полей	188
7. Натюрморты со старыми вещами	193
8. Натюрморты философского или религиозного содержания	198
Глава VIII. ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ГРАФИКИ НАТЮРМОРТА	208
1. Основы методики работы над графикой натюрморта	208
2. Рисунок и зарисовки с натуры	209
3. Эскизы	212
4. Законченные графические листы	216
Глава IX. ОРНАМЕНТАЛЬНОСТЬ В ГРАФИКЕ НАТЮРМОРТА	220
1. Орнаментальная организация натюрмортной композиции	220
2. Орнаментальная натюрмортная графика	227
Глава X. МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ ГРАФИКИ НАТЮРМОРТА	233
1. Графический рисунок	233
2. Гравюра и литография	238
3. Компьютерная графика и фотографика	251
<i>Заключение</i>	253

Глава I

НАУЧНЫЕ ОСНОВЫ ГРАФИКИ НАТЮРМОРТА

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

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

1. Геометрия пространственных построений графических изображений на плоскости

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

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

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

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

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

«Ими являются:

- чертежные методы (изображение объективного пространства, свойственное, например, искусству Древнего Египта);
- метод локальных аксонометрий и их трансформаций (ему соответствует античное и средневековое искусство);
- центральная линейная перспектива эпохи Возрождения;
- центральная криволинейная перспектива, появившаяся на рубеже XIX–XX вв.

Каждый из четырех названных основных типов пространственных построений мог появиться в разное время, в разных регионах и в различных модификациях, дающих огромное своеобразие изобразительных средств. Это разнообразие дополнительно усиливалось тем, что упомянутые выше основные типы пространственных построений нередко сочетались друг с другом в художественных произведениях той или иной культуры»¹.

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

Чертежные методы. Стремление полное связать изображение с плос-

костью и при этом не утратить узнаваемости объективных форм привело к распространению метода ортогональных проекций и условно-чертежным приемам с условными поворотами плоскостей изображения, разномасштабностью, знаковостью.

В методе ортогональных проекций применяются не все три проекции, как в инженерной деятельности, а всего одна или две. Для увеличения информативности изображения применяют различные условные приемы. Например, в Древнем Египте при основной направленности изображения керамических сосудов сбоку поднос, на котором они стоят, передается как вид сверху. В каноничном искусстве многих стран мира общее изображение букета цветов как вид сбоку дополнено листьями, изображенными как вид сверху. В обоих случаях для большей объективности применен *условный поворот части объекта*. В современном искусстве графики условные повороты частей предметов применяли в 20-е годы XX в. в своих натюрмортах европейские художники-кубисты (Ж. Брак, П. Пикассо и др.). В прикладном искусстве всех времен практикуются разномасштабные изображения предметов в одной и той же проекции. Знаковость наглядно проявляется в прикладной графике и выражается в виде схематических символов. Примеры использования чертежных методов даны на рис. 1.

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

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

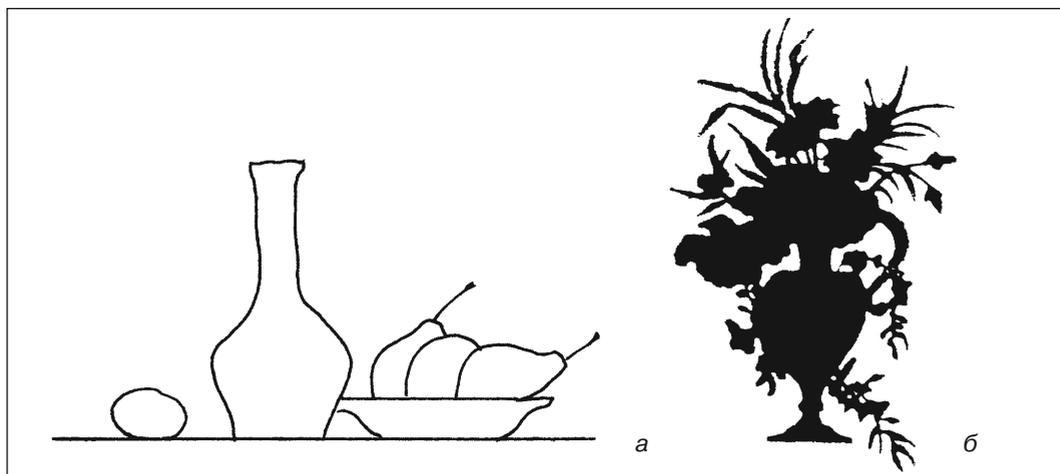


Рис. 1. Чертежный метод изображения:
 а — схематический контур натюрморта; б — Г.И. Нарбут. Книжная заставка. Тушь

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

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

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

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

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

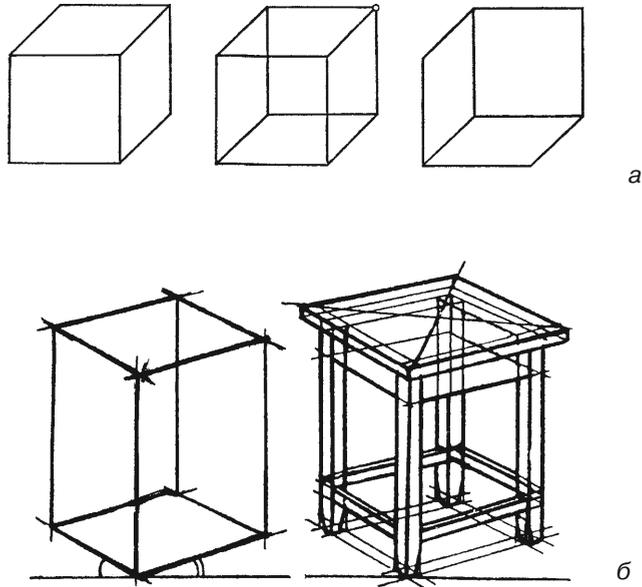


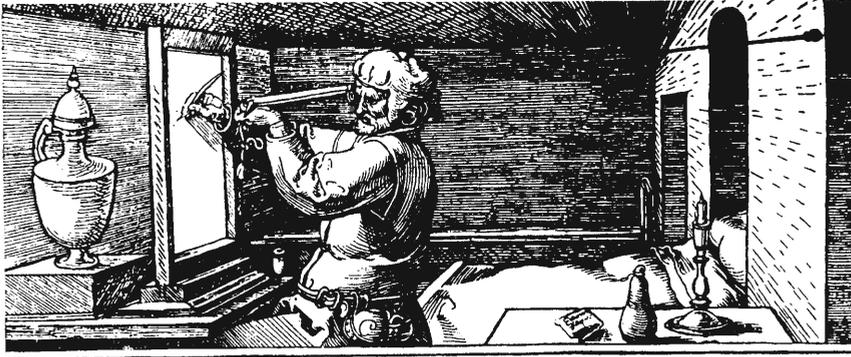
Рис. 2. Аксонометрические изображения: а — куб; б — табурет

«1) *перекрывание* (выд. — Н.Б.) — более близкие предметы могут заслонять собой более далекие; 2) *уменьшение размеров предметов* по мере их удаления от зрителя; особенно эффективен этот признак, если рассматривать предметы, истинный размер которых известен (деревья и т.п.); 3) *явление воздушной перспективы* — далекие предметы видны менее четко и меняют свой цвет (наблюдаются как бы через голубую дымку); 4) *далекие предметы видны сдвинутыми вверх в поле зрения*, точнее приближенными к горизонту; 5) *большие предметы, освещенные солнцем, оказываются затененными* различным образом в разных своих частях, и наблюдаемая система

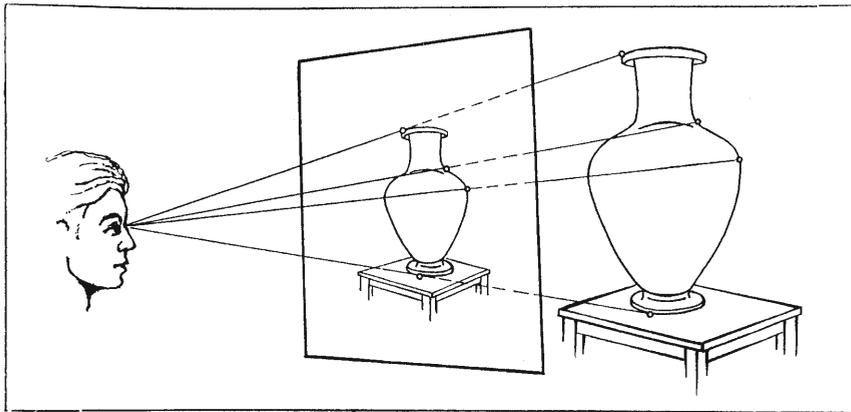
теней способна дать представление о более близких и более далеких частях этих предметов»¹.

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

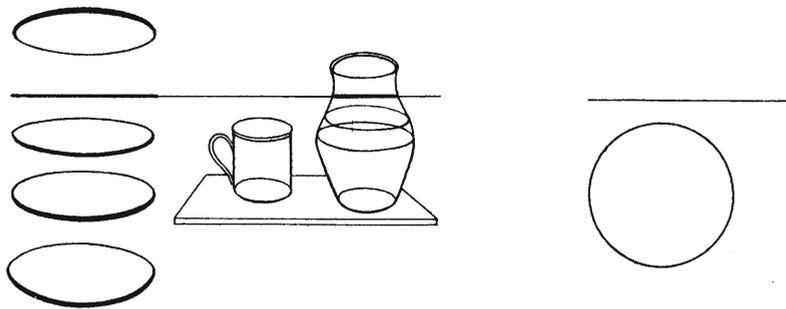
¹ Раушенбах Б.В. Указ. изд. М., 1980, с. 44.



a



б



в

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

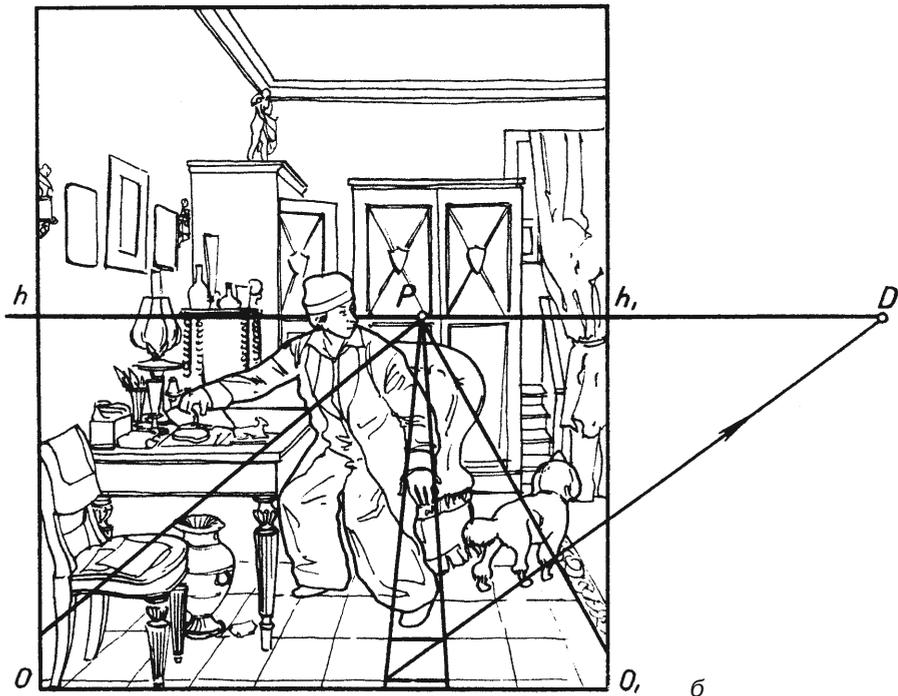
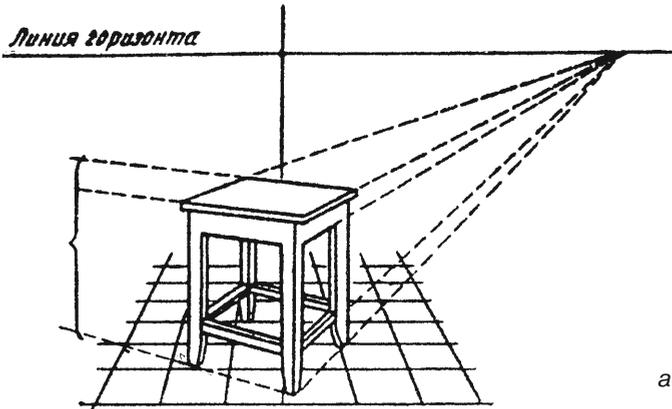


Рис. 4. Центральная линейная перспектива:
 а — схема построения перспективы табурета;
 б — схема перспективного построения картины П.А. Федотова «Завтрак аристократа»

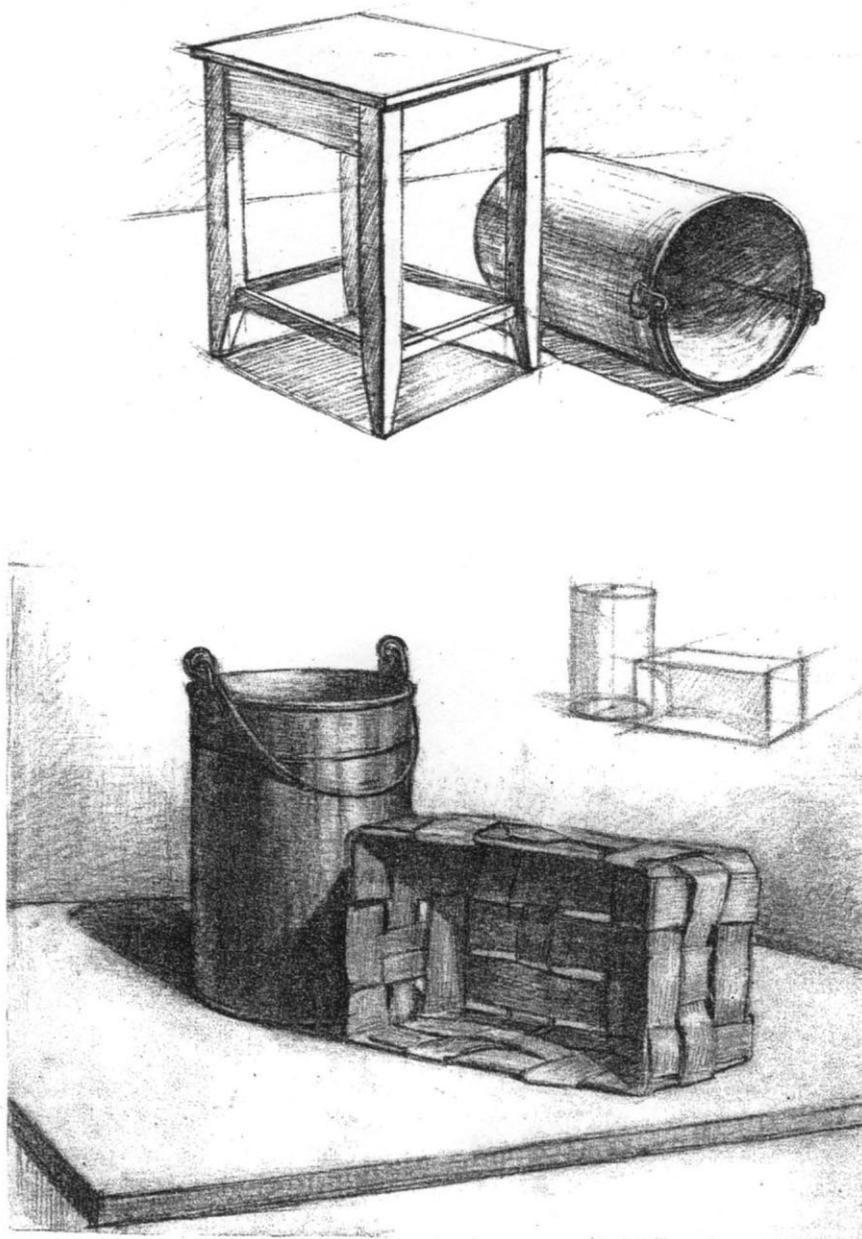
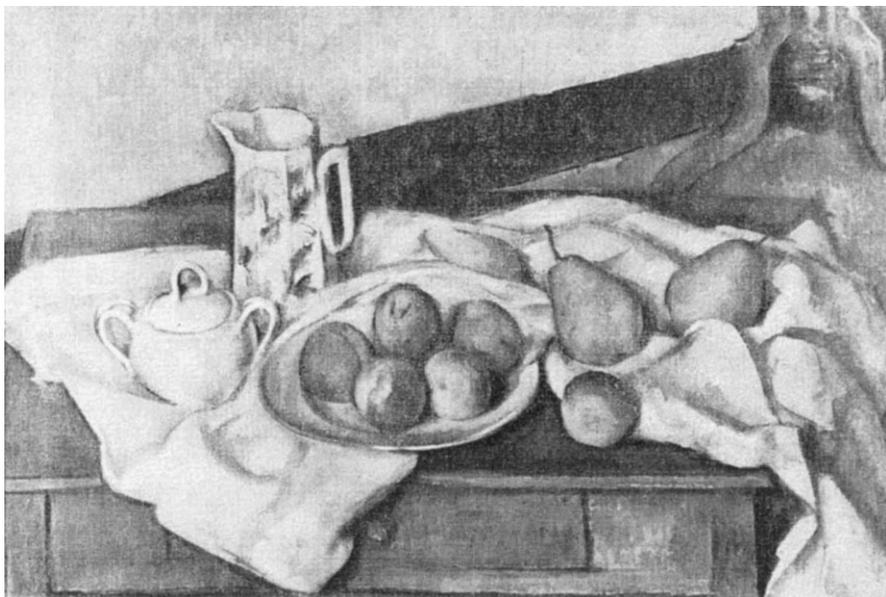
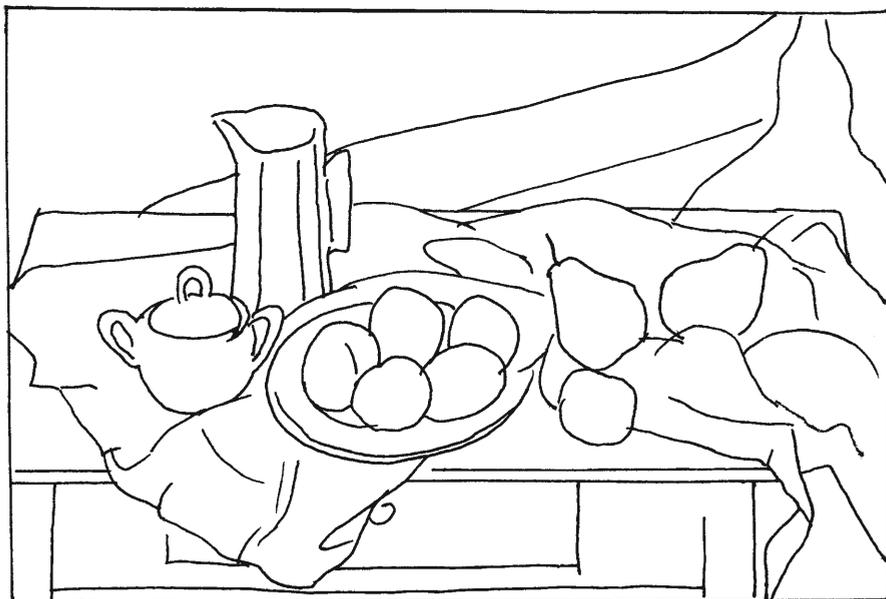


Рис. 5. Простые натюрморты, нарисованные с использованием метода центральной линейной перспективы (по А.О. Барщу)



а



б

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

Центральная криволинейная перспектива появилась как результат неудовлетворенности художников рубежа XIX–XX вв. системой линейной перспективы. Отклонение от линейной перспективы в живописи и графических листах этих художников в основном сводилось к наличию нескольких точек схода для объективно параллельных прямых, преувеличению размеров предметов на дальних планах и плавному искривлению линий, в природе являющихся прямыми. Делали они это для большей естественности восприятия их работ зрителем.

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

тики, не связанным с сознанием человека) только отдаленные предметы; близкие предметы воспринимаются человеком иначе, и это восприятие не укладывается в рамки центральной линейной перспективы.

Введенное в научный оборот понятие «перцептивной системы перспективы», где линейная перспектива является только частным случаем для отдаленных областей пространства, расширяет диапазон творческой работы. В системе перцептивной перспективы линейная перспектива на первом плане изобразительной плоскости переходит в аксонометрию, где соблюдается принцип параллельности линий. Такая перспектива может быть жесткой или свободной. В качестве одного из примеров можно привести натюрморты П. Сезанна (рис. 6).

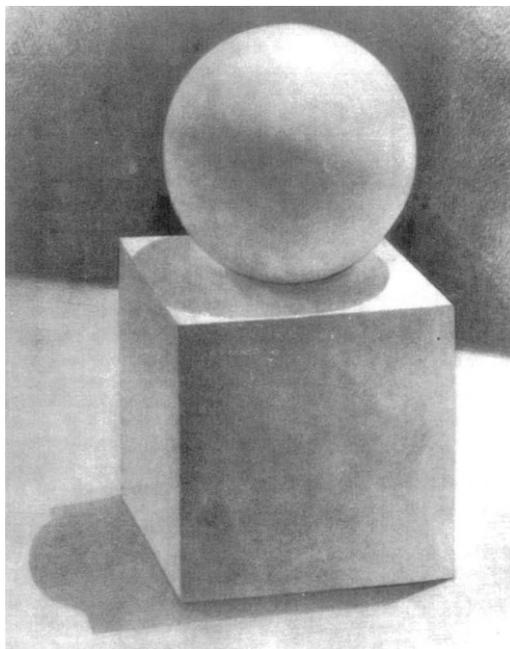
2. Светотень

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

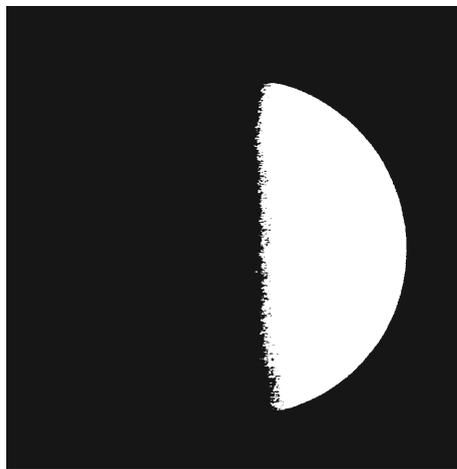
С точки зрения физики, белый свет — это световой поток, состоящий из волн различной длины. Поверхности, на которые падают лучи света, поглощают и отражают лучи по-разному, вследствие чего они получают различную окраску, цвет. Таким образом, световой поток, льющийся на

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

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



а



б

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

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

В обычных условиях резкого контраста света и тени нет, так как затемненные части предмета все-таки освещены отраженным светом и световых градаций довольно много. Эти градации дают постепенный переход от зоны света к зоне тени и связывают их между собой. В живописи и тональном рисунке, как мы знаем, светотень делят на свет, полутень, тень, блик и рефлекс. Фазы светотени обычно демонстрируют на примере натюрмортной постановки из гипсовых предметов (рис. 7, а). Самое светлое пятно в освещенной части предмета — блик, самое светлое в тени — рефлекс. Перечисленные фазы светотени в полной мере соблюдались в репродукционной гравюре XIX в., когда необходимо было точно передать тональные нюансы живописных полотен. Сотни живописных натюрмортов были отгравированы резчиками по металлу и дереву и напечатаны в виде приложений и премий к крупным европейским журналам. Мастерство граверов было так велико, что позволяло убедительно передавать блики на стеклянных бокалах и графинах, отражать свечение виноградных ягод. Для искусства натюрморта это оказалось очень важным, так как любование игрой света всегда привлекало человека.

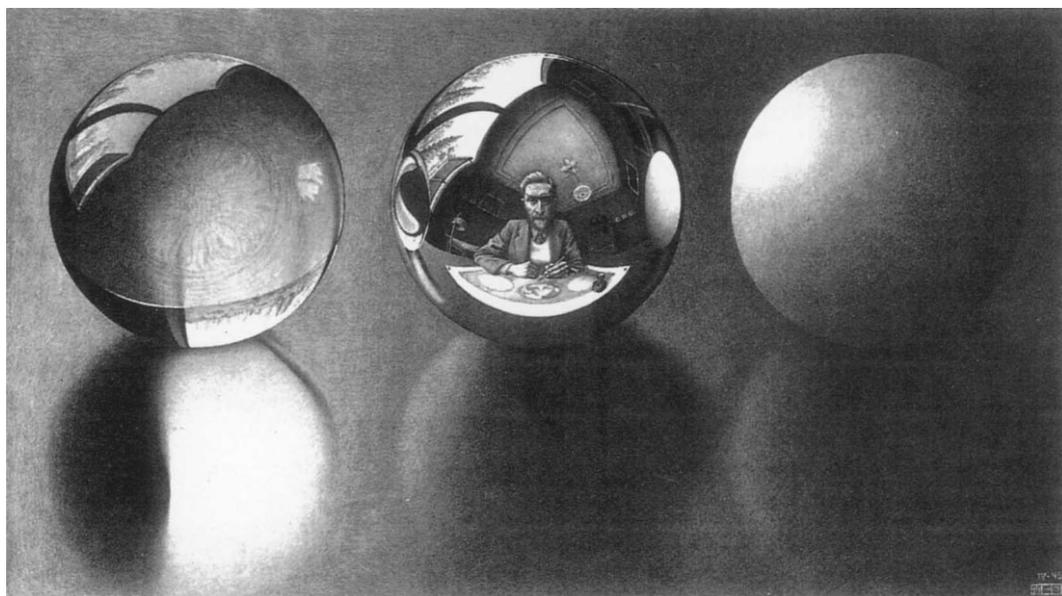


Рис. 8. М.К. Эшер. Три шара II. 1946. Литография

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

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

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

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

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

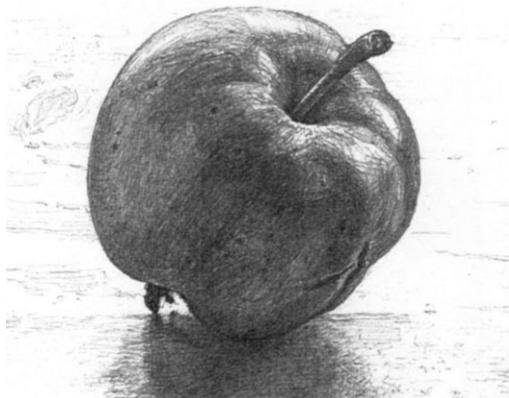


Рис. 9. Н.Н. Коротков. Яблоко. 1985.
 Рисунок. Карандаш

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

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

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

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

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

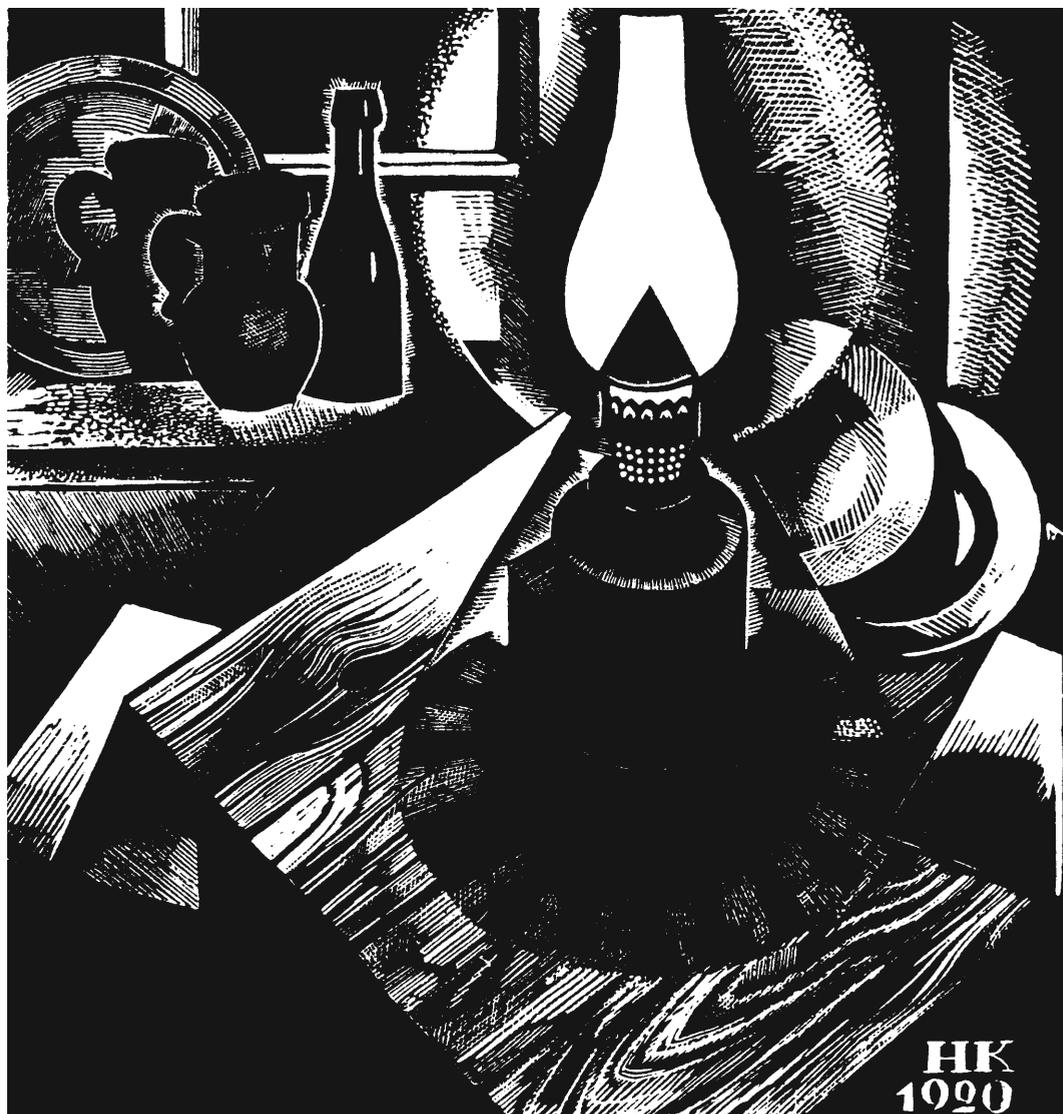


Рис. 10. Н.Н. Купрянов. Натюрморт с лампой. 1920. Ксилография

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

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



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

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



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

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

3. Цвет и колорит

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Тональным колоритом называется колористическая система, в которой цвета обусловлены освещенностью предметов и их светлотными характеристиками в пространстве. Тональный колорит может иметь множество вариантов как условного, так и естественного освещения. Условное освещение широко применялось в европейской гравюре XVIII в. В полном объеме светотень в натюрморте закрепляется только в XIX в.

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

с творчеством французских импрессионистов и проявился как новаторская система в живописи и графике. В современной нам графике контраст используется не только в работе точкой-мазком, но и линией и штрихом.

Говоря о колорите, невозможно обойти проблемы цветовой гармонии, так как цветовая гармония — согласованность цветов между собой — является важнейшим средством художественной выразительности и в изобразительном, и в прикладном искусстве. Согласованность цветов имеет как содержательную согласованность, так и научно-практическую обоснованность. Гармоничный колорит позволяет точнее донести до зрителя идею художника.

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

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

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

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

тый—оранжевый, красный—зеленый—синий—фиолетовый); *гармонических сочетаний контрастных цветов* (желтый—фиолетовый, красный—зеленый, синий—оранжевый); *гармонических сочетаний нейтральных в отношении родства и контраста цветов* (желтый—красный, желтый—синий, красный—синий, желтый—красный—синий). Для всех данных групп можно сделать наглядные выкраски в цветовом треугольнике и пользоваться ими при возникновении трудностей в колорировании вариантов цветных графических композиций.

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

Вопросы и задания

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

сти света и тени в выявлении образа натюрмортной экспозиции.

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

¹ Живопись. М., 2001, с. 33.

Глава II

ЖАНР НАТЮРМОРТА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

1. Западноевропейский натюрморт

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

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

щаться за вдохновением к начальной стадии становления жанра.

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

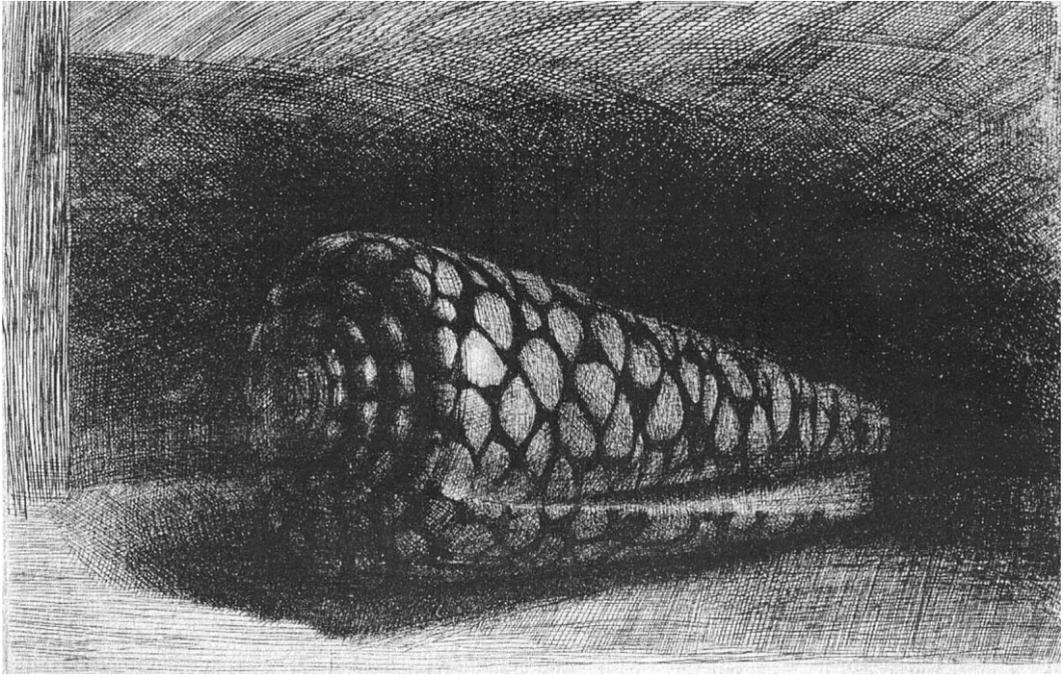


Рис. 13. Рембрандт. Ракушка (*Conus marmoreus*). 1650. Офорт

смысловых значений даже во всемирно известных произведениях.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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