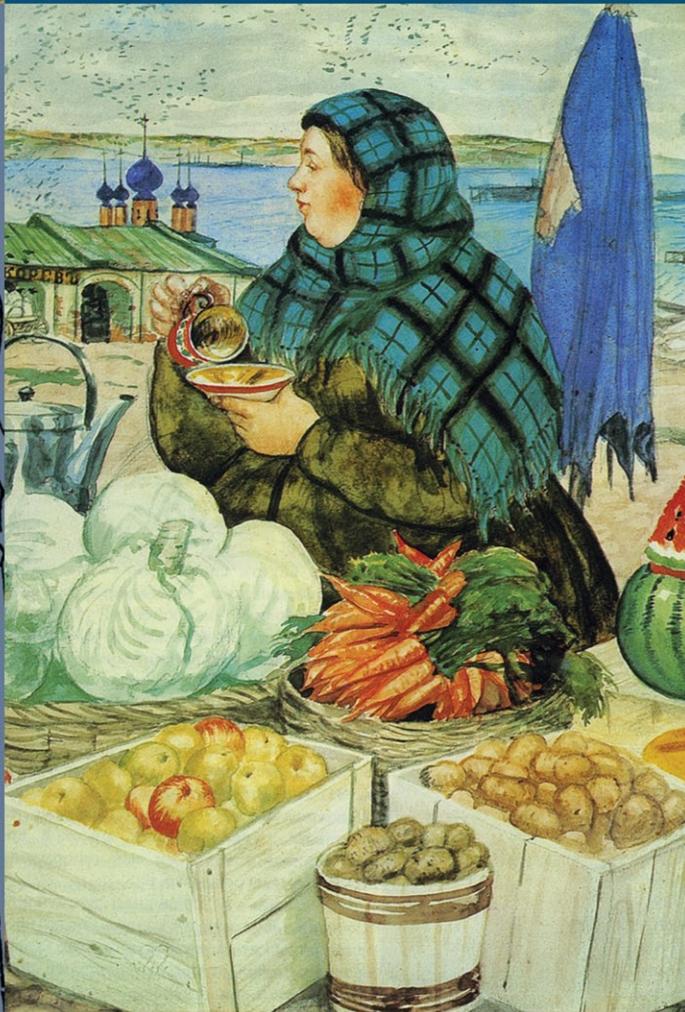


ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Н.П. Бесчастнов

# СЮЖЕТНАЯ ГРАФИКА



УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

ВЛАДОС

УДК 75.049.6(075.8)  
ББК 85.15я73-1  
Б53

Рецензенты:

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

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

**Бесчастнов Н.П.**

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

ISBN 978-5-691-01873-2.

Агентство СІР РГБ.

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

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

**УДК 75.049.6(075.8)**

**ББК 85.15я73-1**

ISBN 978-5-691-01873-2

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

# Оглавление

<i>К студентам!</i> .....	3
<i>Введение</i> .....	5
<b>Глава I. КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ СЮЖЕТНОЙ ГРАФИКИ</b> .....	11
1. Становление и начало развития сюжетных графических изображений .....	11
2. Сюжетная графика XV—XVIII веков .....	16
3. Сюжетная графика XIX века .....	26
4. Новаторство в сюжетной графике XX века .....	34
<b>Глава II. СЮЖЕТНАЯ ГРАФИКА СТРАН ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО РЕГИОНА</b> .....	40
1. Сюжетная графика в искусстве старого Китая .....	40
2. Сюжетная графика Японии XVII—XVIII веков .....	44
<b>Глава III. РУССКАЯ СЮЖЕТНАЯ ГРАФИКА</b> .....	49
1. Становление русской сюжетной графики .....	49
2. Сюжетные изображения в русской графике XVIII—XX веков .....	52
3. Сюжетная графика художников круга «Мир искусства» .....	58
4. Советская сюжетная графика 1910—1960-х годов .....	64
5. Сюжетные поиски в российской графике последней трети XX и начала XXI века .....	75
<b>Глава IV. ИСТОРИЧЕСКИЕ ЖАНРОВЫЕ КОМПОЗИЦИИ</b> .....	87
1. Выдающиеся события из жизни Западной Европы в живописи и графике XVI—XIX веков .....	87
2. Исторический жанр в русском искусстве .....	96

Глава V. БАТАЛЬНАЯ ГРАФИКА .....	107
1. Сцены битв в искусстве Древнего мира .....	107
2. Батальные сцены в западноевропейском искусстве XV—XX веков .....	111
3. Изображение войны в русском графическом искусстве. Станковая графика и плакат .....	118
Глава VI. МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ЖАНРОВЫЕ КОМПОЗИЦИИ И ИЗОБРАЖЕНИЯ ИЗ ИСТОРИИ ХРИСТИАНСТВА .....	126
1. Западноевропейские мифологические жанровые композиции и религиозная графика .....	126
2. Русские графические композиции XVI—XIX веков со сценами из истории христианства, жизни церкви и мифологии .....	139
3. Русские мифологические и сказочные графические композиции конца XVIII—XX веков .....	142
Глава VII. БЫТОВОЙ ЖАНР .....	151
1. Становление и развитие бытового жанра в искусстве .....	151
2. Бытовой жанр в изобразительном искусстве Западной Европы .....	153
3. Бытовой жанр в русской станковой графике и иллюстрации .....	160
Глава VIII. СЦЕНЫ ОХОТЫ В ГРАФИКЕ .....	171
1. Древнейшие изображения сцен охоты в искусстве .....	171
2. Охотничьи композиции в западноевропейском искусстве .....	174
3. Охотничья тема в русском искусстве .....	177
Глава IX. ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ ТЕМАТИКА В ГРАФИКЕ .....	186
1. Становление и развитие темы труда в искусстве .....	186
2. Отражение труда в западноевропейском и русском реалистическом искусстве XIX века. Трудовые процессы в демократической графике XX века .....	189
3. Трудовые процессы и люди труда в российской графике XX века .....	194
Глава X. СПОРТИВНАЯ ТЕМАТИКА В ГРАФИКЕ .....	202
1. Спортивные композиции в искусстве Древнего мира .....	202
2. Графические изображения спортивных соревнований в европейском искусстве .....	204
3. Графические изображения спортивных мероприятий в Советской России ..	208

Глава XI. ДЕТСКАЯ ТЕМАТИКА В ЖАНРОВОЙ ГРАФИКЕ .....	215
1. Изображения детей в искусстве Древнего мира и западноевропейской живописи и графике .....	215
2. Детская тематика в русской книжной иллюстрации советского и постсоветского времени .....	222
Глава XII. ЛЮБОВНАЯ ГРАФИКА .....	231
1. Тема любви в искусстве Древнего мира и европейской графике и живописи XVI—XIX веков .....	231
2. Тема любви в графике конца XIX—XX веков .....	239
Глава XIII. СЮЖЕТНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ В РЕКЛАМНОЙ ГРАФИКЕ .....	247
1. Сюжетность в современной рекламе .....	247
2. Сюжетные композиции в плакате .....	250
3. Сюжетные изображения в журнальной и газетной рекламе и пропаганде .....	254
4. Сюжетные изображения в экслибрисах, эмблемах и товарных знаках .....	256
Глава XIV. СЮЖЕТНЫЕ КОМПОЗИЦИИ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ .....	261
1. Сюжетные композиции на изделиях из керамики и стекла .....	262
2. Сюжетная графика на античных текстильных изделиях, текстиле Востока, Византии, средневековой Европы и эпохи Возрождения .....	269
3. Сюжетная графика на текстильных изделиях XVIII—XIX веков .....	272
4. Сюжетный текстиль XX века .....	276
Глава XV. НАУЧНЫЕ ОСНОВЫ СЮЖЕТНОЙ ГРАФИКИ .....	282
1. Геометрия пространственных построений на плоскости .....	282
2. Светотень .....	291
3. Цвет и колорит .....	293
Глава XVI. КОМПОЗИЦИЯ В СЮЖЕТНОЙ ГРАФИКЕ .....	299
1. Принципы композиции .....	299
2. Однофигурные композиции .....	306
3. Двухфигурные композиции .....	319
4. Многофигурные композиции .....	325

Глава XVII. ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СЮЖЕТНОЙ ГРАФИКИ .....	341
1. Основы методики исполнения сюжетной графики .....	341
2. Исполнение эскизов-набросков .....	342
3. Исполнение набросков-этюдов .....	344
4. Проработка основного эскиза .....	347
5. Законченные графические листы .....	350
6. Набросочность изображений в законченных графических композициях .....	353
Глава XVIII. МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ ГРАФИКИ .....	358
1. Рисовальные материалы и техники их использования .....	358
2. Гравюра и литография .....	366
3. Фотография .....	382
4. Компьютерная графика .....	387
<i>Заключение</i> .....	389
<i>Литература</i> .....	391

# Глава I

## КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ СЮЖЕТНОЙ ГРАФИКИ

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

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

Изучая росписи древнегреческой керамики и стенопись Древней Гре-

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



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

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

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

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

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

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

---

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

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



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

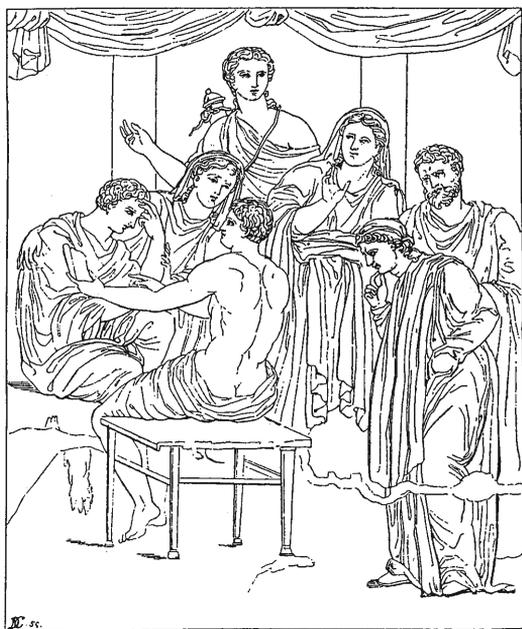
почти станкового плана с драматической трактовкой образов. Об уровне сюжетных композиций можно судить по мозаичной копии из дома Фавна в Помпеях с картины живописца Филоксена из Эритрен. Картина эта изображала битву Александра Македонского с Дарием.

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

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

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

Раннехристианские сюжетные композиции, которые можно наблю-



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

<sup>2</sup> Там же. — С. 36.

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

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

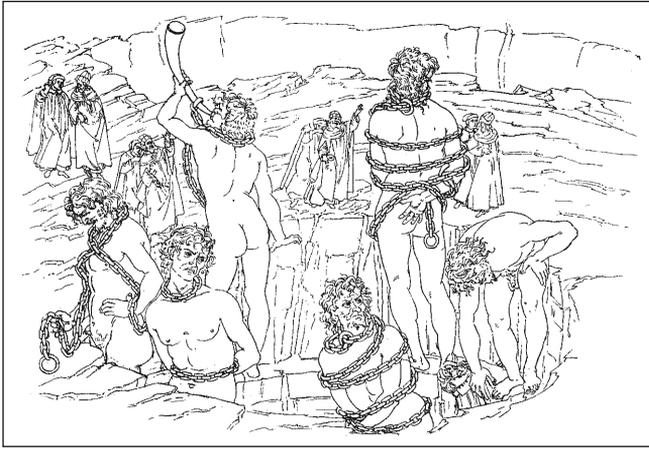
## 2. Сюжетная графика XV—XVIII веков

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

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

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

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



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



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



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



**Рис. 16.** Л. Кранах.  
Гравюра



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

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

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

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

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

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

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

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



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

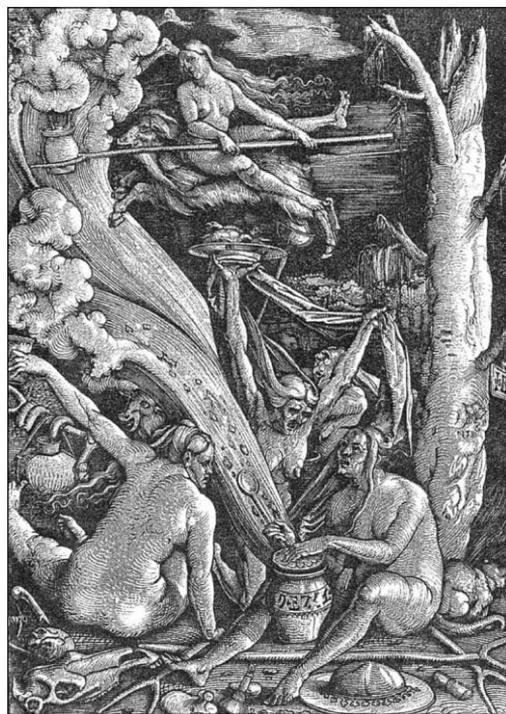


**Рис. 19.** Тициан. Амур

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

ла Йегера, нарезавшего знаменитый «Сад любви».

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

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

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

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

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

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

Одной из самых значительных и самых загадочных тематических



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

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

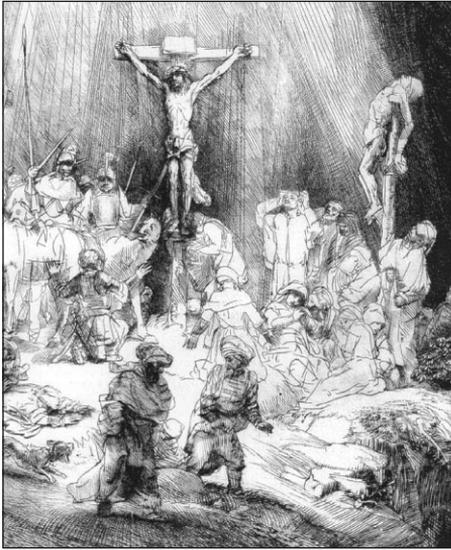
В «Трех крестах» свет и движение сливаются в нечто единое: в других офортах можно мысленно убрать световую разработку, и останется чистая динамика линии и композиции, здесь это невозможно»<sup>1</sup>, — пишет Е.С. Левитин. Сгустками света наполнены гравюры Рембрандта «Принесение в храм» и «Снятие с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

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

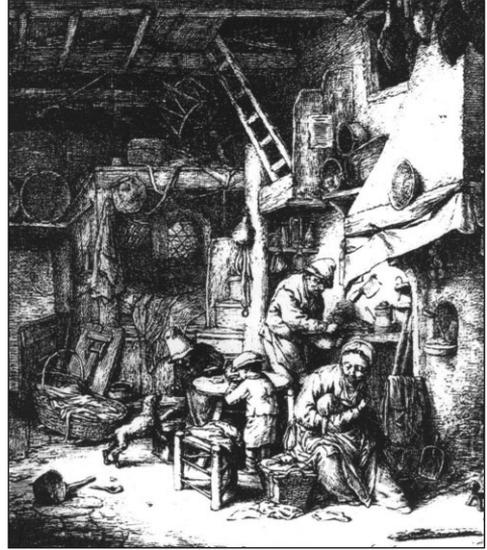
<sup>1</sup> Левитин Е.С. Голландский офорт XVII века. — В кн.: Очерки по истории и технике гравюры. — М., 1987. — С. 271.

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

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



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



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



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



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

### 3. Сюжетная графика XIX века

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

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

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

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

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

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



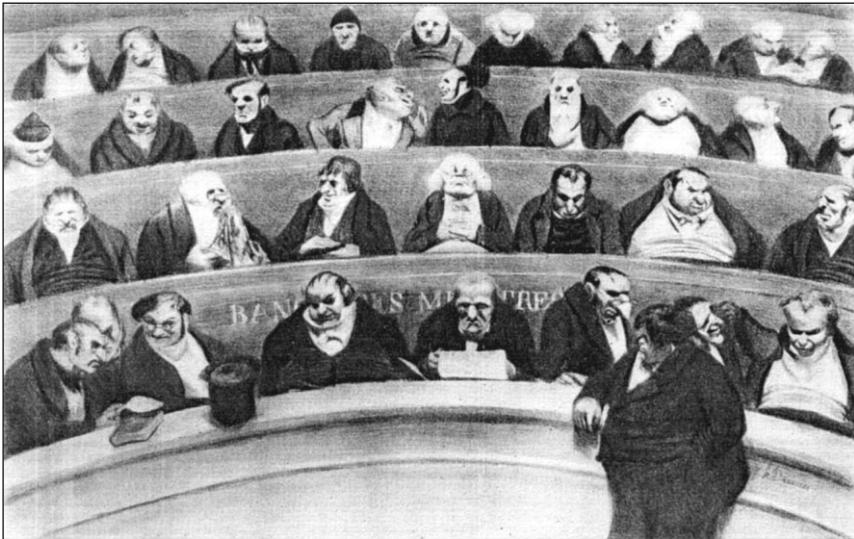
**Рис. 28.** Г. Доре. Крысы. Из серии «Парижский зверинец». Литография

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Оригинальным творческим дарованием XIX века является Адольф

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



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



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