

Печатная графика — это самое актуальное из изобразительных искусств и вместе с тем наиболее доступное широким слоям общества искусство, которое теснейшим образом связано, с одной стороны, с идеологической пропагандой, с прессой и книгой и, с другой стороны, с хозяйственной деятельностью, с промышленностью, с рекламой, с печатным делом. Кроме того, в печатной графике больше, чем в каком-либо другом искусстве, заметна прямая связь между техникой и стилистикой.

Если подойти к печатной графике с точки зрения технических приемов, то она состоит из четырех основных технических элементов:

1. Доска, вообще поверхность, на которую наносится рисунок.
2. Инструменты.
3. Печатная краска.
4. Печатание.

Соответственно материалу печатной доски и способам ее разработки различают три основных вида печатной графики.

1. **Выпуклая гравюра.** С поверхности доски удаляются при помощи вырезывания или выдалбливания все места, которые на бумаге должны выйти белыми, и, наоборот, остаются нетронутыми линии и плоскости, соответствующие рисунку — на доске они образуют выпуклый рельеф. В эту группу входит гравюра на дереве (ксилография) и на линолеуме (однако известна как исключение и выпуклая гравюра на металле).
2. **Углубленная гравюра.** Изображение наносится на поверхность в форме углубленных желобков, царапин или борозд. В эти углубления попадает краска, которая под сильным давлением печатного станка переносится на бумагу. Давление печатного станка оставляет по краям доски углубления на бумаге (Plattenrand), которые отделяют рисунок от полей. К этой группе относятся все виды гравирования на металле — гравюра резцом, офорт и т. п.
3. **Плоская гравюра на камне.** Здесь рисунок и фон оказываются на одном уровне. Поверхность камня обрабатывается химическим составом таким образом, что жирная краска при накате воспринимается только определенными местами, передающими изображение, а на остальную часть поверхности краска не ложится, оставляя фон бумаги нетронутым, — такова техника литографии. Кроме камня в плоской печати используются и алюминиевые дощечки — так называемая альграфия.

Ксилография

Начнем наш обзор с **гравюры на дереве, или ксилографии**, как наиболее характерного вида выпуклой гравюры. На доску продольного распила (в Европе это груша или бук, позднее — пальма; в Японии — вишневое дерево) с гладко выструганной поверхностью, а иногда и покрытую слоем мела, художник

наносит свой рисунок карандашом или пером. Затем художник или специальный резчик вырезывает особыми ножами и выдалбливает долотцами промежутки между линиями рисунка (то есть то, что на оттиске должно выйти белым или, во всяком случае, цвета бумаги). То же, что в оттиске превратится в черные линии и пятна, образует на доске своеобразные хребты выпуклого рельефа. Во время вырезывания гравюры на дереве резчик держит нож крепко в кулаке почти вертикально по отношению к доске и ведет его на себя. На отпечатке изображение получается обратным (как бы в зеркальном отражении) по отношению к изображению на рисунке, то есть то, что в рисунке находилось справа, в отпечатке будет слева, и наоборот.

В досках продольного сечения, которые применяли ксилографы на ранних этапах развития, волокна идут сверху вниз. В этом направлении легко резать доску; напротив, трудно в поперечном направлении, но еще труднее, главное, опаснее — в диагональном направлении, так как тогда надо остерегаться, чтобы волокна не отклоняли линии и чтобы линию вообще не «зарезать». Вследствие этих трудностей в старой ксилографии мы встретим больше прямых и острых линий, чем округленных, волнистых и диагональных. Для ксилографии характерны отчетливость и некоторая обособленность линий; чем больше в рисунке мелочей, переходов, скрещивания линий, тем труднее для резчика и тем менее выразительна ксилография.

Печатали гравюры на дереве чаще всего на бумаге (очень редко на пергаменте) обычной типографской краской, печатали от руки или простым типографским прессом. Печатание ксилографии не требовало такой тщательности и внимания, как печатание гравюры на металле. Вместе с тем печатание гравюры на дереве полностью соответствовало процессу печатания книжного набора, поэтому можно утверждать, что ксилография — наиболее естественная, наиболее органическая техника для украшения книги, для книжной иллюстрации.

Одно из важных преимуществ гравюры на дереве заключается в очень большом количестве (несколько тысяч) хороших, ясных отпечатков с одной и той же доски. Поэтому справедливо будет сказать, что гравюра на дереве является самой простой, самой дешевой, демократической техникой печатной графики, предназначенной для очень широкого потребления. Вместе с тем ксилографии присуща известная двойственность, дуализм разделения труда: художник рисует свою композицию на бумаге, специалист-резчик режет рисунок на деревянной доске (правда, в старое время были и исключения, когда рисовальщик и резчик соединялись в одном лице; особенно же это единство характерно для Новейшего времени — с конца XIX века). Это разделение труда, с одной стороны, увеличивало популярность гравюры на дереве, с другой же стороны, заключала в себе некоторую опасность потери единства стиля: или рисовальщик мог ставить перед собой задачи, не соответствующие специфике ксилографии, или резчик не улавливал намерений рисовальщика. В какой-то мере можно утверждать, что в дуализме гравюры на дереве скрыта одна из причин ее упадка в XVI веке.

Другой дефект гравюры на дереве — чрезвычайная трудность исправлений, корректур в вырезывании на доске рисунка: достаточно самой маленькой ошибки, для того чтобы необходимо было вырезать целый кусок из доски и точно вклеить новый кусок с правильным рисунком.

Есть основания думать, что ксилография является древнейшей формой печатной графики и раньше всего возникла в Китае. Ранние образцы китайской гравюры — это оттиски печатей на бумаге, относящиеся к первым векам нашей эры и представляющие собой размножение образцов буддийской иконографии,

Старейшие же образцы художественной китайской ксилографии вышли в свет в 868 году — это иллюстрации к «Сутра» (буддийская культовая книга). Позднее китайские ксилографы перешли от культовых изданий к иллюстрированию книг по истории и к репродуцированию картин.

В Европе использование ксилографии для отпечатков с художественной целью, по-видимому, технически связано с печатанием тканей посредством деревянных шаблонов (так называемая «набойка», техника которой, вероятно, тоже идет с Востока). Первое использование ксилографии в Европе для графических отпечатков относится к концу XIV — началу XV века. Возможно, что здесь важным стимулом послужило начало изготовления дешевой бумаги вместо дорогого пергамента. Появление дешевой бумаги в XIV веке, печатная ксилография около 1400 года, книгопечатание подвижными буквами около 1450 года — все это этапы одного процесса демократизации и популяризации культуры и искусства, стремление к наглядному оптическому воспитанию и пропаганде. Сначала речь идет главным образом о религиозной пропаганде — ксилографическим способом печатаются лубочные иконы, всякого рода священные изображения. Скоро появляются и светские интересы — начинают печатать игральные карты. А в эпоху крестьянских движений агитационная графика достигает наибольшего размаха, печатают лубочные изображения, иллюстрированные брошюры, сатирические листки. Вместе с тем гравюра становится товаром, свободно продающимся на рынке (жена Дюрера ездила на ярмарку для продажи гравюр своего мужа). Все это заставляет думать, что «изобретение» ксилографии нельзя связывать с личностью определенного художника — она медленно созревала в ремесленной среде.

Своеобразной предтечей ксилографии из эпохи поздней готики и ее соперником в течение всего XV века следует назвать так называемую пунсонную, или выемчатую, гравюру («Schrotschnitt»), «Шротшнитт» представляет собой выпуклую гравюру на металле, создаваемую с помощью точек, звездочек, сложной сети решетчатых линий, которые в отпечатке оказываются светлыми штрихами и пятнами на темном фоне. Эта очень сложная техника достигает своеобразных, декоративно-орнаментальных эффектов, часто с диковинным, экзотическим оттенком. Но главное своеобразие «пунсонной» гравюры в отличие от ксилографии заключается в том, что здесь мы имеем дело со светлым рисунком на темном фоне (поэтому «пунсонную» гравюру

иногда называют «белой» гравюрой— «Wei schnitt»). Эта идея светлого, белого рисунка на темном фоне потом неоднократно возвращается (в рисунке XVI века, цветной ксилографии, у Сегерса в его «лунных» офортах) и в конечном счете определяет собой возрождение ксилографии на новой технической основе в начале XIX века (Томас Бьюик).

Старейшие образцы европейской ксилографии относятся к концу XIV века и выполнены главным образом в Южной Германии (однако старейшая датированная гравюра на дереве, изображающая св. Христофора, помечена 1423 годом). Листы эти известны только в одном экземпляре (уники), посвящены религиозной тематике, выполнены только контурными линиями и часто раскрашены от руки.

Постепенно в них появляется штриховка, выполняющая, однако, не задачи пластической лепки, а чисто декоративные функции. Эти старейшие немецкие гравюры на дереве по своему стилистическому эффекту (особенно благодаря раскраске) всего более сближаются с живописью на стекле, с цветными витражами.

Переход от этих уникальных листов к многотиражной и иллюстративной ксилографии представляют так называемые «блоковые», или «колодковые», книги (Blockbecher), то есть серия картинок с короткими пояснениями, где и буквы текста, и относящиеся к нему изображения вырезаны и напечатаны с одной деревянной доски. Время расцвета «блоковых» книг — 50—60-е годы XV века; их содержание имеет по преимуществу религиозно-дидактический характер *Biblia Pauperum*, «Искусство благочестиво умирать», Десять заповедей и т. п.). Есть основание предполагать, что печатание изображений предшествовало печатанию книг. Отсюда можно сделать вывод, что народные массы более восприимчивы к изображенному, чем к написанному содержанию; народная книга, как и детская книга,— это прежде всего книга с картинками.

Только после изобретения подвижного алфавита гравюра на дереве отделяется от текста и превращается в подлинную иллюстрацию, сопровождающую текст. Первая книга, напечатанная подвижными буквами и снабженная ксилографическими иллюстрациями, была издана в Бамберге, в типографии Пфистера, в 1461 году (под названием «Edelstein» — драгоценный камень).

Примерно к периоду 1470—1550 гг. относится первый расцвет ксилографии и гармоническое объединение текста с иллюстрациями. Это содружество книги и ксилографии нарушается в XVII и отчасти XVIII веке, и затем в начале XIX века следует новое возрождение ксилографии.

В Германии наибольший расцвет и популярность ксилографии падает на первую треть XVI века. Два мастера определяют вершину этого расцвета — Альбрехт Дюрер и Ганс Гольбейн Младший. Дюрер одинаково мастерски проявил себя и в гравюре

на дереве, и в гравюре на меди; он одинаково блестяще владел композицией как в отдельном листе, так и в больших повествовательных циклах, в которых новозаветная тематика сплеталась с современными проблемами («Апокалипсис», «Страсти Христовы», «Жизнь Марии» и др.). Дюрер редко брался за нож гравера, но всегда сам рисовал на доске и очень следил за резчиком, стремясь подчинить его приемы своей концепции. И в этом смысле он оказал большое влияние на технику ксилографии. О том, как тонко Дюрер чувствовал специфический язык графических техник, ярко свидетельствует сравнение изображенных им одинаковых тем и мотивов в гравюре на меди и на дереве («Страсти» и др.): если в гравюре на меди художник стремился прежде всего к пластической лепке формы и последовательно проведенной градации освещения, то в гравюре на дереве его главная задача — напряженная выразительность линий. Точно так же есть значительное различие между ранними ксилографиями Дюрера и теми, которые он выполнил в конце своей деятельности. В ранних гравюрах на дереве изображения больше подчиняются плоскости листа, в них более разнообразный штрих, то узловатый и сучковатый, то с короткими и длинными завитками; напротив, в поздних произведениях мастера его графический язык становится проще и мощнее, в композиции большее значение приобретают объем и свет.

Ганс Гольбейн Младший, испытавший сильное влияние итальянского классического стиля, — выдающийся мастер книжной иллюстрации. Его главные произведения в области ксилографии — два знаменитых цикла иллюстраций — к Библии и к «Пляске смерти» («Totentanz»). Они отличаются чрезвычайной наглядностью и динамикой рассказа, простотой и точностью пластического языка и сильной социальной и антиклерикальной тенденциями.

В Италии эпохи Возрождения ксилография не получила такого глубокого развития, как в Германии, хотя и была известна почти с начала XV века в виде игральных карт, орнаментальных украшений, календарей, изображений святых. Наиболее крупным центром итальянской ксилографии являлась Венеция, и именно там была издана иллюстрированная книга, которую можно считать одним из самых своеобразных и совершенных произведений печатного искусства — мы имеем в виду вышедшую в 1499 году у венецианского печатника Альдо Мануцио книгу, так называемое «Истолкование снов» («Hypnerotomachia Polifili») Франческо Колонна. Диковинное, утопическое содержание книги сочетается с чрезвычайной простотой и лаконизмом графического языка — обилием белых плоскостей, простыми, контурными линиями, тонким созвучием текста с иллюстрациями и характера букв с форматом книги. К сожалению, несмотря на усилия ученых, до сих пор не удалось установить имя художника (монограмма с буквой «В», очевидно, имеет в виду резчика).

Североитальянская, особенно венецианская, ксилография теснейшим образом связана с рисунками пером и находилась под несомненным влиянием Тициана.

Для венецианской ксилографии XVI века характерен смелый, свободный, несколько грубоватый штрих (Николо Больдрини) или же широкие, черные плоскости, расчлененные с помощью белых линий и полос (Джузеппе Сколари). И в

том и в другом случае заметна тенденция не столько выявить специфику резьбы по дереву, сколько добиться более или менее точной имитации рисунка пером и кистью.

Кьяроскуро (цветная ксилография)

Отчасти, по-видимому, в соревновании с рисунком тушью или кистью возникло в Европе XVI века изобретение цветной ксилографии, или кьяроскуро. Техника цветных отпечатков с деревянных досок для украшения тканей (набойка), как мы знаем, была давно известна на Востоке, а с XIV века и в Европе. Но когда и где изобретена цветная ксилография на бумаге? Возможно, что раньше всего цветная ксилография появилась в Китае (известны отпечатки китайской гравюры на дереве со многих досок, без черного контура, нежными красочными пятнами).

В Европе цветная ксилография раньше всего была создана в Германии: 1507 годом датирована цветная деревянная гравюра Л. Кранаха, несколько позднее (1512) цветные доски применяли в содружестве живописец и рисовальщик Бургкмайр и резчик Иост де Негкер. У в Германии XVI века цветная гравюра на дереве имела случайный, эпизодический характер. Напротив, в Италии XVI века цветная ксилография получила гораздо более широкое распространение и более яркий расцвет.

Изобретатель итальянской цветной ксилографии Уго да Карпи получил в 1516 году от венецианской Синьории патент на исполнение гравюры «светотенью» (chiaroscuro). Это был совершенно новый тип тональной ксилографии, основанной не на линии, а на пятне, на контрастах света и тени. Уго да Карпи печатал с двух, трех и более досок, причем одна доска (не всегда) репродуцировала контурный рисунок, а другие — те части композиции, которые должны были получить определенный тон; светлые места не печатались белой краской, а вырезывались в одной из досок. При этом каждая из трех последовательных работ — нанесение рисунка на доску, вырезывание и печатание — выполнялась особым мастером.

Своеобразие итальянского кьяроскуро («Улов рыбы» по Рафаэлю, «Диоген» по Пармиджанино и др.) заключалось не в многоцветности, а в тонких градациях одного тона — серого, бурого, зеленоватого и т. п. Уго да Карпи имел продолжателей как в Италии (Антонио да Тренто, Андреа Андреани), так и в Голландии, где Гольциус создал ряд ксилографии в технике кьяроскуро, выделяющихся как комбинацией различных цветов, так и градациями одного тона.

Однако уже в XVIII веке техника кьяроскуро переживает полный упадок. Напротив, чрезвычайно длительный и яркий расцвет цветная ксилография пережила в Японии. Основное отличие японской ксилографии от европейской заключается в более тесной связи японской гравюры с каллиграфией. А отсюда вытекает гораздо большее значение выразительного и эмоционального языка линии и пятна и отсутствие у японских гравюров интереса к изображению пространства и полное их

пренебрежение к светотени. Кроме того, в японской гравюре, быть может, еще более резко, чем в европейской, выражен контраст между художником, который дает рисунок, и резчиком.

Расцвет японской ксилографии начинают обычно с Моронобу, пользовавшегося контрастом черно-белого и умевшего извлекать из линий и пятен декоративное звучание. По-видимому, художник Масанобу в 1743 году первый применил печатание в два цвета (розовый и зеленый), а около 1764 года целая группа художников, работавших в Эдо и принадлежавших к направлению «укие-э» (обыденная жизнь), стала создавать многоцветные гравюры с нескольких досок. На этой почве возникает искусство таких выдающихся мастеров японской цветной ксилографии XVIII века, как Харунобу, художника, создававшего нежные образы женщин в пронизанных поэтическим настроением пейзажах, Утамаро, стремившегося к индивидуализированным женским образам и утонченным, переливчатым тонам колорита, и Сяраку, специализировавшегося на изображении экспрессивных, полных эмоционального напряжения портретов актеров.

В XIX веке японская цветная ксилография становится еще богаче и разнообразнее в творчестве Хокусая, которому подвластно изображение реального мира во всем его многообразии. Особенно выдающихся результатов Хокусай достигает, с одной стороны, в альбомах «Манга», где заносит на бумагу все, что попадает в поле его зрения (архитектура и орнамент, деревья и травы, люди и животные в различных позах и движениях и т. д.), а с другой стороны, в циклах пейзажей «Мосты», «36 видов горы Фудзи» и др., поражающих не только своеобразием каждого отдельного пейзажа, но и мастерством, с которым прослеживаются последовательные изменения одного и того же мотива в связи с изменяющейся обстановкой, окружением, освещением и т. п. Нет никакого сомнения, что если Хокусай многому научился у европейских живописцев и графиков, то и сам он оказал сильнейшее воздействие на развитие художественных методов европейского искусства (достаточно вспомнить такой цикл Клода Моне, как «Стога сена» или «Руанский собор»). Еще более тесные связи протягиваются между европейским искусством и творчеством Хиросиге, последним из старых мастеров японской цветной ксилографии.

Возвращаясь к европейской гравюре, следует прежде всего отметить, что после яркого расцвета ксилографии в первой половине XVI века наступает несомненный упадок европейской гравюры на дереве в XVII и XVIII веках. Можно назвать несколько причин; так или иначе содействовавших этому упадку. Прежде всего уже упомянутый нами дуализм рисовальщика и резчика, прекрасно использованный в японской цветной ксилографии, очевидно, мало соответствовал методу европейских художников, так как отрывал рисовальщика от особенностей материала и технических приемов. Упадку гравюры на дереве в это время способствовала также все растущая потребность в репродукционной графике, которая могла бы воспроизводить картины, статуи, памятники архитектуры, а для этих целей в те годы

гораздо более пригодна была углубленная гравюра на меди. Наконец, невыгодным для ксилографии было и соперничество с появившейся в XVII веке новой техникой офорта, которая удовлетворяла потребность художника в фиксации беглых впечатлений и где художник мог рисовать непосредственно на доске без промежуточного звена — резчика-ремесленника. Некоторым рубежом между старой и новой гравюрой на дереве в Западной Европе может служить вышедшее в свет в 1766 году руководство по ксилографии, составленное французским резчиком, мастером заставок и концовок Папильоном.

В своем руководстве Папильон отстаивал целый ряд преимуществ гравюры на дереве и главными среди них считал возможность одновременно печатать книжный набор и гравюры-иллюстрации, удешевление процесса печатания и более высокий тираж издания. Единственное, чего еще не хватает ксилографии, по мнению Папильона, — это гибкости и эластичности техники.

Этот важный технический переворот был сделан на рубеже XVIII и XIX веков английским гравером Томасом Бьюиком. Два основных момента следует выделить в реформе Бьюика: во-первых, дерево другого сорта и распила и, во-вторых, другой инструмент гравирования. 'Эти новые приемы Бьюика сделали технику ксилографии и более легкой, и более разнообразной. Для того чтобы удобнее было резать, Бьюик берет дерево не мягкое, а твердое (сначала бук, а потом пальму), и притом не продольного, а поперечного распила (так называемое торцовое дерево, где волокна идут перпендикулярно к поверхности разреза). Эта твердость и однородность поверхности позволила Бьюику отказаться от традиционного инструмента ксилографа — ножа и перейти к инструментам гравюры по металлу — резцам, штихелям разной формы, в результате чего он получил возможность с легкостью проводить любые линии в любых направлениях. Но всего удобнее для материала и инструментов Бьюика оказалась техника процарапывания тонкой сети линий и точек, которые в отпечатке должны оставаться белыми, техника, по своему эффекту несколько напоминающая «выемчатую» гравюру на металле (Schrotschnitt): моделировка формы не черными линиями на светлом фоне, а светлыми линиями — на темном; и даже не столько линиями, сколько тонами, переходами света и тени (поэтому ксилографию, использующую технику Бьюика, стали называть «тоновой» гравюрой).

Не обладая большим художественным дарованием, Т. Бьюик мастерски владел всеми приемами своей новой техники, особенно в небольших листах чисто иллюстративного характера («История британских птиц», «История четвероногих»). Именно благодаря этому его изобретение быстро завоевало популярность. Книжная иллюстрация 30—40-х годов XIX века во всех странах Европы пошла по пути Бьюика (например, иллюстрации Жигу к «Жиль Блазу» или Жоанно и других).

В конце XIX века экономическое преимущество тоновой ксилографии — деревянное клише — превращает ее в наиболее

распространенную репродукционную технику. При этом производственные мастерские (в Париже, Лейпциге), изготавливающие репродукционную тоновую ксилографию, работают чисто фабричным способом, как бы совершенно забывая о том, что исходным пунктом была работа резцом по дереву: зритель уже не видит не только линий, но даже точек, которые все сливаются для него в одну сплошную поверхность «тона».

Так техника ксилографии все более приближается к фотомеханической репродукции (то есть сетчатой цинкографии и фототипии по принципу выпуклой печати), которая получает распространение в 90-х годах прошлого века, — иными словами, ведет к победе машинной техники над кустарной, ремесленной. Но как раз в это же самое время, в конце XIX века, как бы в виде протеста против механизированной репродукционной ксилографии происходит возрождение станковой гравюры на дереве, а потом и на линолеуме, а вместе с тем художник вновь совмещает в одном лице и рисовальщика и резчика по дереву.

Новые искания в ксилографии связаны с именами целого ряда художников в разных странах: в Англии — Никольсона и Обри Бердслея, во Франции — Гогена, Валлотона, Лепера, в Норвегии — Мунка, в России — А. Остроумовой-Лебедевой, В. Фалилеева, а затем в особенности В. Фаворского, П. Павлинова, А. Кравченко, А. Гончарова и многих других. Эти новые искания идут в самых различных направлениях. Прежде всего это — отказ от виртуозных приемов, от ослепительной ловкости ксилографов XIX века и стремление как бы вернуться к более архаическим методам гравюры на дереве, а тем самым уничтожить дуализм рисовальщика и резчика. Вместе с тем многие мастера новой ксилографии наряду со своеобразным возвращением к традициям Дюрера и итальянского кьяроскуро стремятся использовать нововведения Бьюика (белый штрих, тон). Большая группа ксилографов исходит не из светлого фона дерева, а из черной, покрытой краской доски и из нее, с помощью пятен и узоров, так сказать, освобождает, извлекает композицию (Валлотон, Мунк). Линий у них почти нет, они оперируют главным образом пятнами, контрастами черных и белых силуэтов. Некоторые из них стремятся использовать специфические особенности материала: например, Гоген или Мунк извлекают художественные эффекты из неровной поверхности доски, рисунка древесных волокон и т. п. Но при всем сходстве некоторых приемов они добиваются совершенно различных результатов: гравюры Мунка насыщены трагически-экспрессивным содержанием, напротив, Валлотон стремится, скорее, к декоративному воздействию. Есть среди мастеров новейшей ксилографии и такие, которые воскрешают приемы последовательного развития образа в рассказе, в цикле гравюр (Ф. Мазерель в Бельгии).

Гравюра на линолеуме

Очень близкой к ксилографии является и гравюра на линолеуме, вошедшая в употребление в Новейшее время. Гравюра на линолеуме тоже относится к

высокой печати и пользуется теми же инструментами (ножом, стамеской). Линолеум как материал обладает иными художественными возможностями, чем дерево, он дешевле, годится для больших форматов и особенно пригоден для цветной гравюры (Фалилеев, Захаров, Голицын, Мендес, Паккард и другие). Однако в приемах гравюры на линолеуме, которая развивает и усиливает наиболее распространенную манеру новейшей ксилографии (Лепер и другие) с ее сочетанием динамических линий и живописных пятен, менее чувствуется язык резца. Основной дефект новейшей ксилографии и линогравюры — слишком резкий контраст черного и белого, нарушающий единство книжной страницы и заставляющий буквы казаться слишком слабыми,— особенно заметен в книжной иллюстрации. Именно поэтому наиболее выдающиеся мастера книжной иллюстрации (Фаворский, Кравченко) ищут более разнообразные и гибкие приемы — сочетания линий и пятен, контрастов и переходов, черных и белых штрихов.

Можно ли говорить о специфических особенностях ксилографии, о присущих ей особых стилистических основах? Разумеется, каждая эпоха выдвигает свои требования к деревянной гравюре, ставит перед ней особые задачи. И все же есть объективные признаки, критерии, есть особые требования материала, инструментов и техники, которые свойственны именно ксилографии. Особенно ясно это проявляется при сравнении ксилографии (высокой печати) с резцовой гравюрой (глубокой печатью). Ксилографии в общем свойствен суровый, несколько угловатый и узловатый стиль, склонный к преувеличению и обобщению и тяготеющий к острому, экспрессивному образу.

Напротив, стиль гравюры на металле — мягкий, гибкий, утонченный, стремящийся к сочной полноте. Ксилографии почти недоступны тонкие, нежные черные линии и густая сеть перекрестных штрихов, создающая в гравюре на металле постепенные переходы света и тени. Вместе с тем в ксилографии представляется естественным стремление черной линии превратиться в белую. Характерно также, что светлое пятно в деревянной гравюре кажется более светлым, чем в гравюре на металле. Наконец, следует подчеркнуть, что дерево — материал, так сказать, более упрямый, чем металл: он требует от художника большего соблюдения своей естественной логики, тогда как работа в гибком, податливом металле поощряет известное насилие над материалом.

Углубленная гравюра на металле

Обращаемся ко второй основной группе печатной графики — к углубленной гравюре на металле. По сравнению с выпуклой гравюрой углубленная гравюра гораздо разнообразнее и богаче целым рядом самостоятельных вариантов. Их общий признак заключается в том, что рисунок врезывается в доску и при печатании краска удерживается в бороздках. Кроме того, от сильного давления при печатании на отпечатках ясно сохраняются следы краев доски (так называемый *Plattenrand*). Все варианты углубленной печати объединяются одним и тем же металлом (обычно

— медной доской) и одинаковым процессом печатания. Различаются же они способами создания рисунка на доске. При этом надо учитывать три основных вида глубокой печати: механический (куда входят резцовая гравюра, сухая игла, меццотинто), химический (офорт, мягкий лак, акватинта) и смешанную технику (карандашная манера и пунктир).

Резцовая гравюра

Древнейшая из техник глубокой печати — так называемая резцовая гравюра. Рисунок рисуют в металле особым инструментом — резцом или штихелем, причем его ручка крепко лежит в ладони резчика и он режет не «на себя» (как ксилограф, мастер обрезной гравюры ножом), а «от себя». Доска во время работы лежит на подушке (обычно кожаном мешке, наполненном песком), которую можно поворачивать для получения волнообразных и округлых линий.

Штихель при резьбе поднимает как бы стружки металла, и вместе с тем возникают выступы, кромки (*barbes*) по краям борозды. Эти барбы уравнивают «гладилкой», или «шабером» (трехгранным ножом). Тем же инструментом удаляют вообще всякие нежелательные линии. Естественно, что материал и инструмент определяют иную технику углубленной гравюры, чем та, с которой мы познакомились в ксилографии.

Особенность резцовой гравюры заключается в тонких линиях, проводимых штихелем (причем каждая линия начинается и кончается сужением и острием), и в богатстве и разнообразии штриховки, которую можно варьировать с помощью нажимов и вширь, и вглубь, получая различные эффекты моделировки, градации блеска тона, силы рельефа и т. п. Вместе с тем можно назвать еще две стилистические особенности резцовой гравюры: во-первых, жажда плоскость должна разбиваться на линии и точки, во-вторых, в резцовой гравюре господствует ритмический, закономерный штрих» включенный в строгую систему параллельных и перекрестных линий, соответствующих форме предмета. В начале

XIX века вместо медной доски стали употреблять стальную.

Преимущество стальных досок заключается в том, что они позволяли неограниченное количество отпечатков. Зато стальную доску гораздо труднее обрабатывать — на ней можно проводить не борозды, а только царапины, отчего в отпечатках гравюры на стали нет сочности, глубины отпечатка с медной доски, господствует суховатый, серый тон. Поэтому от употребления стали отказались, когда был изобретен гальванический способ «осталивания» медной доски.

Печатание резцовой гравюры имеет свою специфику. Для того чтобы краска лучше проникла в самые малые углубления, сделанные резцом, на согретую доску с рисунком тампоном равномерно накладывают краску. Потом краску стирают с гладких частей доски (которые в отпечатке останутся белыми), оставляя ее только

в бороздках. Печатают особым прессом, для каждого отпечатка возобновляя краску. Искусство печатания заключается главным образом в правильном дозировании краски и в умении ее стирать. Поэтому мастера резцовой гравюры (в отличие от ксилографов) стремятся взять печатание в свои руки для более полной реализации своих стилистических намерений.

От постоянного снятия краски медная доска понемногу стирается — более тонкие линии становятся плоскими, а затем и вовсе исчезают. Поэтому не все отпечатки с одной доски обладают одинаковым качеством — первые лучше последующих. В среднем с одной доски резцовой гравюры можно получить до трехсот хороших отпечатков. Стертую доску можно ретушировать, но новые линии не совсем точно повторяют старые, поэтому ретушированные отпечатки отличаются от оригинальных и меньше ценятся.

Чтобы проверить эффект рисунка, художники часто делают так называемые пробные отпечатки до полного окончания работы. Пробные оттиски выдающихся мастеров высоко ценятся прежде всего за их редкость, но, может быть, не меньше за их свежесть, за возможность проникнуть в процесс работы художника.

В процессе работы над гравюрой художник часто меняет рисунок и композицию, уничтожает одни линии и заменяет их другими, иначе распределяет свет и тени и т. п., причем фиксирует эти последовательные перемены в ряде оттисков. Такие оттиски (их бывает до десяти и даже больше), которые как бы констатируют эволюцию гравюры, называют «состояниями». Различают также отпечатки «до подписи» (художника) и «до адреса» (издателя). Отличие цены первого и последнего отпечатков может быть очень большим. Кроме того, в ходе работы некоторые художники делают на полях легкие наброски (нечто вроде «пробы пера», фиксирующей внезапно мелькнувшее видение фантазии). Эти «ремарки», зафиксированные в пробных отпечатках, потом уничтожаются.

Очень сложная, мелочная техника резцовой гравюры, требующая от гравера очень много времени и физических усилий, точности и огромного внимания, побудила художников искать иных, более гибких и подвижных приемов углубленной печати, более соответствующих непосредственному выражению замысла художника. Такими приемами явились сухая игла, офорт (в буквальном смысле «крепкая водка»).

Сухая игла

Сухая игла, холодная в отличие от «горячей» техники в офорте, где она подкреплена действием кислоты, представляет собой стальную иглу с острым наконечником. Этой иглой рисуют на металле так же, как металлическим грифелем на бумаге. Сухая игла не врезывается в металл, не вызывает стружек, а царапает поверхность, оставляя по краям небольшие возвышения, кромки (барбы). Эффект сухой иглы основан именно на том, что в отличие от резцовой гравюры эти барбы не снимают

гладилкой и в отпечатке они оставляют черные бархатистые следы.

Одним из самых ранних, но эпизодических образцов сухой иглы являются три гравюры, выполненные в 1512 году Дюрером. Однако и сам Дюрер отказывается в дальнейшем от этой техники, и вообще она на целое столетие исчезает из поля зрения графиков. Объясняется это, по-видимому, тем, что сухая игла допускает очень небольшое количество отпечатков (двенадцать-пятнадцать), так как барбы, определяющие главный эффект гравюры, скоро стираются. Может быть, именно поэтому некоторые старые мастера (в XVII веке) применяли сухую иглу только в сочетании с другими техниками, например с офортом (мягкий, тональный эффект барб особенно мастерски использовал в своих офортах Рембрандт). Только в XIX веке, когда «осталивание» медной доски сделало возможным закрепление барб, художники стали обращаться к сухой игле в чистом виде (среди мастеров сухой иглы назовем Элле, Г. Верейского).

— Офорт —

Основной принцип офорта, отличающий его от резцовой гравюры и сухой иглы, заключается в том, что прорезывание линий металлическими инструментами сопровождается и усиливается травлением кислотой. Согретую доску покрывают тонким слоем грунта, особого лака (для его изготовления существуют разные рецепты — обычно в него входит смесь воска, смолы, асфальта), который не разъедается кислотой. После этого доска слегка коптится. На этом темном фоне художник рисует различными острыми иглами, освобождая те линии-углубления, которые потом протравливаются до желаемой глубины. Поправки и ретуши здесь очень легки — достаточно только покрыть лаком неправильные и ненужные линии. Кислота выедает свободную от лака поверхность доски тем сильнее, чем дольше продолжается процесс травления.

В начале XVII века французский график Жак Калло применил прием «перекрытия», или повторного травления: те места доски, которые уже протравлены достаточно, покрываются лаком и подвергаются новому травлению. Таким образом художник достигал более гибкой градации света и тени, мягких переходов воздушной перспективы. Следует отметить, что в отличие от штриха, проводимого штихелем, травленная линия обладает везде одинаковой толщиной и не имеет острия. Отчасти именно поэтому художники часто дополняли офорт резцом, сухой иглой, подчеркивая тени, и т. п. Легкость и гибкость техники, комбинация с сухим («холодным») инструментом сделали офорт любимым орудием выдающихся графиков.

— Мягкий лак —

Разновидностью офорта является так называемый мягкий лак. По-видимому, он был изобретен в XVII веке, но настоящую популярность приобрел в второй половине XIX века. К обычному офортному грунту примешивается сало, отчего он

становится мягким и легко отстает. Доска покрывается бумагой, на которой рисуют твердым тупым карандашом. От давления карандаша неровности бумаги прилипают к лаку, и, когда бумага снимается, она уносит частицы отставшего лака. После травления получается сочный зернистый штрих, напоминающий карандашный рисунок. Драматизм мрачных сцен рабочего быта, которым веет от произведений Кэте Кольвиц, в значительной мере связан с теми эффектами, которые художница извлекает из мягкости лака.

К концу XVII — началу XVIII века относится появление новых видов углубленной гравюры, связанных не столько со штрихом, сколько с пятном, с тональными отношениями, со сложной картинной композицией. Все эти виды гравюрной техники обладают высокими декоративными качествами, делающими их чрезвычайно пригодными для украшения стен. Кроме того, все они отлично приспособлены для репродукционных целей, для воспроизведения образцов живописи и рисунка.

— Акватинта —

Так, например, особой разновидностью офорта является акватинта. Ее изобретателем считают французского художника Жана-Батиста Лепренса (1765). Эффект, которого он добивался своим изобретением, очень похож на полутона рисунка тушью с отмывкой.

Техника акватинты — одна из самых сложных. Сначала на доске травится обычным путем контурный очерк рисунка. Потом снова наносится травильный грунт. С тех мест, которые в отпечатке должны быть темными, грунт смывается раствором, и эти места запыливаются асфальтовым порошком. При подогревании порошок плавится таким образом, что отдельные зерна пристают к доске. Кислота разъедает поры между зернами, получается шероховатая поверхность, дающая в отпечатке равномерный тон. Повторное травление дает более глубокие тени и переходы тонов (при этом, разумеется, светлые места закрываются лаком от кислоты). Помимо описанной здесь техники Лепренса существуют и другие способы акватинты. При этом следует отметить важное отличие эффекта акватинты от другой техники, с которой мы сейчас познакомимся и которая носит название «меццо-тинто»: в акватинте переходы тонов от света к тени происходят не мягкими наплывами, а скачками, отдельными слоями. Способом акватинты часто пользовались в сочетании с офортом или с резцовой гравюрой, а иногда в соединении с цветным печатанием. В XVIII веке акватинту применяли главным образом в репродукционных целях. Но были и выдающиеся оригинальные мастера, которые достигали в акватинте замечательных результатов. Среди них на первое место нужно поставить Ф. Гойю, который извлекал из акватинты, часто в сочетании с офортом, выразительные контрасты темных тонов и внезапные удары светлых пятен, и французского художника Л. Дебюкура, цветные акватинты которого привлекают глубиной и мягкостью тонов и тонкими цветовыми нюансами. После некоторого ослабления интереса к акватинте в XIX веке она переживает новое возрождение в XX веке (Нивинский, Доброе и другие).

Если мягкий лак и акватинта представляют собой разновидность офорта, то меццо-тинто, или «черная манера», является разновидностью резцовой гравюры.

— Меццо-тинто —

Технику гравирования «черной манерой» изобрел не художник, а дилетант — немец Людвиг фон Зиген, живший в Амстердаме и находившийся под сильным воздействием светотеневых контрастов в живописи Рембрандта. Его самая ранняя гравюра, выполненная в технике меццо-тинто, относится к 1643 году.

Стилистически меццо-тинто можно уподобить рисунку белым штрихом, так как эта техника гравюры основана на принципе вырабатывания светлого из темного, причем она оперирует не линией, а пятном, непрерывными, текучими переходами света и тени (в буквальном смысле слова меццо-тинто означает полутоны).

В технике меццо-тинто доска подготавливается особым инструментом «качалкой» — дугообразным лезвием, усеянным тонкими и острыми зубцами (или лопаточкой с закругленной нижней частью), таким образом, что вся поверхность доски становится равномерно шероховатой или зернистой. Покрытая краской, она дает ровный густой бархатисто-черный отпечаток. Затем остро отточенной гладилкой (шабером) начинают работать от темного к светлому, постепенно сглаживая шероховатости; на местах, которые должны быть совершенно светлыми, доска полируется начисто.

Так посредством большей или меньшей шлифовки достигаются переходы от яркого светового блика до самых глубоких теней (иногда для подчеркивания деталей мастера «черной манеры» применяли резец, иглу, травление). Хорошие отпечатки меццо-тинто являются редкостью, так как доски скоро изнашиваются. Мастера меццо-тинто редко создавали оригинальные композиции, ставя перед собой главным образом репродукционные цели. Своего наибольшего расцвета меццо-тинто достигает в Англии XVIII века (Ирлом, Грин, Уорд и другие), становясь как бы национально-английской графической техникой и создавая мастерские воспроизведения живописных портретов Рейнольдса, Гейнсборо и других выдающихся английских портретистов.

Комбинация резцовой гравюры с офортом вызвала к жизни в XVIII веке еще два вида углубленной гравюры.

— Карандашная манера —

Карандашная манера несколько напоминает мягкий лак. В этой технике гравюра изготавливается на офортном грунте, обрабатывается разными рулетками и так называемым матуаром (своего рода пестиком с зубцами). После травления линии углубляются резцом и сухой иглой непосредственно на доске. Эффект отпечатка очень напоминает широкие линии итальянского карандаша или сангины.

Особенное распространение карандашная манера,

предназначенная исключительно для репродукционных целей, получила во Франции. Демарто и Бонне мастерски воспроизводят рисунки Ватто и Буше, печатая свои гравюры или сангиной, или в два тона, причем Бонне, подражая пастели, иногда применял еще белила (для того чтобы получить тон еще более светлый, чем бумага).

— Пунктир (точечная манера) —

Пунктир, или точечная манера,— прием, известный уже в XVI веке и заимствованный у ювелиров: его применяли для украшения оружия и металлической утвари. Пунктир тесно соприкасается с карандашной манерой, но вместе с тем стилистически близок и к меццо-тинто, так как оперирует широкими тоновыми пятнами и переходами.

Техника пунктира представляет собой сочетание резцовой гравюры с офортом: частые группы точек, как бы сливающихся в одном тоне, накладываются различными иглами, колесиками и рулетками в офортный грунт и потом травятся. Нежные точки на лице и обнаженном теле наносятся непосредственно на доску кривым пунктирным штихелем или иглой. Пунктирную технику особенно ценили в цветных отпечатках с одной доски, раскрашенной тампонами, повторяя раскраску для каждого нового отпечатка. Наибольшее распространение эта техника имела в Англии во второй половине XVIII века. Гравюры пунктиром носили почти исключительно репродукционный характер. Ее мягкие, легкие приемы особенно подходили для воспроизведения грациозных и сентиментальных образов, характерных для популярного в английском обществе этой эпохи искусства (Анжелика Кауфман, Чиприани и другие). В Англии возникла целая школа мастеров пунктира («стипл» по-английски) во главе с виртуозом этой техники Бартолоцци.

— Цветная гравюра на металле —

В заключение необходимо сказать и о цветной гравюре на металле. После всего до сих пор сказанного нам должно быть ясно, что главное воздействие графики основано на контрастах черного и белого, в виде линий или тонов. И вместе с тем в графике с самого начала наблюдалась тенденция к многокрасочности. Вспомним, что японская ксилография скоро перешла на многоцветность и осталась ей верна. В Европе тоже делались неоднократные попытки цветной гравюры. Одной из первых, как мы знаем, была сделана попытка в области ксилографии — так называемое кьяроскуро — монументальное и вместе с тем в высокой мере графическое решение проблемы. В XVII веке попытки продолжались главным образом в области углубленной печати на металле. При этом наметились три основных способа:

1. Печатание с одной доски в один тон (черный, бурый, сангина и т. п.).
2. Печатание с одной доски в несколько тонов (раскраска от руки, тампонами).
3. Печатание снесколькох досок (цветная гравюра в настоящем смысле слова).

Первую своеобразную попытку цветной гравюры на металле сделал в начале XVII века Геркулес Сегерс. Он использовал только одну доску, обработанную офортом, в которой различные части покрывались разной краской. Этот красочный эффект Сегерс еще усиливал применением бумаги, тонированной различным цветом. Однако техника Сегерса требовала для всякого нового отпечатка новой раскраски, и поэтому отпечатки с его цветных офортов крайне редки. Следующий важный шаг уже в начале XVIII века сделал Жак Леблон.

Основываясь на теории Ньютона о трех основных цветах (синем, желтом и красном), из смешения которых можно получить все остальные тона, Леблон использовал три доски с тремя основными цветами. Печатав одну доску поверх другой, Леблон получал промежуточные тона — зеленый, лиловый, оранжевый.

Кроме того, он вводил еще четвертую доску в черном или коричневом тоне для получения глубоких теней. Свои доски Леблон обрабатывал способом меццо-тинто, преследуя исключительно репродукционные цели. Оттиски с его досок довольно редки; некоторые из них производят эффектное, но грубоватое впечатление.

Настоящего расцвета цветная гравюра на меди достигает во второй половине XVIII века во Франции в связи с техникой акватинты. Уже Жанине в своих цветных акватинтах не только блестяще воспроизводит живопись и рисунки своих современников (Буше, Фрагонара, Юбера Робера и других), но и достигает своеобразных графических эффектов. Еще дальше по пути совершенствования цветной гравюры идет, еще смелей и тоньше действует Дебюкур, который сам создает композиции для своих цветных акватинт. Для его техники характерна сложность печатания (с восьми-девяти досок, подготовленных различными графическими техниками, и доски с рисунком тушью, которая печаталась последней для подчеркивания контуров). Исключительная мягкость переходов, напоминающая акварель, богатство и тонкость нюансов, глубина и легкость тонов характеризуют цветные гравюры Дебюкура (самое знаменитое произведение Дебюкура — «Танец новобрачной» 1786 года). Вместе с тем в его произведениях намечаются чуть заметная реакция классицизма (в подчеркивании контуров и движений) и легкая тенденция к карикатурности.

Новое возрождение цветная гравюра переживает в период импрессионизма (Рафаэлли и другие), в XX веке (в самых различных техниках глубокой печати — в офорте, акватинте, мягком лаке и др.).

Между выпуклой ксилографией и углубленной гравюрой на меди есть весьма существенные различия, если взглянуть на них с общественной точки зрения.

Прежде всего, как мы уже отметили, ксилография часто характеризуется двойственностью — сочетанием художника-рисовальщика и резчика-ремесленника. В углубленной гравюре автор обычно объединяется в одном лице —

художник сам рисует, гравировывает, печатает и сам обычно является распространителем своих работ на рынке, у издателя, позднее — на выставке. Кроме того, оба вида гравюры обращаются к разным потребителям, особенно на раннем этапе развития.

Ксилография проще, демократичнее, распространяется вместе с книгой или в виде ленточки; у нее большой тираж, она дешевле. Углубленная гравюра, особенно в начале эволюции, меньше связана с книгой, с иллюстрациями; у нее более постоянный, изысканный характер, ее художественный язык тоньше и труднее. С практической точки зрения гравюра на металле удовлетворяла в свое время двум важным требованиям:

1. Давала образцы и мотивы для декоративных композиций (так называемый Ornamentstich широко расхаживавшийся по всей Европе).
2. Являлась самой подходящей техникой для репродукционных целей — рисунков, картин, статуй, зданий.
3. Кроме того, в отличие от ксилографии некоторые эпихи (XVII—XVIII века) культивировали углубленную гравюру в очень большом формате, обрамляя ее и применяя для украшения стен.
4. Наконец, гравюра на дереве часто анонимна; гравюра на металле с самого начала есть история художников; даже когда мы не знаем имени автора гравюры, она всегда обладает признаками определенной индивидуальности.

Столь же различны ксилография и гравюра на металле и по своему происхождению. Ксилография связана с книгой, с буквами, с печатной машиной. Углубленная гравюра по своему происхождению не имеет ничего общего ни с печатью, ни с письменностью вообще — ее отличает декоративный характер, она родилась в мастерской ювелира (любопытно, что граверы на меди получали образование в мастерской золотых дел мастеров, где украшали рукоятки мечей, тарелки, кубки резьбой и чеканкой). В этом смысле у резцовой гравюры очень старинные корни: уже античных ювелиров можно назвать графиками, поскольку с каждой металлической поверхности (например, с этрусского зеркала) можно получить отпечаток. И в позднейшей резцовой гравюре, в ее блеске и пышности и в то же время точности, сохранились пережитки ювелирного искусства.

Однако подлинное начало резцовой гравюры следует вести с того момента, когда изображения стали резать на металле с определенной целью их печатать. И тогда оказывается, что углубленная гравюра родилась только в середине XV века, позднее ксилографии и, может быть, под ее влиянием.

— Ниэлло —

О связи углубленной гравюры с ювелирной мастерской говорит техника так называемого ниэлло, популярного в Италии во второй половине XV века. Ниэлло представляет собой резьбу в серебре, причем вырезываемый рисунок

заполняется чернью из сернистого серебра, в результате получается черный рисунок на светлой поверхности. Итальянские ювелиры, чтобы проверить эффект, делали орнаментальные или фигурные отпечатки ниэлло на бумаге — отпечатки, вполне родственные резцовой гравюре. Согласно флорентийской традиции, резцовую гравюру изобрел в 1458 году флорентийский ювелир и мастер ниэлло Мазо Финигуерра. Эта традиция теперь опровергнута: в Италии и Германии найдены более старинные образцы углубленной гравюры — древнейшая известная нам гравюра резцом датирована 1446 годом («Бичевание Христа» неизвестного автора немецкой школы).

Первая более или менее определенная личность мастера резцовой гравюры в Германии — Мастер игральных карт (действовавший в Базеле и на верхнем Рейне), названный так по своей главной работе — серии гравированных карт. В его гравюрах чувствуется некоторая неуверенность приемов, подсказанных не свойствами материала и техники, а стремлением подражать рисунку пером или «серебряным грифелем: то непрерывные контуры без всякой моделировки, то попытки лепки формы короткими, врезанными линиями. Следующий шаг в развитии резцовой гравюры делает мастер, известный под монограммой «Е. S..», по-видимому находившийся под сильным влиянием нидерландской живописи. У него более широкий размах композиции и более сложные приемы — разнообразная штриховка, стремление к пластической округлости форм, в свету его линии раздробляются на точки, в тени перекрещиваются и становятся глубже.

Наивысшие достижения в немецкой графике XV века принадлежат Мартину Шонгауэру. В его ранних работах («Успение Марии») еще сказываются пережитки ювелирных традиций — нагромождение мелочей, орнаментальные изломы контуров и складок, бессистемные «перекрещивания линий. Позднее (например, «Мадонна за оградой») графический стиль Шонгауэра становится более лапидарным и систематизированным, а вместе с тем усиливаются контрасты глубоких теней и светлых плоскостей. Влияние Шонгауэра сказалось в разных областях европейского искусства (между прочим, он оказал воздействие на молодого Микеланджело).

Несколько в стороне от общей эволюции немецкой резцовой гравюры стоит таинственный художник конца XV века, прозванный Мастером Амстердамского кабинета, или Мастером домашней книги (большинство его уникальных гравюр хранится в гравюрном кабинете Амстердамского музея). Особенностью этого мастера являются предпочтение светских тем религиозным и жанровая трактовка религиозных сюжетов. Вместе с тем в стилистических приемах резцовой гравюры он как бы предвосхищает появление офорта: наряду «с резцом широко применяет иглу, живописно взрыхляет форму, меняя длину, направление, форму штриха и стремясь достигнуть впечатления пронизанной светом атмосферы.

Итальянская резцовая гравюра несколько запаздывает в своем развитии, и вместе с тем в ней особенно остро заметно ее происхождение из ювелирной техники, ее, так

сказать, орнаментальные корни. Одним из старейших образцов является серия «Страстей» в Венском музее. В отпечатках эти гравюры производят беспокойное, перегруженное впечатление. Но надо их представить себе в металлическом оригинале в виде выпуклых или углубленных украшений на бронзовой или серебряной поверхности — тогда их узор приобретает динамический размах и декоративную привлекательность. Почти к тому же времени относится удивительный женский портрет (Берлинский гравюрный кабинет), где в четкости профиля и экзотическом головном уборе проявляется чисто ювелирная фантазия.

Другая особенность итальянской резцовой гравюры — ее своеобразная связь с монументальным искусством. Не только в том смысле, что многие выдающиеся итальянские живописцы-монументалисты XV века (Поллайоло, Мантенья) культивировали гравюру в своих мастерских, что итальянская резцовая гравюра воспроизвела в большом формате много произведений живописи и скульптуры. Здесь надо учитывать и другие особенности итальянской гравюры эпохи Возрождения: ее гуманистические, ученые интересы, увлечение античной мифологией, то, что главная ее тема — образ героического человека, что ей чужды дидактические тенденции и религиозные настроения.

Монументализация гравюры в особенности свойственна творчеству Андреа Мантеньи. Художник выполнил только семь гравюр в последний период своей жизни, но они обозначают коренной поворот в истории гравюры к мощным соотношениям форм, к полной телесности, от повествовательной миниатюры к концентрированной, законченной композиции. По природе своего искусства Мантенья — рисовальщик. Линии у него крепкие, звучат, как металлические струны. Он режет на мягких досках тупым инструментом ровные, параллельные, диагональные линии, которые лепят форму широкими массами тени («Вакханалия»). В его самых последних работах (например, «Положение во гроб») экспрессивная сила линии, рисунок скал, облаков, складок воплощает горечь и отчаяние. График Мантеньи оказала сильное влияние на Дюрера.

Переход к Высокому Возрождению в итальянской гравюре осуществляет венецианец Джулино Кампаньола. Его стиль, сложившийся под влиянием Джорджоне и молодого Тициана, построен на; идиллии, бездействии, лирической мечтательности («Христос и самаритянка»), на мягких, музыкальных переходах тона. Графический ритм Кампаньолы состоит из сочетания линий и точек, то сгущенных, то редких; фон — спокойный контраст вертикальных и горизонтальных линий; каждую группу предметов, каждый вид материи характеризует особый ритм поверхности.

Произведения Мантеньи и Кампаньолы лучше всего подводят нас к пониманию стилистической структуры резцовой гравюры. По сравнению с ксилографией резцовая гравюра представляет собой гораздо более конструктивное и логическое искусство — не случайно, резцовая гравюра имела такой успех в эпоху Высокого Возрождения; и в эпоху классицизма XVII века. И

материал, и инструменты резцовой гравюры естественно ведут гравера к определенной, несколько абстрактной системе линий, придают его линиям математическую точность, которая совершенно чужда свободному духу ксилографии: то это параллельные диагонали Мантеньи, то точечная сеть Кампаньолы, то спиральные нажимы Гольциуса или Клода Меллана. Вместе с тем если ксилография стремится к пятнам, тональным плоскостям, то резцовая гравюра — к телесной, пластической лепке, к иллюзии материи. Ни одна графическая техника не дает таких неограниченных возможностей для передачи структуры предмета, его тона, поверхности (стекло, металл, мех и т. п.). Именно на этом основано, с одной стороны, стремление некоторых мастеров резцовой гравюры к иллюзорности, а с другой стороны, ее тенденция к репродукционным задачам.

Но репродуктивные тенденции резцовой гравюры поощрялись и еще одной особенностью ее техники. Обработывая доску, гравер все-время должен поворачивать ее в разных направлениях, и особенно вокруг своей оси (доска лежит на мешке с песком), для того чтобы получить правильный изгиб линии. Это «рассматривание рисунка со всех сторон», присущее резцовой гравюре, приводит к тому, что гравер не чувствует свой рисунок как изображение, а как графическую поверхность, как ритм линий, без верха и низа, без переднего и заднего плана. Поэтому так трудно в резцовой гравюре создавать образы прямо на доске (для этого обращаются к офорту) и надо точно держаться предварительного рисунка. Поэтому в резцовой гравюре такое большое, самоценное значение принадлежит процессу резьбы, высокому умению резчика. Резцовая гравюра требует особой ловкости рук, острого глаза, глубоких ремесленных традиций.

Однако в пределах общей логической системы стилистические варианты резцовой гравюры могут быть очень различны: например, Дюрер и Маркантонио Раймонди. Для Раймонди характерен классический стиль Высокого Возрождения, сложившийся под влиянием Рафаэля — мифологические темы, монументальная композиция, обнаженное человеческое тело по античным образцам, отсутствие жанра и мелких деталей, точность линий и пластическая лепка форм. У Дюрера даже в религиозные композиции всегда включены элементы быта. Для Дюрера главное — настроение, вложенное в образ и находящее себе выражение в динамике линий, в их орнаментальной и эмоциональной энергии. Кроме того, в отличие от прямолинейного искусства Раймонди Дюрера привлекают сложность и разнообразие явлений (художника привлекает проблема и освещения, и окружения человека — интерьер и пейзаж, и изображение животных и растений, и натюрморт).

Расцвет резцовой гравюры относится к первой половине XVI века — Дюрер, Раймонди, Лукас ван Лейден. Дальнейшее развитие идет ко все большей свободе и виртуозности техники. В XVII веке — новый расцвет, но уже более внешнего характера, причем не сами художники являются распространителями своих работ, а особые торговцы-издатели. В Нидерландах и во Франции резцовая гравюра выполняет в это время функции, представляющие нечто среднее между фотографией и газетным

репортажем. В Нидерландах, в мастерской Рубенса, целый штат профессиональных гравёров занят репродуцированием и популяризацией картин Рубенса и его школы. Во Франции придворные мастера Людовика XIV (Нантейль, Эделинк и другие) являются или официальными портретистами королей, министров, полководцев, или хронистами придворной жизни, военных походов и т. п.

Для резцовой гравюры XVII века характерны, кроме того, увеличение размера листов и их обрамление — реальное или мнимое (то есть награвированное). Гравюра потеряла свое интимное значение, из папки любителей она перекочевала на стену, превратилась в украшение комнаты, состязается с картиной. Художники уже не ставят перед собой новых художественных проблем, вся суть их деятельности выражается в виртуозном преодолении трудностей. В качестве яркого примера напомним гравюру Клода Меллана «Голова Христа», которая выполнена одной линией, начинающейся на кончике носа и идущей спиральными нажимами по лицу и вокруг головы Христа и создающей иллюзию изображения.

Но как раз в то время, когда резцовая гравюра достигла полной свободы своих технических приемов и стала окрашиваться оттенком поверхностной виртуозности, все большее значение начал приобретать ее наследник и соперник офорт, техника которого в известной мере уравнивала и даже преодолевала недостатки резцовой гравюры: именно то, что чуждо резцовой гравюре — быстрота, легкость, непосредственность, экспрессивность, характерность и т. п., — в высокой мере свойственно офорту.

Техника офорта возникла тоже из ремесленного производства, в мастерской ювелира (травление узоров на оружии и утвари). Но есть в офорте и какая-то связь с лабораторией и фантазией алхимика: она сказывается в контрасте красной, блестящей доски и, как смарагд, мерцающего фторсульфата — во всем этом есть оттенок магии и таинственного колдовства, словно образы офорта рождаются из столкновения жидкости и огня. Не случайно, что фантазию офортиста влечет мир, где смешиваются образы фантастического и обыденного: вспомним тематику офорта — война и смерть, болезни и уродства, праздники и триумфы, сумасшествие, жадность, ненависть человека; вспомним развалины Сегерса и крестьян Остаде, нищих и восточных мудрецов Рембрандта, «Vari caprici» и «Scherzi di fantasia» Тьеполо, ужасы войны Калло и кошмары Гойи.

Есть своеобразное несоответствие между светло-красным штрихом на черном асфальте и позднейшим отпечатком офорта на бумаге. Быть может, это несоответствие отчасти объясняет постоянное возвращение офортиста к одной и той же доске, обилие пробных оттисков и состояний, неожиданные переломы в замысле художника («Три креста» Рембрандта). Следует отметить также большое значение случайности при печатании офорта, в рецепте асфальта и кислоты.

Наконец, необходимо обратить внимание на импровизационную сущность офорта, который гораздо живописней, динамичней, правдивей и свободней резцовой гравюры, который не требует от художника ни физических усилий, ни профессиональной рутины.

Первые опыты офорта относятся к самому началу XVI века. Между 1501 и 1507 годами аугсбургский гравер Даниель Хопфер выполнил в технике офорта портрет Розена и гравюру «Христос в терновом венце». 1513 годом датирован офорт швейцарского гравера Урса Графа. Все они травлены на железных досках. Дюрер знакомится с новым приемом. В 1515—1518 годах им выполнены пять офортов на железных досках, более ранние — сухой иглой, более поздние — травлением. Однако в этих работах Дюрера помимо мягкого использования барб не чувствуется специфический стиль офорта.

Следующий шаг делают последователи Дюрера — Хиршфогель и Лаутензак. Вместо железной доски они применяют медную, улучшают процесс травления; редуют линии, более выделяются белые поля (резцовая гравюра их стремилась избегать). Появляется мотив пейзажа, который потом становится одной из излюбленных тем офорта. Впервые делаются попытки создать впечатление воздушного пространства. И все же их графику нельзя назвать вполне офортным стилем — она еще слишком напоминает рисунок пером. Решающий шаг в этом смысле принадлежит итальянскому живописцу и графику Пармиджанино: именно в его офортах впервые начинают звучать та неожиданность выдумки, то сочетание эскизности и завершенности образа, та динамика штриха, которые являются неотъемлемой особенностью офорта.

Как мы уже говорили, упадок резцовой гравюры в известной мере совпадает с расцветом офорта. Происходит это в эпоху барокко» в период интереса к жизни общественных низов и увлечения проблемами света и тени. И то и другое наложило определенный отпечаток на развитие офорта.

Первым мастером офорта, выступающим во всеоружии техники и с широким, новым тематическим репертуаром, является французский график Жак Калло. Мы знаем, что Калло был изобретателем повторного травления, которое давало его гравюрам глубину тона, разнообразие и мягкость переходов, воздушность дали.

Этот контраст Калло еще подчеркивает контрастом между большими, крепко моделированными фигурами переднего плана и мягкой миниатюрной трактовкой фона. Калло по справедливости может быть назван поэтом бесконечно далекого и бесконечно малого, с таким поразительным мастерством он набрасывает на маленьких листках своих гравюр сотни и тысячи крошечных фигурок и с таким искусством уводит глаз зрителя в необозримые дали. Вместе с тем искусство

Калло теснейшим образом связано с театром, со сценической действительностью — не

только потому, что Калло часто изображал театральные представления и актеров, но и потому, что сама композиция его всегда имеет характер сценической площадки и сценического эпизода. Замечательно также органическое сочетание в графике Калло актуальности, остроты наблюдения реальной действительности с фантастикой и гротеском. Характерно для Калло и его тяготение к графическим циклам, циклам нищих, актеров итальянской комедии, придворных маскарадов, народных праздников, ужасов войны и т. п.

Рембрандт поднимает офорт на недостижимую высоту, делает его» мощным средством художественного выражения, которому доступны и сказочная фантастика, и самые глубокие истины, и юмор, и трагедия, и человек, и природа, а в сфере технических средств и линия, и тон. Рембрандт владеет всеми ритмами графической плоскости, начиная с точек и кончая текучими, длинными линиями, и ярким светом, и глубокой тенью, и мягкими переходами тона, и энергичными нажимами штриха.

Техническая эволюция офорта Рембрандта проходит три главные-стадии:

1. Только травление.
2. Начиная с 1640 года мастер все чаще применяет сухую иглу для усиления светотени («Лист в сто гульденов»).
3. После 1650 года сухая игла доминирует, эффекты барб и более сложные приемы печатания придают офортам Рембрандта богатство колорита и бархатистый тон.

Параллельно происходит растворение контура в воздухе и свете и все более усиливается одухотворенность образов мастера. Эти образы воплощают не столько формы предметов, сколько некие силы и энергии. Можно было бы сказать, что в графике Рембрандта мы как бы соприкасаемся с самим процессом становления природы.

XVIII век выдвигает трех выдающихся мастеров офорта. Венецианец Джованни Баттиста Тьеполо создал немного офортов, но они выделяются яркостью, солнечностью света и богатством тонов при минимальном использовании графических средств: короткие параллельные линии почти не перекрещиваются, резко обрывающиеся штрихи теней усиливают солнечность, контуры чуть-чуть намечены и перемежаются с точками, очень много белой бумаги. Содержание офортов Тьеполо характеризуется сочетанием фантастики с реальностью и невысказанными до конца намеками. В его графических образах нет ни логики, ни последовательности, но им свойственны тонкая поэтичность и музыкальность. Неслучайно его циклы носят название — «Caprici, scherzi di fantasia».

Джованни Баттиста Пиранези — по рождению тоже венецианец, но работал главным образом в Риме, археолог и архитектор, увлекавшийся памятниками античного

искусства. Гравюры Пиранези, всегда большого размера, отличаются могучей фантазией и широким декоративным размахом. Пиранези тяготеет к монументальным формам, сильным контрастам и нарастаниям ритма. Наиболее ярким произведением его графики является фантастическая серия «Тюрьмы».

Искусство испанца Франсиско Гойи находится как бы на границе между старым и новым графическими стилями. Графические циклы Гойи — это, с одной стороны, игра свободной фантазии, с другой — орудие общественной сатиры, дидактического и политического гротеска; в них находят свое выражение и патриотический гнев художника, и его ядовитая насмешка. Актуальность графики Гойи и наличие в ней элементов критического реализма предвещают XIX век.

Технически его графика представляет собой сложную смесь офорта с акватинтой и меццо-тинто. Кроме того, он одним из первых применил любимую графическую технику XIX века — литографию.

В XIX веке Англия играет важную роль в эволюции офорта. Сначала в английской графике господствуют традиции чистого классического офорта (Сеймур Хэден). Потом Уистлер доводит офорт до вершины импрессионистической воздушности. И, наконец, в конце века — монументальные листы Брэнгвина, построенные на ритме широких масс и повествующие о строительстве и жизни индустриального города. Своеобразие графической техники Брэнгвина (его творчество относится уже к XX веку) состоит в том, что он травит цинковые доски сильными кислотами и печатает тоновыми пятнами, применяя так называемую «затяжку», то есть растирание краски на доске при помощи куска марли.

В советской графике офорт представлен целым рядом опытных мастеров, таких как Нивинский, Кравченко, Верейский и другие, но не офорту, а ксилографии и рисунку принадлежат наиболее выдающиеся достижения советской графики. Самый молодой по времени возникновения вид печатной графики — плоская гравюра, или литография. Принципиальное отличие между выпуклой и углубленной печатью, с одной стороны, и плоской, с другой, ясно сказывается в немецкой терминологии: *Holzschnitt* (для ксилографии) и *Kupferstich* (для резцовой гравюры) означает особый вид обработки доски; *Steindruck* означает особый вид печатания, тогда как работа художника на камне представляет собой обычный рисунок. Есть и другое отличие. Старинные техники гравюры, так сказать, анонимные, незаметно пробуждаются к жизни, когда художественная культура стала испытывать в них потребность; новые техники — меццо-тинто, акватинта, напротив, были изобретены в буквальном смысле слова.

Литография

Так же была изобретена и литография: ее изобрел в Мюнхене в 1796 году Алоиз Зенефельдер — не художник, а актер и автор комедий с музыкой*. При этом

он руководствовался не художественными задачами, а стремлением найти дешевый, удобный, точный способ воспроизведения и размножения нот. И действительно, ему посчастливилось, ему удалось открыть самый дешевый способ репродукционной печати с огромным тиражом. (* Руководство Зенефельдера по литографии вышло в свет в 1818 году.)

Литография, или плоская печать, печатается на камне особой породы известняка, голубоватого, серого или желтоватого цветов (лучшие сорта находятся в Баварии и около Новороссийска). Техника литографии основана на наблюдении, что сырая поверхность камня не принимает жировых веществ, а жир не пропускает жидкость — одним словом, на взаимной реакции жира и жидкости (или кислоты). Художник рисует на камне жирным карандашом; после этого поверхность камня слегка протравливается (раствором гуммиарабика и азотной кислоты). Там, где жир прикоснулся к камню, кислота не действует, там же, где действует кислота, к поверхности камня не пристает жирная типографская краска. Если после травления на поверхность камня накатать краску, ее примут только те места, к которым прикоснулся жирный карандаш рисовальщика, — иначе говоря, в процессе печатания полностью будет воспроизведен рисунок художника.

На камне можно рисовать пером и кистью — для этого поверхность камня шлифуют; для специального же литографского карандаша необходима зернистая поверхность — с этой целью поверхность камня протирают тонким мокрым песком, который слегка взрыхляет поверхность. В последнее время художники часто рисуют на особой переводной бумаге, с которой потом рисунок переводится на литографский камень. Оттиски, полученные с переводной бумаги, узнаются по следам фактуры бумаги.

Поправки на камне очень затруднительны. Даже дыхание оставляет следы — пятна на отпечатке (один французский печатник уверял, что по поверхности камня можно узнать степень близорукости художника).

С конца XIX века тяжелый, громоздкой литографский камень иногда заменяют легкой алюминиевой пластинкой. Оттиски с таких пластинок, которые не дают свойственных литографии богатых, сочных тонов, называют «альграфией». Кроме того, литография легко допускает цветное печатание (хромолитография) с нескольких досок, причем смешанные тона получаются при печатании одной краской на другую.

Литография — язык широких масс. Ее изобретение не случайно совпадает с промышленным переворотом, с революцией, с социальной борьбой на рубеже XVIII—XIX веков. Век технического и промышленного прогресса, век машины и популяризации находит в литографии самое подходящее средство для реализации своих замыслов. Постепенно отмирают все сложные и утонченные техники XVIII века — карандашная манера, пунктир, меццо-тинто. Нужен быстрый отклик на окружающие события, дешевый, массовый способ печатания. Литография

отвечала требованиям нового мышления и вкуса: накалу политических страстей, любви к путешествиям, изучению прошлого; она верное орудие иронии и пропаганды. По своей стилистической природе литография радикально отличается от ксилографии и углубленной гравюры как самое непосредственное, гибкое и послушное средство выражения художественных замыслов. В выпуклой и углубленной гравюре материал и инструменты до известной степени определяют стиль художественного произведения: литография нейтральна до почти полной несамостоятельности. Художник рисует пером или карандашом на камне, как на бумаге, и то, что он видит на камне или бумаге, с точностью отпечатывается.

Литография, если так можно сказать, гарантирует художнику неограниченную свободу, которой он так добивался именно в XIX веке. С другой стороны, литография почти не требует никаких специальных знаний, поэтому ее так полюбили дилетанты. Зато очень велика популярность литографии как репродукционного средства (литография — первый предвестник фотомеханической репродукции), ее широкого использования для практических, ремесленных целей.

Однако, как бы послушно литография ни охватывала и ни размножала любой вид рисунка, у нее все же есть свои особенности, свои стилистические эффекты, недоступные другим графическим техникам. Не всякий хороший рисунок есть вместе с тем хорошая литография. Литография не обладает острой и точной линией, которая присуща и офорту, и ксилографии. Литографии свойственно другое — мягкие, бархатистые, тающие переходы, глубокий черный тон, зернистые, широкие линии штриха, дымка. Ночь и туман ближе литографии, чем дневной свет. Ее язык построен на переходах и умалчиваниях.

Естественно, что литография, которую изобрели в эпоху классицизма, когда увлекались строгим, ясным контуром, долгое время не имела успеха и была на низком художественном уровне — ее считали слишком вульгарной.

Собственно, только после 1816 года французские романтики Жерико, Делакруа, а позднее Домье и Гаварни открыли в литографии средство художественного выражения. Литография и тематически, и стилистически была созвучна ирромантическим мечтам и идеалам. Здесь и романтический герой (Раффе и его апофеозы Наполеона с таинственным освещением и эффектами порохового дыма), и любовь к прошлому, к далеким землям, неизвестным памятникам, впечатлениям путешествий (особенно важную роль провозвестника нового архитектурного пейзажа здесь сыграл ран» умерший английский художник Бонингтон — среди многочисленных альбомов с романтическими видами назовем «*Voyagea pittoresques et romantiquea dans l'ancienne France*», вышедший в 1820 году с литографиями Бонингтона, Э. Изабэ, О. Берне, Энгра, Жерико и других).

Особенно популярно в эти годы увлечение Востоком, его минаретами, тюрбанами, горячими арабскими лошадьми. Однако не только пылкие арабские скакуны

привлекают романтиков. Жерико посвящает целый цикл литографий мощным, массивным битюгам, их тяжелой, мужественной силе. Напомним также, что к ранним литографиям принадлежит серия старого Гойи, посвященная тавромахии (сценам боя быков). Но особенно охотно к литографии обращался глава французского романтизма Делакруа. В своих иллюстрациях к «Фаусту» и «Гамлету» он мастерски использовал зернистый рисунок литографского карандаша, сочные пятна туши, выскребывание освещенных мест для воплощения мрачного драматизма и демонического жара своей фантазии.

В период июльской революции литография вступает в союз с прессой и становится выдающимся агитатором и пропагандистом. Издается целый ряд сатирических журналов с участием крупных художников-сатириков, в руках которых литография превращается в воинствующее орудие оппозиции. Среди них произведения двух мастеров (Домье и Гаварни) представляют собой вершины в развитии литографии. Литографии Домье поражают исключительной выразительностью штриха, образного строя. Литографии Гаварни (не отличающиеся таким острым сатирическим жалом, как у Домье) прельщают тонкостью переходов и совершенно поразительной сочностью бархатного черного тона. Несколько позднее выдвинулись русские мастера литографии — И. Щедровский, А. Лебедев, В. Тимм — главным образом в области бытового юмора.

Новый расцвет литографии относится ко второй половине XIX века. Причем здесь следует говорить о двух различных течениях. Одно связано с интимно-эскизной манерой Мане, Дега, Уистлера, с утонченной техникой Фантен-Латура, стремящегося работать без контура и достигающего воздушной вибрации форм, и, с другой стороны, с обобщенными линиями и красноречивыми умалчиваниями Тулуз-Лотрека. Другое направление идет в широкие массы, в народ, в лубочную картинку или в плакат и служит революции, пролетарской тематике. Здесь надо вспомнить Стейнлена, рассказывающего в своих литографиях о забастовках рабочих, Кэте Кольвиц, повествующую о быте пролетариата, о трагическом образе матери рабочего, Брэнгвина в его антимилитаристских литографиях, показывающих развалины городов, опустошенные, изрытые снарядами равнины. Широкое применение нашла литография и в советской графике. Большую роль в ее применении сыграл Н. Купреянов. Она тесно связана с историей советского плаката (Д. Моор), детской книги (Чарушин, Родионов), портрета (Г. Верейский) и монументальной иллюстрации (Е. Кибрик).

Теперь, после того как мы рассмотрели технические средства и стилистические задачи графики, мы можем подвести некоторые итоги. Итак, под графикой мы понимаем рисунок и печатную гравюру. Кроме того, мы делим графику на самостоятельную и несамостоятельную. Под первой мы понимаем такую графику, которая, подобно станковой живописи, ничего не подготавливает, не иллюстрирует и не репродуцирует (эстамп, самостоятельный рисунок и т. п.).

Вторая — служит прикладным целям и, в свою очередь, подразделяется на:

- а) подготовительную графику (эскизы, наброски, этюды и т. п.);
- б) сопроводительную графику (книжная графика, иллюстрация, exlibris, карикатура, реклама и т. п.);
- в) репродукционную графику.

Рассмотрим теперь некоторые из названных здесь разновидностей графики.

— Карикатура —

Для своеобразия тематической структуры графики характерна карикатура. Термин «карикатура» происходит от итальянского «caricare» — то есть перегружать, подчеркивать, преувеличивать, искажать. Карикатурой принято называть всякое подчеркнутое, преувеличенное, искаженное изображение человека, вещи или события. Действительно ли это так? И почему карикатура по преимуществу отвечает средствам графики более, чем другим искусствам (живописи, скульптуры) и в других искусствах не достигает необходимого эффекта? Для того чтобы в этом разобраться, необходимо поближе познакомиться со средствами и целями карикатуры.

Среди средств карикатуры необходимо подчеркнуть три основных.

1. Прежде всего это непременно должно быть одностороннее преувеличение или подчеркивание (непременно в сторону уродства, безобразия, низости, и непременно с насмешкой). Если это будет всестороннее преувеличение, и физическое и духовное, если нет противоречия между отдельными элементами, то в результате будет повышенная экспрессия, трагичность, может быть, даже героизм, сублимирование образа (вспомним «Рабов» Микеланджело или портрет Людовика XIV Риго).
2. Необходимо отклонение от нормы, нарушение естественности, но до известной границы. Карикатура представляет собой органическое сочетание реального и иррационального. Если нормы вообще не существует, если изображение представляет собой полное отрицание действительности, то мы назовем такое изображение уже не карикатурой, а гротеском (примеры можно найти у Босха, Брейгеля, Гойи). Карикатура требует хотя бы отдаленного сходства с натурой, хотя бы некоторого отзвука реальности, так сказать, нормального критерия (так, например, невозможно себе представить карикатуру черта).
3. Карикатура, даже если она не изображает человека, должна иметь какое-то родство, сходство с человеком (у Брейгеля бывают карикатуры домов, деревьев, но у них всегда есть какая-то связь с человеческим организмом — руки, морды и т. п.).

Что касается задач карикатуры, то среди основных задач тоже следует назвать три главных признака.

1. Прежде всего карикатура должна оставлять комическое впечатление, должна

высмеивать и осуждать. Поэтому нельзя согласиться с известным историком карикатуры Фуксом, утверждающим, что возможна позитивная карикатура. Здесь речь идет не о персональных намерениях художника (они могут быть самыми положительными), а о самом содержании карикатуры — она непременно должна быть негативной, иначе пропадает все острое комизма, все жало насмешки. Даже всякое добродушное преувеличение мы назовем не карикатурой, а юмором. Карикатура всегда возникает из неудовлетворенности, всегда содержит в себе критику.

2. Карикатура всегда обращается против личности, факта, конкретного явления; всякое преувеличение или подчеркивание, жало которого обращено против абстрактного понятия. Если явления, более подходит под понятие сатиры, чем карикатуры.
3. От шаржа или пародии карикатура отличается острой тенденцией, непременно в защиту какого-нибудь идеала: она поучает, воспитывает, агитирует, борется.

Карикатура должна быть актуальной, за что-то бороться, против чего-то протестовать. Поэтому вряд ли можно вполне согласиться с мнением Теккерей: «Задача карикатуры — возбуждать симпатии и сострадание зрителя, она обращается к его доброте, ей свойственны неприязнь ко лжи, к претензиям, нежность к слабым, бедным, притесняемым». В конце XIX века сложилось даже мнение, что карикатура печальна, меланхолична. Не грустить должна карикатура, а активно издеваться.

Теперь становится понятно, почему именно графика является естественной ареной и средством карикатуры, и это подводит нас еще ближе к пониманию сущности графического стиля. Попытки карикатуры в скульптуре и живописи редко удавались (скорее, в этом случае приходится говорить о гротеске, сатире, пародии и т. п.). Дело в том, что осязательным ощущениям, которые вдохновляют скульптора, пластическим чувствам, которые он воплощает, самим по себе чужды признаки смешного, неловкого, комического; только видимость делает людей достойными карикатуры. С другой стороны, живопись изображает людей в пространстве, а пространство карикатуре не поддается.

Кроме того, воздействие карикатуры (например, ошеломляющее сходство с оригиналами в карикатурах Решетникова вопреки полной деформации натуры) основано в значительной мере не только на наглядных представлениях, но и на абстрактных понятиях, на размышлениях. Подлинная карикатура апеллирует к нашим знаниям человеческого характера или сущности события, к игре нашего интеллекта. Вместе с тем карикатура всегда и неизбежно связана с текстом (некоторые карикатуры вообще непонятны без текста), с атрибутами, с комментарием, который раскрывает ее смысл. Одним словом, карикатура более всего подвластна искусству, тесно связанному с письменами, с литературой, с искусством, которое более смыкается со знаками — то есть с графикой.

Наконец, нужно подчеркнуть еще один важный момент. Графика прежде всего оперирует линией, а линии более всех других изобразительных средств присуще самоценное выражение: совершенно независимо от смысла изображения в самом повороте и нажиме линии, ее темпе и комбинациях может скрываться элемент подчеркивания, преувеличения, деформации, самый характер линии может содействовать комическому воздействию карикатуры, создавать иронию или смех (Домье).

Если с этими предпосылками подойти к истории карикатуры, то мы увидим, что в чистом виде она появляется поздно, собственно, только во второй половине XVIII века. Многие из того, что обычно называется карикатурой, — египетские и индийские изображения богов с головами животных, комические рисунки на греческих вазах, химеры готических соборов — на самом деле принадлежит к области идолатрии, гротеска, мистической аллегии, пародии и т. п., так как в них или нет тенденции высмеивать, или нет отклонения от нормы, от реальности, или художественное изображение не обращено против определенной личности. В лучшем случае здесь можно говорить о прологе карикатуры, ее доисторическом периоде.

Ближе к карикатуре в настоящем смысле слова мы находимся в конце средневековья, в эпоху Реформации и нидерландской революции, когда появляются сатирические листки, направленные против папы и монахов, против всяческих слабостей и пороков. Но если есть одна тенденция карикатуры — осуждающая, бичующая, то часто нет другой — конкретной личности (например, сатиры Брейгеля Мужичко обычно направлены против абстрактных понятий слепоты, жадности, разврата и т. п.). Тем более что комическое воздействие обычно покоится не столько на преувеличении, искажении действительности, сколько на ее подмене символическими знаками или ситуациями.

Даже рисунки Леонардо да Винчи с деформированными головами не могут быть вполне названы карикатурами, хотя и используют типичное орудие карикатуры — одностороннее подчеркивание и преувеличение. Но их цель — не столько высмеивание странностей и уродств, сколько изучение натуры, штудирование структуры головы, раскрытие тайн мимики и физиогномики. Точно так же и у Калло использованы многие средства карикатуры (вплоть до иронической выразительности линии), но нет целой карикатуры.

Только в XVIII веке средства и цели карикатуры как бы сливаются вместе. Основатель новой общественной и политической карикатуры, англичанин Хогарт в 30-х годах XVIII века выступает с дидактическими жанровыми циклами, в которых высмеиваются человеческие пороки, подкупность выборов, «радости» семейной жизни, непомерность в еде, пьянство, роскошь, разложение нравов.

Любопытно обратить внимание на последовательную индивидуализацию карикатуры. У Брейгеля — безличные, коллективные пороки. В

циклах Хогарта — судьба одного и того же, хоть и анонимного, но индивидуального героя. Однако у Хогарта деформация и преувеличения касаются не столько личностей, героев событий, сколько тех ситуаций, в какие они попали. При этом жало карикатуры не связано с графическими средствами художника. Таким образом, можно утверждать, что карикатура начинается с сюжета и значительно позднее переходит на экспрессию и стилистические средства.

Расцвет английской карикатуры на рубеже XVIII—XIX веков совпадает с напряжением общественной борьбы, классовых противоречий*. Главный мастер этого периода — Роуландсон. В его карикатурах деформация начинает воздействовать на все восприятие натуры, подчиняет себе графический стиль, почерк, ведение линии, упрощение силуэта и светотени. Следует отметить, что параллельно «происходит экономическая и общественная эволюция карикатуры. В середине XVIII века карикатура — предмет роскоши, предназначенный только для избранной публики (благодаря сложным графическим процедурам и раскраске от руки ее оттиски очень дороги). Постепенно лавки торговцев-издателей все растут в числе, карикатуры выставляются в витринах, они рассчитаны на массы, отражают вкусы среднего класса. А так как средний класс требует добродетельных и дешевых удовольствий, то карикатура становится все более интимной, идиллической и менее острой и смелой. Для удешевления карикатура должна сойти с металлической доски сначала на дерево, а потом на камень, делается все менее самостоятельной, объединяется с книгой и журналом.

Писатель начинает руководить художником (в этом смысле очень поучительна эволюция Теккерея — от юмористического рисовальщика к сатирическому романисту). Стоит запомнить также важную историческую дату — 1841 год, когда был основан сатирический журнал «Punch» — образец либерально буржуазного юмора для всей Европы. (* Стоит отметить изменение самого термина, означающего карикатуру, на английском языке: до 1750 года «hieroglyphies» (ребус); после 1830 года — «cartoon» (юмористическая картинка))

Несколько в стороне от этой общеевропейской эволюции развивается карикатура Гойи. У английских карикатуристов жало сатиры направлено на комизм событий, действия, на физические свойства героев. У Гойи карикатура посвящена духовным ситуациям, стремлению преувеличить и показать человеческие эмоции. При этом у Гойи воздействие комического и жуткого эффекта возникает не только из тематической концепции, из искажения натуры, но и из экспрессии стилистических средств (произвольной игры пропорций, излома контура, внезапного удара света и т. п.). Однако и в карикатурах Гойи еще отсутствует ярко выраженный индивидуальный характер.

Эта персональная острота, индивидуальный комизм карикатуры блестяще выявлены в литографиях Оноре Домье, самого выдающегося карикатуриста европейского искусства. В карикатурах Домье поразительна необычайная широта диапазона насмешки — мы найдем у него комизм и действия, и

ситуации, и настроений, и чувств; карикатуры Домье относятся не только к позам и мимике, но ко всей структуре человеческого тела; можно было бы утверждать, что Домье как бы создает новую анатомию человеческого тела — самые диковинные уродства становятся реальностью, органически возможными и убедительными. Мало того, карикатуре Домье подчинены даже одежды и предметы, почти что свет и тень — в динамике линий, в их активности скрыто жало остроумия и раскаты угроз.

Расцвет карикатуры относится к 30—40-м, отчасти 50-м годам XIX века. Затем наблюдаются некоторый перерыв, известное ослабление интереса к карикатуре и новый подъем в конце XIX века, когда почти во всех крупных европейских центрах появляются специальные сатирические журналы и ряд выдающихся мастеров карикатуры — Тулуз-Лотрек, Форен, Стейнлен, Гейне, Гульбрансон, Цилле и другие.

Этот новый расцвет карикатуры сильно отличается от предшествующего. Прежде всего тем, что он носит резкий классовый характер. Во-вторых, тем, что карикатура этого периода менее индивидуальна, что ей присущи более коллективные, типовые черты, что в ней больше пессимизма, мрачности, мизерии — перед нами резкая, обнаженная критика. Особый сокращенный язык карикатуры этого времени и ее предпочтение к плоской силуэтной форме в значительной мере совпадают с общим развитием западноевропейского искусства конца XIX— начала XX века.

Особенно хотелось бы подчеркнуть два стилистических приема европейской графики этого периода. Один из них — это геометризация натуры, орнаментальное упрощение и обобщение (этот прием, в частности, применяет Гульбрансон). Другой — когда юмористический эффект подчеркивается мнимой инфантильностью, мнимо наивным и неловким ведением линии, когда деформацию натуры диктует как будто не сознательный замысел художника, а создается впечатление, что карикатура невольно, сама по себе вытекает из неуверенных, как бы ребяческих штрихов, которые словно не сразу попадают на свое место (этот прием, пожалуй, впервые применен: Тулуз-Лотреком, на нем основан главный эффект графики Г. Гросса, его иногда используют в своих карикатурах Кукрыниксы).

Нетрудно видеть, что карикатура переживает свой расцвет в годы сильных социальных потрясений больших экономических и политических переломов. Так происходит и с советской карикатурой. Ее подъемы падают на годы становления социалистического государства (Моор, Дени и другие) и на период Великой Отечественной войны (Кукрыниксы, Ефимов, Пророков, Сойфертис и многие другие). Вместе с тем следует подчеркнуть, что карикатура принадлежит к разделу несамостоятельной графики: ей необходим словесный; комментарий, она всегда или агитирует, или протестует, или осуждает — одним словом, ее подтекстом является тенденция к убеждению.

— Плакат —

Эта тенденция к убеждению сближает карикатуру с другим

видом несамостоятельной графики — с плакатом. Сближает их и возраст. Но плакат еще моложе по своему происхождению: подлинный плакат возникает только в конце XIX века. Плакат появился в связи с рекламой, а реклама, в свою очередь, связана с ростом капитализма, развитием промышленности. Кроме того, плакат неотделим от движения многоликой толпы, от дистанций большого города. Но и плакат, как карикатура, имеет свой пролог, свою предысторию.

Первыми, далекими предками плакатов являются так называемые «alba» — объявления или извещения, которые, наподобие наших столбов или экранов, ставились на самых оживленных улицах древнего Рима, Александрии, даже такого провинциального центра, каким была Помпея. В средние века этот обычай исчезает (если в средние века можно говорить о плакате, то только о слуховом, фонетическом — голос герольда) и начинает возрождаться только с расцветом городской культуры. Первые стимулы для возникновения таких объявлений — предшественников плаката — исходят от печатников и торговцев книг, извещающих о подготовке и выходе в свет новой книги. Эту идею подхватывают другие предприниматели — так появляются сообщения о новых товарах, о различного рода торжествах, представлениях и т. п. Но это преимущественно небольшие карточки, в которых иллюстрация играет только вспомогательную роль. Таков «интимный» плакат XVIII века, обычно рассылаемый антикварами заказчикам и потребителям и выполненный чаще всего каким-нибудь выдающимся мастером в офорте или резцовой гравюре и носящий совершенно приватный характер.

Первый идейный и стилистический перелом происходит в 20-х годах XIX века, когда плакат приходит в руки литографа. Правда, сначала он делается значительно грубей. Но технически литография позволяет увеличить размеры плаката, его эффекты становятся сильнее, завлекательней. Текст занимает теперь меньше места, но буквы становятся более крупными. Однако само изображение имеет еще небольшие размеры, его надо смотреть вблизи, внимательно и долго. Плакат еще лишен декоративного обобщения.

Новый и решающий этап эволюции — 60-е годы XIX века, когда хромолитография позволяет делать красочные плакаты. Эта возможность привлекает живописцев. Появляются плакаты художественных выставок, одним из первых зачинателей выступает с таким плакатом венский художник Макарт со свойственными ему тривиально-пышными эффектами. Однако подлинный плакатный стиль удастся найти не сразу — в его сложении сыграли роль и тенденции возрождения стенной монументальной живописи, свойственные эпохе, и новые проблемы декоративно-прикладного искусства, и увлечение японской ксилографией, красочным силуэтом, утверждением плоскости изображения.

Родина нового плаката — Париж, Монмартр, квартал художественной богемы, ночных кабачков, цирка и варьете, апашей и прожигателей жизни. Плакаты извещают об открытии нового театра, о появлении новой кафешантанной звезды, о

новой мелодраме, авантюрном романе, о новых духах. Авторы этих цветных литографий — художники монмартрской школы Шере, Леандр, Стейнлен, Тулуз-Лотрек. Шере по профессии — рабочий-типограф. Его героиня — парижанка, фигура из комедии масок, охваченная вихрем танца на огненном, бенгальском фоне карнавала. Тулуз-Лотрек гораздо сложнее, психологически тоньше, социально острее. Он любит динамическую диагональную композицию, любит ее неожиданно срезать и показать часть вместо целого. Но при всем мастерстве Лотрека в его пикатах еще слишком много рассказа и мало умалчиваний. Их темп иногда слишком медленный. В них нет ударности, гипноза.

Это появляется тогда, когда плакат от живописцев приходит в руки графиков. В Германии впервые намечается поворот к чисто рекламному плакату, товарному, коммерческому, где плакатист является товароведом (Бернард) и где демонстрируется какая-нибудь вещь — мыло, обувь, папиросы. Здесь впервые происходит обращение к широким народным массам, но на низком идейном уровне.

Это — торжество, но и бедность капитализма. Несколько позднее во Франции происходит та же эволюция: человек отступает перед вещью. Причем одновременно совершается и другой процесс — от живописности к инженерной точности и отвлеченности. Два наиболее выдающихся французских плакатиста — Кассандр и Кулон — это два мастера, так сказать, «математического» плаката (недаром Кассандр как-то выразился, что его инструменты — острый карандаш и линейка, тогда как для Кулона главное — связь изображения со шрифтом, причем буква торжествует над образом) . Однако параллельно намечается и другая эволюция — плакат поворачивается от рекламы к идейной пропаганде (таковы, например, военный плакат Брэнгвина в защиту разрушенной Бельгии или беженский плакат Стейнлена). Но наибольшую широту, как бы охватывающую всю жизнь страны и эпохи, плакат приобретает в советское время, где мы найдем и революционный плакат, и рекламно-хозяйственный, и культурно-просветительный. (* Плакат так называемый фотомонтажный выходит за пределы нашего рассмотрения, так как не относится к разделу графики.)

Каковы же стилистические приемы новейшего плаката?

1. Прежде всего, плакат действует издали и быстро. Он имеет дело с массой, толпой, быстро меняющейся, поэтому он должен действовать с первого взгляда, его зов должен быть молниеносным.
2. Плакат связан с плоскостью стены, столба, окна и т. п. Поэтому он в известной мере родствен декоративной живописи, фреске, мозаике.
3. Однако ему присуще и важное отличие от декоративной живописи (о котором часто забывают). Декоративная живопись неразрывно связана со стеной, ей принадлежит, ее украшает, на ней или в ней живет. Плакат, хоть и поддерживается стеной, на ней действует, но органически он с ней не связан, только к ней приложен, прилеплен, ведет самостоятельное,

независимое от стены существование. Поэтому и по своим стилистическим особенностям плакат и близок и далек от стенной живописи.

Близок, потому что оба тяготеют к плоскости: плакат избегает иллюзии глубины, чрезмерной пластичности, телесности, предпочитает обобщенную композицию, несколько широких цветных плоскостей, подчеркнутый контур. Но и далек, потому что требует средств, которые бы отрывали действие плаката от стены, направляли его энергию и вызов в окружающее пространство. Плакат не только объявляет и демонстрирует, но и убеждает, влечет, поражает, приковывает. Это гипнотическое воздействие и определяет средства, которые отрывают плакат от стены. В декоративной живописи движение обычно идет мимо стены. Плакат тем выразительнее, чем больше его действие отрывается от стены, обращается к зрителю, нападает на него. Поэтому в плакате фас убедительнее профиля, выгоднее, если светлое и теплое пятно выступает на холодном фоне, чем наоборот. Поэтому же мастера плаката предпочитают множественность точек зрения, разные масштабы, внезапные прыжки спереди в глубину, объединение прозаической действительности со сказочностью, прямой демонстрации факта рядом с символами, ассоциациями, аналогами.

Разумеется, комбинация этих приемов меняется в зависимости от места и задачи плаката: маленький плакат на выпуклой поверхности столба, или огромный плакат на наружной стене здания, или же плакат, предназначенный для внутреннего помещения, — каждый из них предъявляет к художникам свои особые требования. Но всегда во всех плакатах присутствует контраст между приемами, которые подчеркивают плоскость, и такими, которые от нее отрывают, между конкретным и абстрактным. Известный элемент абстракции придают плакату буквы, слова, причем слова не только определяют смысл плаката, но и участвуют в его графической композиции — иначе говоря, связь текста и изображения в плакате должна быть и тематической и оптической, плакат надо одновременно и смотреть и читать. В плакате должно быть что-то от стенограммы.

Основным видом сопроводительной графики является то, что раньше обычно называли оформлением книги. При этом перед художником часто стоит двойная задача, которую только очень немногим удастся объединить (быть может, лучше всего В. Фаворскому) — соответствие формы книги, ее целостного построения в выборе шрифта, формата, бумаги и согласование иллюстраций с ее содержанием, полное слияние с ее тематической и идейной структурой, с ее мироощущением.

Разумеется, здесь очень большую роль может играть творческое содружество писателя и художника, повышающее эмоциональное воздействие книги. Во всей этой сложной деятельности художника книги нас интересует прежде всего книжная иллюстрация.

— Иллюстрация —

Формальные свойства книжной иллюстрации определяются книжной страницей, белой плоскостью бумаги, на которой буквы образуют плоский орнамент. При этом художнику книги приходится считаться не только с отдельной страницей, но и с разворотом книги, с двумя соседними страницами открытой книги. Отсюда вытекает, что украшение книги и иллюстрации должны быть задуманы на плоскости, в известной мере быть плоскостными. Что касается букв, то и они имеют в известном смысле двойственный характер по своему происхождению. Во-первых, буквы когда-то представляли собой сокращенный образный знак (египетские письмена—иероглифы). Во-вторых, они являются плоским орнаментом. Отсюда можно сделать вывод, что и книжная иллюстрация должна быть одновременно и образом и орнаментальным знаком — иначе говоря, книжная иллюстрация в каком-то смысле должна приближаться по своему характеру к письменам. Поэтому можно утверждать, что мало отвечают своей задаче иллюстрации, в которых слишком подчеркнуты пластическая форма и глубина пространства, которая слишком подробно и конкретно рассказывает, как бы подавляя буквы текста и слишком вырываясь из плоскости страницы.

Теоретически идеальное сочетание текста и иллюстрации получается тогда, если оба элемента выполнены в одной печатной технике — то есть в виде выпуклой печати или ксилографии. На практике художнику, конечно, приходится прибегать ко всякого рода компромиссам.

Первоисточниками книжной иллюстрации являются миниатюры в рукописях раннего средневековья. Напомню, что название «миниатюра» происходит от латинского слова «*minium*» (красная краска, преобладавшая в старинных миниатюрах). Украшения древних рукописей (например, ирландских миниатюр) представляют собой плоское, орнаментальное обрамление текста, инициалы, арабески. Понемногу из них образуется иллюстративное сопровождение текста, но в стилизованных, абстрактных формах, с чисто декоративным подбором колорита (оранжевые лошади, голубые волосы, золотые одежды). Только в конце XIV — начале XV века под влиянием живописи в рукописные миниатюры проникают более пластические и реалистические моменты (изображение интерьера, пейзажа, насекомых на полях манускрипта).

Один из следующих своеобразных этапов в развитии иллюстрации представляют собой иллюстрации Боттичелли к «Божественной комедии» Данте. Рисунки Боттичелли выполнены на оборотной стороне текста серебряным карандашом, контуры усилены пером, слегка подкрашены. Особенно своеобразны рисунки к «Раю»: они представляют собой не точное сопровождение текста, а воплощают те моменты и переживания, те диалоги между Данте и Беатриче, которые в поэме непосредственно не описаны, а как бы читаются между строк.

При этом Боттичелли избегает указаний на реальную обстановку и пространство, ограничиваясь сокращенными оптическими символами (например, языки небесного пламени, ослепляющие Данте, или гнущиеся от ветра вершины деревьев).

Характерно также отличие штриха — сплошного, телесного для Данте и прерывистого, вибрирующего, астрального для Беатриче. Одним словом, Боттичелли стремится не к конкретизации сюжетной канвы «Божественной комедии», а к воплощению в графических ритмах идей и настроений автора.

Новый этап развития — рисунки Дюрера к молитвеннику императора Максимилиана. Он напечатан на пергаменте буквами, напоминающими рукописные буквы. Перо как бы играет, словно отдыхая от однообразного вписывания букв, импровизирует орнаментальные завитки, фигуры на полях. Еще меньше, чем у Боттичелли, сюжетного рассказа, только поля, только сопровождение в непрерывной смене масштабов, точек зрения, темпов.

На примерах Боттичелли и Дюрера мы видим стилистическое единство в комбинации рукописи и рисунка. В печатной книге эпохи Возрождения, как мы уже говорили, это единство достигалось сочетанием текста и иллюстраций на основе выпуклой печати. Особенно ярко, хотя и примитивно такое согласование происходило в так называемых «блоковых» книгах, в которых одним приемом вырезывались и текст, и иллюстрации. После изобретения подвижных букв к подобному стилистическому единству всегда стремились итальянские типографы, например Альдо Мануцио в Венеции, который старался использовать в тексте и в украшениях одинаковые элементы — крепкие линии, простые, белые поля, избегал перекрестной штриховки и лепки светом и тенью. Интересно отметить, что титульная страница и марка издателя часто исполнялись приемом «белой резьбы» — то есть орнаментом в виде белых линий и точек. Так соблюдалось единство ритмической структуры в странице.

Начиная со второй половины XVI века равновесие между текстом и иллюстрациями нарушается (возможно, под влиянием гравюры на меди) — в иллюстрациях появляется пластическая тяжеловесность, тяготение к оптической иллюзии. Так постепенно намечается упадок в искусстве книги, который продолжается весь XVII век.

Новое возрождение книжной иллюстрации происходит в XVIII веке, но уже в сочетании с резцовой гравюрой на металле и поэтому на основе совершенно других методов. Если раньше иллюстрации сопровождали текст, ему подчинялись, то теперь структура книги подчиняется иллюстрациям. Бумага, формат, форма шрифта (очень часто курсива, стройного и тонкого, косые, кривые линии которого столь же родственны штрихам резцовой, гравюры, как готический шрифт соответствует линиям ксилографии) — все с поразительной

последовательностью подгоняется к включенным в набор или чаще вклеенным между листами текста иллюстрациям. Кроме того, для книг XVIII века характерны широкие поля и легкие, прозрачные виньетки и концовки (напомним некоторых наиболее выдающихся иллюстраторов XVIII века: Гравело — новеллы Боккаччо, Кошен, Эйзен — сказки Лафонтена, Моро Младший и другие). Однако большие, совершенно самостоятельные, пластически вылепленные картины быта Моро Младшего знаменуют уже некоторые признаки разложения книжной иллюстрации и смотрятся как самостоятельные графические циклы без текста. Создается впечатление, что книга является скорее дополнением к иллюстрациям, чем ими иллюстрируется. Украшение книги становится необходимым для издателя и чрезвычайно важным вопросом для автора, так как успех книги часто больше зависит от украшающих ее гравюр, чем от ее содержания. И с другой стороны, писатели приобретают теперь очень сильное влияние на иллюстраторов.

Своеобразное промежуточное положение в истории книжной иллюстрации занимает У. Блейк, соединявший в себе поэта, рисовальщика, гравера в одном лице. Затем следует некоторый новый подъем в книжной иллюстрации, связанный, с одной стороны, с открытием Бьюика в ксилографии (Жоанно, Доре во Франции) и, с другой стороны, с изобретением литографии (иллюстрации Менцеля к «Жизни Фридриха»). В это же время появляется наряду с большой законченной иллюстрацией, картиной, новый тип беглой иллюстрации в тексте.

Во второй половине XIX века попытки реформы книги и книжной графики предпринимаются в Англии так называемыми прерафаэлитами, Крэнном, Бердслеем. Однако принципы этой реформы носят ретроспективный характер: они направлены на возрождение средневекового ремесла, на приемы старинной, примитивной книги. Последний поворот в истории книжной иллюстрации совершается в начале XX века на основе технических, промышленных завоеваний новейшей Европы и, с другой стороны, в связи с новым, революционным, народным содержанием. Особенно высокого уровня достигает советская книжная иллюстрация (Фаворский, Кукрыниксы, Кибрик, Дубинский, Шмапинов и другие).

Такова вкратце эволюция книжной графики, ее стилистических задач и приемов. Труднее сформулировать взаимоотношения текста и иллюстраций с точки зрения содержания.

Напомним еще раз некоторые основные стилистические тенденции книжной графики: ее стремление к созвучию с белой бумагой, язык черно-белых контрастов, декоративные функции, известная свобода в отношении пространственного и временного единства. Эти свойства помогают книжной графике сблизиться с литературой, с поэзией. Сближение это может идти очень различными путями. Но всякое ли сближение создает гармонию между текстом и иллюстративным сопровождением? Иначе говоря, всякий ли хороший рисунок есть тем самым и хорошая иллюстрация?

Прежде всего, необходимо сузить понятие «книжная иллюстрация». Надо выделить из этого понятия те графические циклы, которые разворачиваются в сопровождении только короткого пояснительного текста в виде поговорок, стихотворных строчек, простых пояснительных надписей — к этой группе относится, например, «Пляска смерти» Гольбейна — или же иллюстрируют как бы мнимый, воображаемый текст (к этой группе принадлежат циклы Гойи и в особенности Макса Клингера: иллюстрации к музыкальным произведениям (симфониям Брамса) или размышления над воображаемым романом («Перчатка») и т. п.). В этих случаях графика хотя и выполняет иллюстративные функции, но имеет и совершенно самостоятельное содержание; здесь не поэт, а художник является руководителем, а текст представляет собой только комментарий к изображению.

Большую органическую связь графики с поэзией, с текстом книги имеют книжные украшения — всякого рода виньетки, концовки, обрамления, инициалы и т. п. (маски к пушкинским трагедиям Фаворского, рисунки Дюрера на полях молитвенника, гравюры Соломона Геснера к его стихам, концовки Шоффара и т. п.). Но в этих случаях графику вдохновляет не прямое содержание книги, а ее, так сказать, общий ритм, скорее ее оформление, чем тематика; во всех этих случаях мы имеем дело именно с украшением. Концепция этих украшений подобна фантазии читателя, который на время откладывает книгу, то отвлекаясь от нее в своих размышлениях, то возвращаясь. Декоратор книги как бы облетает вокруг ее мыслей, играя намеками, аналогиями, ассоциациями (виньетки Менцеля к письмам Фридриха II с поля битвы о радостях мирного времени). Иногда эти украшения возникают в прямом контрасте с основным идейным стержнем книги (шутливый характер виньеток Дюрера к молитвеннику, словно отвлекающий внимание от торжественного тона религиозного текста).

Так мы подходим к строгим границам самой ответственной ступени графического сопровождения книги — к книжной иллюстрации в полном смысле слова. Здесь особенно трудно установить принципиальные основы и задачи, здесь особенно ярко сказываются смена вкусов и эволюция художественных потребностей. Во всяком случае, основное положение, что иллюстрация всего лучше соответствует своему назначению, если возможно ближе примыкает к тексту, если точно и полно воплощает оптически созданные поэтом образы, подвержено в ходе эволюции своеобразным изменениям. Присмотримся к истории иллюстративного искусства. Почти во все эпохи графика предпочитала эпическую поэзию лирической (в отличие от музыки, которая охотнее имела дело с лирикой) — сначала Библия, жития святых, метаморфозы, потом новеллы, басни, драматические произведения, романы — словом, все то, где больше действия, наглядных драматических коллизий, которые легче поддаются языку иллюстрирования. Вместе с тем иллюстрация развивается к более быстрому, лапидарному, динамическому рассказу, от широкого, последовательного разворачивания действия она эволюционирует к короткой фиксации мгновенного положения.

Но значит ли это, что главная задача иллюстратора — быть оптическим двойником

текста, точным отражением описанных событий, последовательным повторением изображенных типов и характеров? Такой взгляд, прежде всего, подвергает сомнению дарование писателя, как будто сама по себе его работа лишена достаточной художественной экспрессии, непонятна без графического комментария, а с другой стороны, он отнимает у графика свободу и самостоятельную творческую фантазию. Кроме того, есть один момент, который делает вообще невозможным полную тождественность, даже близкое сходство между образами поэзии и графики. Дело в том, что в литературе все события разворачиваются во времени, характеризуются в становлении, одно за другим, иллюстратор же должен перевести эти события на отношения плоскости и пространства, поставить их одно рядом с другим или концентрировать в одном моменте. Иными словами, точное следование тексту, его имитация противоречили бы самим основам графического стиля.

Как это ни звучит парадоксально, но решение проблемы следует искать в противоположном направлении. Задача иллюстратора заключается не только в точном повторении текста, не только в превращении словесных образов в оптические, но также в стремлении создать заново те положения, настроения и эмоции, которые поэт не может дать, в умении читать между строк, истолковывать дух произведения совершенно новыми стилистическими средствами и вместе с тем определить свое отношение к главной идее книги, дать суждение о ней. Вспомним, например, рисунки Боттичелли к «Божественной комедии». В начале работы над иллюстрациями Боттичелли попытался точно изобразить события поэмы. Позднее же пришел к убеждению, что своими иллюстрациями он должен выразить то, что поэт не смог выразить словами, что доступно только графическим средствам — выразить динамикой линейного ритма чувства Данте к Беатриче, истолковать дух поэмы в оптических образах. Или сравним иллюстрации Ходовецкого и Менцеля. Ходовецкий (иллюстрации к «Минне фон Барнхельм» Лессинга) статичен, абсолютно точно придерживается текста, помещает действующих лиц, как на сцене, в определенных ситуациях определенного акта, даже в определенные моменты диалога. Менцель («Разбитый кувшин» Клейста) не считается с событиями на сцене, переступает границы театрального действия, как бы изображает то, что происходит между актами. И в его иллюстрациях возникает новый мир образов, обогащающий и углубляющий восприятие зрителя.

Для достижения этих специфических целей графика не должна стремиться к полной оптической иллюзии, к телесной реальности, которая мешает читателю свободно воспринимать литературное произведение. Наоборот, важнее сокращенно экспрессивные приемы, присущая только ей абстракция черно-белого и цветного.

В иллюстрациях возможно применение сукцессивного метода (изображений рядом событий, которые происходят одно после другого), несколько точек зрения и масштабов, изображение без фона и без рамы или объединение в одной раме нескольких изображений. И точно так же иллюстрация допускает

объединение реального и нереального, замалчивание, намеки, преувеличение, вариации одного и того же мотива.

Иллюстрацию мы ценим тем выше; чем правдивее и выразительней в ней использованы чисто графические средства для истолкования поэтических образов. Однако эту правдивость и выразительность каждая эпоха понимает по-своему. Но не только эпоха, а и каждый отдельный художник. Сравним, например, простые, наивно-реалистические иллюстрации Тимма в «Художественном листке» и сложные, экспрессивно-напряженные иллюстрации Врубеля или вспомним, например, Агина, чьи иллюстрации к «Мертвым душам» основаны только на тексте Гоголя, и Менцеля, который в «Жизни Фридриха» иллюстрирует не столько книгу Куглера, сколько целую эпоху. Но всегда в этих случаях происходит организация восприятия в воображении читателя, истолкование, а не отображение. Всегда в конечном счете решает критерий — не «какое место» данной книги иллюстрировано художником, а уловлен ли им дух произведения.

Заканчивая этот раздел, можно привести слова В. А. Фаворского, утверждавшего, что «каждый честный художник-иллюстратор, стремящийся всерьез иллюстрировать писателя, никогда не сможет подняться выше этого писателя».

Еще несколько слов об одной области прикладной, сопроводительной графики — о так называемом книжном знаке, или *ex libris*. Это обычно небольшие, гравированные листки, которые наклеиваются на внутреннюю сторону обложки или переплета для обозначения собственника книги. Разумеется, *ex libris* — маленькая, периферийная область графики, и все-таки она представляет общий интерес, так как вскрывает специфические особенности графического стиля.

Ex libris приобрел популярность в Новейшее время, особенно после 1900 года. Но у него, подобно карикатуре и плакату, есть свой пролог. Предшественниками книжного знака являются, с одной стороны, печати собственников на переплетах рукописей, с другой — титульные листы рукописей с миниатюрами, содержание которых обычно посвящено собственнику. В нынешнем понимании — как знак, наклеенный изнутри на переплете, — книжный знак появляется впервые с конца XV века, сначала главным образом в геральдической форме (иногда с портретом собственника). В Германии расцвет относится к началу XVI века. Уже тогда *ex libris* считали серьезной формой графики — об этом свидетельствуют несколько книжных знаков Дюрера (между прочим, для его друга Пиркгеймера). Сначала для книжного знака применяли ксилографию, потом перешли на резцовую гравюру. Но изображение оставалось на втором плане, главное место отдавалось надписи — предупреждению не портить книгу, не зачитывать и т. п.

Новый короткий расцвет следует во Франции XVIII века, примерно в тот же период, к которому относится увлечение иллюстрированной книгой. Книжному знаку отдали дань почти все выдающиеся рисовальщики эпохи -Буше, Гравело, Моро Младший, Сент-Обен. Для книжного знака XVIII века характерны миниатюрная грациозность,

декоративная динамика и обилие аллегорий. Затем почти во всех европейских странах начинается полный упадок *ex libris*. Только в 70-х годах XIX века в связи с пробудившимся интересом к геральдике начинается возрождение книжного знака, приводящее в XX веке к небывалому расцвету.

В книжном знаке XX века применяются всевозможные техники (преобладают ксилография и офорт), разнообразнейшая тематика — тут и символический знак, и орнаментальный узор, и фигурная композиция, и пейзаж. Есть книжные знаки в виде философских, фантастических видений и меланхолических настроений, есть и символическая игра слов: например, книжный знак, который гравер Бракемон поднес своему другу Эдуарду Мане — изображена портретная герма художника с надписью «*manet et manebit*» (латинское — «есть и останется»). В XX веке был момент, когда книжный знак грозил задушить все остальные виды графики. Началось бешеное собирательство книжных знаков, беззастенчивое соревнование коллекционеров, стали выпускаться «универсальные», анонимные *ex libris*, куда любой библиофил мог вписать свое имя. В конце концов *ex libris* стал терять всякую связь и с книгой, и с собственником и превращаться из книжного знака определенной библиотеки, наклеенного на книгу, в объект анонимного собирательства, хранящийся в папке. К счастью, этот экслибрисный угар продолжался не очень долго, и область книжного знака вновь заняла подобающее ей не очень крупное, но все же существенное место среди других видов графического искусства.

Если бы мы попытались определить художественную сущность книжного знака, то столкнулись бы с его многозначностью. Прежде всего *ex libris* — это своего рода печать владельца, затем это — украшение книги, которое должно обладать орнаментальными, декоративными качествами, и, наконец, книжному знаку свойственно идейное назначение, связанное с личностью собственника библиотеки и заставляющее художника выходить за пределы и украшения, и содержания данной книги. Иначе говоря, в книжном знаке присутствуют элементы таинственного шифра, своего рода талисмана владельца; в нем должны органически объединяться черты орнамента и афоризма, эпиграфа и декоративного знака.

Теперь, после того как нами пройден обширный путь по различным видам графики, естественно задать вопрос — какова же главная особенность, в чем специфика графики в отличие от других искусств? Какой стиль и почему мы называем графическим?

Обычная дефиниция основывается на трех главных признаках:

1. Преобладание линии.
2. Контраст черного и белого.
3. Иллюстративный, повествовательный характер.

Эта дефиниция и правильна и неправильна. Правильна потому, что названных три

признака действительно присущи графике. Неправильна потому, что они не являются прерогативами только графики — мы находим их и в других искусствах. А с другой стороны, сущность графики этими признаками не может быть ограничена.

Мы знаем, что мастера графики охотно применяли колористические эффекты (плакат, хромолитография, кьяроскуро, цветная акватинта, японская цветная ксилография и т. п.). С другой стороны, мы знаем также примеры монохромной живописи (так называемый гризайль — в одном тоне, моделировка светом и тенью). Следовательно, контраст белого и черного не составляет преимущества только графики. То же самое относится и к якобы линейному и повествовательному характеру графики. С этой точки зрения нельзя было бы провести принципиальную границу между графикой и декоративной живописью. В стенной живописи, мозаике, витраже форму создает линия, контур. Вместе с тем стенная живопись (вспомним также греческую вазовую живопись) обычно тяготеет к рассказу, событию, мифу, иллюстрации героических подвигов. Это значит, что не линия, не контраст черного и белого, не рассказ сами по себе составляют своеобразие графики, а специфические методы их использования. Чтобы понять стилистическую сущность графики, надо искать другие пути.

В этом смысле очень поучительно сравнение графики и живописи и их принципиального отношения к плоскости и пространству. Живописец стремится плоскость обесценить всеми средствами — линейной и воздушной перспективой, светотенью, градациями тона и т. п., так сказать, открыть ее иллюзией глубокого пространства, превратить в окно, выходящее в видимый мир. Эту тенденцию к разложению плоскости подчеркивает рама, она изолирует картину от стены, от реального мира, своими срезами привлекает взгляд в глубину.

Напротив, графика утверждает, подчеркивает плоскость, как бы противится иллюзии пространства и телесности. Одним из важнейших средств этого противодействия оптической иллюзии является белый фон бумаги, который график во многих случаях оставляет как бы неиспользованным (особенно в книжной иллюстрации, но также и во всех видах рисунка и печатной графики). Другое средство утверждения плоскости — отсутствие рамы, напоминающее зрителю, что перед ним плоскость, лист бумаги, который можно взять в руку, поворачивать во всех направлениях, положить на стол.

Картину рассматривают с определенной точки зрения (обычно издали), чтобы не уничтожить иллюзии, забыть о физических свойствах красок. Гравюру или рисунок можно приближать к глазам или удалять; чем ближе, тем сильнее воздействие. Поэтому рисунок создает совершенно иное впечатление пространства, чем живопись: в картине пространство кажется конкретным, осязательным; в графике его, скорее, можно назвать абстрактным и символическим. Этот абстрактно-символический характер графики находит свое отражение в некоторых языках (например, по-немецки «Zeichnung» — рисунок — одного корня с «Zeichen» — знак).

Рисунок представляет собой в известном смысле не конкретный, реальный образ

вещи, а как бы только ее уподобление, иносказание, превращение. Поэтому графика гораздо больше, чем живопись, позволяет себе сокращать, умалчивать, употреблять метафоры, аналогии и т. п. Поэтому она свободней, неисчерпаемо разнообразней по тематике; она легко может быть связана с поэзией, политикой, рекламой, она может носить и интимный, и массовый характер, может обвинять и высмеивать, потому что в ней всегда есть элементы, которые противодействуют иллюзии реальности. То, что в более телесной и пространственной живописи отпугнет, как страшное, безобразное, эротическое или циничное, то в графике воспринимается только как намек, знак на плоскости.

Таким образом, сущность графики заключается не в том, что графика пользуется линией, контрастом черно-белого и динамикой рассказа, а в том, что все эти средства в руках художника-графика приобретают экспрессивно-орнаментальный характер, придают изображению оттенок писем, иносказательного знака (отсюда тесная связь графики с литературой). Сущность графического стиля заключается в колебании между пространственной иллюзией в плоскость, между реальным образом и знаком.

В этом смысле для сущности графики характерно то, что каждое ее стилистическое средство может иметь самое различное значение и выполнять самые противоположные функции.

Например, линия может иметь в графике по меньшей мере три различных значения:

1. Изобразительное значение — давать с помощью контура, объема, дистанции, светотени представление о предмете и пространстве, о движении и мимике.
2. Декоративно-ритмическое значение: линия может быть текучей и закругленной, острой и отрывистой, медленной и быстрой.
3. Экспрессивное значение — поскольку линейный образ может вызывать определенные эмоции, поскольку линии могут выражать субъективные чувства художника, поскольку своими комбинациями, созвучиями и диссонансами, содружеством или столкновением они могут волновать или успокаивать зрителя, вообще создавать у него определенное настроение.

Столь же многообразно может быть и другое средство графики — контраст черного и белого. Прежде всего его можно добиться разными средствами — тоном бумаги, пятном краски, нажимом линий, их параллелью или перекрестной сетью. Вместе с тем контраст черного и белого может иметь в графике самое различное предметное и стилистическое значение.

1. Белое есть свет, черное — тьма во всех переходах и градациях. Контрастом белой бумаги и черной краски график может создать впечатление ослепительной яркости и глубокого мрака. Графика может изображать не только освещенные предметы, но и самый свет, падающий прямо в глаза зрителю («Фауст» Рембрандта).
2. Градациями черного и белого графика может передавать оттенки цвета и тона,

теплого и холодного, голубого неба и зеленой лужайки — одним словом, обладать красочностью.

3. Контраст черного и белого может передавать структуру материала, оптические и осязательные свойства поверхности, поскольку различные материалы по-разному реагируют на прикосновение лучей, пропускают их или отражают. Именно эти свойства графика может передавать оттенками черно-белого — блеск оружия, прозрачность стекла, мягкость или шероховатость, ткани.
4. Подобно линиям, контрасты света и тени могут иметь декоративные, ритмические функции.

Таким образом, стилистические средства графики, с одной стороны, сильно ограничены, с другой стороны, они потенциально очень богаты и выразительны, могут выполнять сложные и часто противоречивые функции. Что же объединяет, уравнивает, скрепляет эти противоречия так, что мы их не ощущаем? Белый фон бумаги — вот самое мощное, решающее средство графики. В живописи можно забыть о холсте или дереве, на котором написана картина, в графике забыть о бумаге нельзя — отвлеченный и как будто нейтральный белый фон активно участвует в художественном воздействии графики. Именно он выравнивает все противоречия графики, оправдывает все ее умалчивания, сокращает ее двусмысленные экивоки. Именно благодаря белому фону рисунок может быть без рамы, без завершения по краям, без глубины, без почвы, без базы и т. п. В рисунках Рембрандта и офортах Уистлера часто на переднем плане нет ясных контуров и крепкой моделировки; приближаясь к переднему плану и к краям, линии как бы исчезают, превращаются в ничто, как бы уходят в белую плоскость. Возможен также прием объединения на одном месте нескольких точек зрения, нескольких эпизодов, которые происходят в разное время и в разных местах, — белый фон как бы включает, всасывает в себя прошлое и будущее, близкое и далекое.

А с этим связано совершенно особое по сравнению с живописью отношение графики к пространству и времени: живопись стремится к пространственной иллюзии, графика ей противодействует, в живописи мы «читаем» пространство с боков к центру и спереди в глубину, в графике — из центра к краям, безясного членения планов.

«Антипространственная» тенденция графики особенно ярко проявляется в ее отношении к цвету. Всюду, где графика применяет цвет, она стремится отнять у него пространственную функцию и подчеркнуть плоскостный характер, или накладывая цвет равномерным пятном, избегая лепить краской, или оперируя бледными тонами, или выделяя светлые и теплые, которые имеют тенденцию приближаться к передней плоскости.

Графика более, чем живопись, благоприятствует временному началу, четвертому

измерению. Живопись не может изобразить самый поток времени, она превращает действие в состояние, длительную, застывшую ситуацию. Напротив, графика благодаря белому фону способна воплощать самый процесс, становление действия, без времени. Причем в двояком смысле:

1. В смысле фиксации быстрого, мгновенного впечатления, неожиданного эффекта, стремительных движений.
2. В смысле развертывания действия в смене нескольких этапов и точек зрения. Например, показывая одно и то же пространство изнутри и снаружи или рядом помещая то, что было и что будет. Вспомним рисунки Ватто — он показывает одну и ту же фигуру то в нескольких поворотах, то в одном повороте, но с различных точек зрения, как будто бы он обходит человеческую голову кругом, улавливая сложные повороты в три четверти снизу или сверху, тончайшие нюансы, недоступные глазу в обыденной жизни.

Именно эта чувствительность графики ко времени делает ее столь благоприятной для развертывания серий или циклов (Калло, Хогарт, Гойя, Клингер и многие другие) как иллюстраций к реальному или воображаемому тексту. И когда мы его «читаем», то настоящее естественно связывается с прошлым, а будущее с настоящим, оптические образы неразрывно сочетаются с идейными и моральными ассоциациями. Из всех изобразительных искусств графика всего ближе к поэзии и музыке.