

Графика

Каждое искусство имеет свою специфику, ставит перед собой особые задачи и обладает для их решения своими специфическими приемами. Вместе с тем искусствам свойственны некоторые общие черты, объединяющие их в определенные группы. Распределение искусств по этим общим признакам называется классификацией искусства. Это классифицирование искусств позволяет поближе подойти к пониманию самой сущности того или другого искусства. Поэтому мы приведем несколько примеров таких классификационных схем.

Классифицировать искусства можно исходя из разных точек зрения. Наиболее распространенной является классификация на пространственные и временные искусства. К пространственным искусствам причисляют архитектуру, скульптуру, живопись, так как их формы разворачиваются в пространстве, тогда как музыку, мимику и поэзию — к временным искусствам, так как их формы существуют во времени. В иные группы объединяются искусства, если их делить по признаку использования художественных средств — на прямые, или непосредственные, и косвенные, или опосредствованные, искусства. К непосредственным искусствам относят мимику, поэзию, отчасти музыку, где художник может обойтись без особых инструментов и материалов, одним человеческим телом и голосом; к косвенным, опосредствованным, — архитектуру, скульптуру, живопись, где художник пользуется особыми материалами и специальными инструментами.

Если принять время за четвертое измерение, то можно было бы сгруппировать искусства по измерениям следующим образом: искусства с одним измерением не существует; одно искусство — живопись — существует в двух измерениях; два искусства — скульптура и архитектура — в трех измерениях и три искусства — музыка, мимика и поэзия — в четырех измерениях. При этом каждое искусство стремится преодолеть свойственную ему шкалу измерений и перейти в следующую группу. Так, живопись и графика создают свои образы на плоскости, в двух измерениях, но стремятся поместить их в пространство, то есть в три измерения. Так, архитектура есть трехмерное искусство, но стремится перейти в четвертое, так как совершенно очевидно, что воспринять все объемы и пространства архитектуры мы способны только в движении, в перемещении, во времени. Эта своеобразная тенденция нашла свое отражение в дефинициях архитектуры, которые давали ей некоторые представители эстетической мысли: Шлегель, например, называл архитектуру «застывшей музыкой», Лейбниц считал архитектуру и музыку «искусствами, бессознательно оперирующими числами». Если мы возьмем какой-нибудь отрезок линии, разделим его пополам и одну половину перечертим поперечными штрихами, то эта половина покажется нам более длинной, так как она требует более длительного восприятия. Подводя итог высказанным соображениям, можно было бы сказать, что геометрически архитектура есть

Графика. Рисунок. (Б. Р. Виппер, «Введение в историческое изучение искусства») | 2
пространственное искусство, но эстетически — также и временное.

В характеристике изобразительных искусств мы обращаемся прежде всего к графике. Это название утвердилось, хотя оно объединяет два совершенно различных творческих процесса и хотя были предложены разные другие названия: среди других, например, «искусство грифеля» (М. Клиндер) * или «искусство бумажного листа» (Сидоров А. Рисунки старых мастеров. М.—Л., 1940.).

Почему мы начинаем наш обзор стилистики и проблематики изобразительных искусств именно с графики? Прежде всего потому, что графика — это самое популярное из изобразительных искусств. С инструментами и приемами графики сталкивается каждый человек в школе, на работе или во время отдыха. Кто не держал в руке карандаш, не рисовал профилей или домиков, из труб которых вьется дымок? А кисти и резец, краски и глина — далеко не всякий знает, как с ними обращаться. Графика во многих случаях является подготовительной стадией для других искусств (в качестве эскиза, наброска, проекта, чертежа), и в то же время графика — популяризатор произведений других искусств (так называемая репродукционная графика). Графика теснейшим образом связана с бытом и с общественной жизнью человека — в качестве книжной иллюстрации и украшения обложки, в качестве этикетки, плаката, афиши и т. п. Несмотря на то что графика часто играет подготовительную, прикладную роль, это искусство вполне самостоятельное, со своими собственными задачами и специфическими приемами.

Принципиальное отличие графики от живописи (позднее мы более подробно остановимся на этой проблеме) заключается не столько в том, как это обычно говорят, что графика — это «искусство черно-белого» (цвет может играть в графике весьма существенную роль), сколько в совершенно особом отношении между изображением и фоном, в специфическом понимании пространства. Если живопись по самому существу своему должна скрывать плоскость изображения (холст, дерево и т. п.) для создания объемной пространственной иллюзии, то художественный эффект графики как раз состоит в своеобразном конфликте между плоскостью и пространством, между объемным изображением и белой, пустой плоскостью бумажного листа.

Термин «графика» — греческого корня; он происходит от глагола «*graphein*», что значит скрести, царапать, писать, рисовать. Так «графика» стала искусством, которое использует грифель — инструмент, который процарапывает, пишет. Отсюда тесная связь графического искусства с каллиграфией и вообще с письменами (что особенно заметно сказалось в греческой вазописи и японской графике). Термин «графический» (например, «графический стиль») имеет не только описательное, классифицирующее значение, но и включает в себе и особую, качественную оценку — подчеркивает качества художественного произведения, которые органически вытекают из материала и технических средств графики (однако следует подчеркнуть, что «графическими» могут быть

Графика. Рисунок. (Б. Р. Виппер, «Введение в историческое изучение искусства») | 3
произведения живописи, например некоторые картины Боттичелли, и, наоборот, графика может оказаться неграфической, например некоторые иллюстрации Г. Доре).

Вместе с тем следует помнить, что термин «графика» охватывает две группы художественных произведений, объединенных тем общим принципом эстетического конфликта между плоскостью и пространством, о котором мы говорили выше, но которые в то же время совершенно различны по своему происхождению, по техническому процессу и по своему назначению, — рисунок и печатную графику.

Различие этих двух групп выступает прежде всего во взаимоотношении между художником и зрителем. Рисунок обычно (хотя и не всегда) художник делает для себя, воплощая в нем свои наблюдения, воспоминания, выдумки или же задумывая его как подготовку для будущей работы. В рисунке художник как бы разговаривает сам с собой; рисунок часто предназначается для внутреннего употребления в мастерской, для собственных папок, но может быть сделан и с целью показа зрителям. Рисунок подобен монологу, он обладает персональным почерком художника с его индивидуальной фактурой, оригинальной и неповторимой. Он может быть незакончен, и даже в этой незавершенности может быть заложено его очарование. Следует подчеркнуть, наконец, что рисунок существует только в одном экземпляре.

Напротив, печатная графика (эстамп, книжная иллюстрация и т. п.) часто выполнена на заказ, для размножения, рассчитана не на одного, а на многих.

Печатная графика, которая репродуцирует оригинал во многих экземплярах, быть может, более всех других искусств рассчитана на широкие слои общества, на народную массу. Но не следует думать, что печатная графика — это всегда рисунок, для размножения гравированный на дереве или на металле; нет, это — особая композиция, специально задуманная в определенной технике, в определенном материале и в других техниках и материалах неосуществимая.

И каждому материалу, каждой технике свойственна особая структура образа.

РИСУНОК

Его начала восходят к древнейшим периодам в истории человечества. Уже от эпох палеолита сохранились рисунки животных, процарапанные на кости и камне и нарисованные на стенах и сводах пещеры. Причем можно проследить последовательную эволюцию в развитии рисунка: от линий, процарапанных или вдавленных, к линиям нарисованным, от контура к силуэту, к штриховке, к тону, красочному пятну.

В искусстве Древнего мира можно говорить о полном господстве рисунка. В сущности говоря, и вся египетская живопись, и роспись греческих ваз — это тот же линейный,

контурный рисунок, в котором краска не играет активной роли, исполняя только служебную роль — заполнения силуэта. Вместе с тем этот древний рисунок принципиально отличен от рисунка эпохи Ренессанса и барокко: в Египте рисунок — это в известной мере полуписьмена, образный шрифт, на греческих вазах — декоративное украшение, тесно связанное с формой сосуда. В средние века тоже нельзя говорить о принципиальном различии между рисунком и живописью. Византийская мозаика с ее абстрактным золотым или синим фоном и плоскими силуэтами фигур не пробивает плоскость иллюзорным пространством, а ее утверждает; средневековая миниатюра представляет собой нечто среднее между станковой картиной и орнаментальным украшением, цветной витраж — это расцвеченный рисунок.

Только в эпоху поздней готики и раннего Возрождения, в пору зарождения буржуазной культуры, в период пробуждающегося индивидуализма живопись начинает отделяться от архитектуры (в виде алтарной и станковой картины), а вместе с тем намечается принципиальная разница между живописью и рисунком. Именно с этого времени начинается, по существу, история графического искусства как самостоятельной области.

Древнейшими материалами для рисования (в узком, чисто графическом смысле), начиная с раннего средневековья и вплоть до XV века (в Германии даже до XVI века), были деревянные дощечки. Ими пользовались сначала мастера, а потом они стали годиться только для подмастерьев и учеников. Их первоисточниками являются древнеримские вощеные таблички, которые позднее стали употребляться в монастырях, где на них обучали писать и считать. Обычно их делали из букового дерева, квадратной формы, величиной с ладонь, грунтовали костяным порошком, иногда обтягивали пергаментом. Рисовали на них металлическим грифелем или штифтом. Часто дощечки соединяли в альбомы, связывая их ремешками или бечевками, и они служили или для упражнений, или как образцы, переходили из одной мастерской в другую (так называемые подлинники). Сохранилось несколько таких альбомов (например, французского художника Жака Далива в Берлине). Известны и картины, изображающие, как художник рисует на деревянной дощечке.

Более утонченным материалом для рисования был пергамент, который изготовлялся из различных сортов кожи, грунтовался и полировался. До изобретения бумаги пергамент был главным материалом для рисования. Потом некоторое время пергамент состязался с бумагой, которая его в конце концов вытеснила. Однако в XVII веке, особенно в Голландии, пергамент переживает кратковременный расцвет как материал для рисования портретов или тонко проработанных рисунков свинцовым грифелем или графитом.

Но главным материалом для рисования является, разумеется, бумага. Впервые она была изобретена в Китае (согласно легенде, во II веке до н. э.). Ее делали из древесного луба, она была рыхлая и ломкая. Через Среднюю Азию бумага попала в Западную Европу. В первом тысячелетии н. э. важным центром бумажного

производства был Самарканд.

В Европе бумагу изготавливали из льняных тряпок. Первые следы изготовления бумаги в Европе находят в XI—XII веках во Франции и Испании. Историю бумаги можно прочитать в основном по так называемым «водяным знакам», которые образуются от проволочной крышки ящика, где «вычерпывалась» бумага. С конца XIII века из проволоки образуется особый узор в центре листа, который служит как бы фабричной маркой. В отличие от старинной бумаги современная бумага, изготавливаемая из целлюлозы, чисто белая, но менее прочная.

Художники стали использовать бумагу для рисования только в XIV веке. Чимабуэ и Джотто (их рисунки не сохранились) рисовали, по-видимому, на пергаменте. Но во второй половине XIV века бумага становится довольно распространенным материалом наряду с пергаментом. В начале XV века консервативные художники (Фра Анджелико) рисуют на пергаменте, новаторы (Мазаччо) переходят на бумагу. В Северной Италии, Германии, Нидерландах пергамент держится дольше.

Старинная бумага для рисования довольно толстая, с несколько шершавой поверхностью. Без проклеивания и грунтовки она не годилась для рисования. В XV веке бумага становится крепче, но с неприятным желтоватым или коричневатым оттенком. Поэтому вплоть до XVI века ее грунтовали и подцвечивали с одной стороны. Быть может, для того чтобы избежать грунтовки, к бумаге стали примешивать светло-голубую краску. Так в конце XV века появилась голубая бумага, прежде всего в Венеции, возможно, под арабским влиянием, — бумага, которая очень подходила для мягких живописных приемов венецианских рисовальщиков.

В XVII и XVIII веках голубую бумагу применяли главным образом для световых эффектов (лунная ночь) и для рисования в несколько тонов (пастель, сангина, свинцовые белила). Вообще же в XVI—XVIII веках применяли цветную бумагу — синюю, серую, светло-коричневую или розовую (особенно излюбленную в академиях для рисования с обнаженной модели). При этом следует подчеркнуть, что рисование на белой бумаге отличается принципиально иным характером, чем на цветной: на белой бумаге свет возникает пассивно (благодаря просвечиванию белого фона бумаги сквозь рисунок), на цветной же цвет добывается активным способом (путем накладывания белой краски).

Переходим к инструментам рисования. Существует различная их классификация. Австрийский ученый Г. Лепорини предлагает делить инструменты рисования на три группы:

1. 1. Линейный рисунок пером и штифтом.
2. 2. Рисунок кистью.
3. 3. Тональный рисунок мягкими инструментами.

Советский специалист А. А. Сидоров предпочитает другую классификацию: сухие инструменты (штифт, карандаш, уголь) и мокрые или жидкие (кисть, перо). Мы попытаемся сочетать обе классификации, исходя из существа графического стиля.

Древнейший инструмент рисовальщика — металлический грифель. Уже римляне писали им на воощенных дощечках. До конца XV века, металлический грифель наряду с пером остается наиболее распространенным инструментом. В средние века пользовались свинцовым грифелем, который дает мягкие, легко стирающиеся линии. Поэтому к свинцовому грифелю прибегали главным образом как к подготовительному средству: для наброска композиции, которую потом разрабатывали пером, сангиной или итальянским карандашом.

К концу средневековья свинцовый грифель сменяется любимым инструментом XV века — серебряным грифелем (обычно металлическим грифелем с припаянным к нему серебряным наконечником — острием; сравним яркие образцы рисунков серебряным грифелем у Яна ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена, Дюрера и других). Сохранились образцы серебряных грифелей, а также картины, изображающие художников, рисующих серебряным грифелем. Серебряные грифели бывают самой различной формы, некоторые богато орнаментированы, иные заканчиваются статуэткой (например, мадонны). Серебряным грифелем любили пользоваться в торжественных случаях, (например, изображая, как св. Лука пишет портрет мадонны) или в путешествиях.

Серебряным грифелем рисовали только на грунтованной и тонированной бумаге, причем его линии почти не стираются (в старое-время линии стирали хлебным мякишем, резинки появляются только в конце XVIII века).

Если говорить о стиле рисунков серебряным грифелем, то можно, было бы сказать, что в области рисунка они занимают примерно то же место, что в области печатной графики гравюры на меди. Серебряный грифель требует от художника чрезвычайной точности, так как его штрихи почти не допускают поправок. Вместе с тем штриха серебряного грифеля (в отличие, скажем, от угля или сангины) почти не имеют тона, они тонкие, бестелесные и поразительно ясные, при всей своей мягкости. Главное воздействие рисунка серебряным грифелем основано на контуре и легкой штриховке внутренних форм; его эффект — строгость, простота, несколько наивное целомудрие. Поэтому особенно охотно серебряным грифелем пользовались мастера линии — Гольбейн Младший, умбрийская школа во главе с Перуджино и Рафаэлем. К середине XVI века рисунок становится свободней, живописней, и поэтому серебряный грифель теряет свою, популярность. Но в XIX веке художники, вдохновлявшиеся старыми мастерами, пытаются возродить серебряный карандаш, среди них в первую очередь следует назвать Энгра и прерафаэлитов.

Одна из важнейших причин упадка серебряного грифеля заключается в органической эволюции рисунка от линии к пятну и тону, другая — в появлении опасного конкурента, графитного карандаша.

Первое знакомство с графитом относится ко второй половине XVI века, но из-за несовершенного приготовления графитный карандаш долго не приобретает популярности (графитные карандаши раннего периода царапали бумагу или их штрихи слишком легко стирались; кроме того, рисовальщики эпохи барокко не любили графитный карандаш из-за металлического оттенка его штриха). Поэтому в XVII и XVIII веках графитный карандаш выполнял только второстепенную, вспомогательную роль: так, например, некоторые голландские пейзажисты (Альберт Кейп) применяли графит в комбинации с итальянским карандашом, которым проводились более густые штрихи переднего плана для выполнения более тонких, расплывчатых далей.

Настоящий расцвет графитного карандаша начинается с конца XVIII века: здесь сыграли роль и тенденция неоклассицизма к контуру и к твердой линии, и изобретение французского химика Конте, который в 1790 году с помощью примеси глины научился придавать графитному карандашу желаемую твердость. «Карандаш Конте», тончайшая линия, блестящая белая бумага и резинка — вот компоненты, в известной мере определившие специфический стиль рисунка XIX века.

Самый замечательный мастер графитного карандаша — Энгр. Он умеет сочетать точность линии с ее мягкостью и легкостью; его линии воплощают не столько контуры предмета, сколько игру света на поверхности. Совершенно своеобразный стиль карандашного рисунка у Родена: он дает только контур фигуры, очерченный как бы одним движением руки, но при этом карандаш не начинает, а заканчивает рисунок, обводя контуром пятно сепии. Однако графитный карандаш допускает рисунок и совершенно иного типа — с прерывистым штрихом и с растушевкой (как у Тулуз-Лотрека или у Валентина Серова).

Главный инструмент европейского рисунка — это перо (в средние века и в эпоху Возрождения художники носили перо с собой в вертикальном футляре у пояса вместе с чернилами). По сравнению с металлическим грифелем перо — гораздо более разнообразный инструмент, обладающий большей силой выражения и большей динамикой, способный на сильные нажимы, на завитки, на возрастание линий, на мощные контрасты штриховки — вплоть до пятна. Недаром пером рисовали выдающиеся мастера живописи — Рембрандт, Гварди, Тьеполо, Ван Гог и многие другие, но также и великие скульпторы, например Микеланджело. Кроме того, рисунки пером превосходят все другие виды рисунка большей прочностью. В древности пользовались главным образом тростниковым пером. С VI века в употребление входит гусиное перо. Но в эпоху Возрождения опять возвращаются к тростниковому перу, которым очень трудно рисовать, так как малейший нажим сразу дает сильное утолщение линии. Блестяще пользовался тростниковым пером Рембрандт, извлекая из него мощные, выразительные штрихи (впрочем, Рембрандт мог великолепно рисовать и просто щепочкой). В XVII веке из Англии приходит металлическое перо, которое постепенно оттесняет другие виды перьев. Именно на рисунках пером лучше видна та эволюция, которую проработал европейский рисунок до конца XIX века: сначала — контур и только некоторые детали

Графика. Рисунок. (Б. Р. Виппер, «Введение в историческое изучение искусства») | 8
внутренней поверхности, потом — пластический рельеф формы и в заключение — сокращенный импрессионистический рисунок.

Какими же жидкостями пользовались для рисунков пером? Чернильный орешек был известен уже в средневековых монастырях. Потом появляется так называемая китайская тушь из ламповой копоти, бистр из сосновой сажи, с XVIII века — сепия из пузыря каракатицы, а в XIX веке анилиновые чернила и стальное перо.

Рисунок пером требует верной руки и быстрого глаза, он основан на быстрой штриховке и динамическом ритме. Не удивительно, что в эпоху Возрождения к перу подпускали только тех учеников, которые не меньше года упражнялись на грифеле.

За исключением эпох, когда эстетический вкус требовал чистого линейного рисунка и художник работал только пером, перо предпочитали комбинировать с кистью. Эти комбинации открывали самые различные возможности перед рисовальщиками; или так называемый лавис — отмывка мягким, расплывчатым слоем (Тьеполо, Босколи) или пластическая моделировка рисунка кистью (Пальма Младший, Гверчино), или контраст светлых и темных пятен (Гойя, Нальдини). Лавис обычно бывает одного тона — буроватого (бистр, сепия); иногда его применяют в два тона: коричневый — голубой, коричневый — черный, редко красный — зеленый. В Голландии XVII века рисунки пером иногда получали пеструю раскраску (Остаде). В основных чертах эта комбинация пера и кисти продлевает общую для всей истории рисунка эволюцию: сначала господствует перо, потом наступает как бы некоторое равновесие пера и кисти, и заканчивается эволюция господством кисти. При этом если в эпоху готики и Ренессанса преобладала тонкая, острая кисть (Дюрер), то в эпоху барокко — широкая и свободная.

Рассмотрим более детально эволюцию перового рисунка. Средневековый рисунок никогда не имел самостоятельного значения, а всегда служил подготовкой для стенной композиции или рукописной миниатюры. Его штрих не столько чертит реальные формы, сколько выполняет орнаментально-декоративные функции: вертикальные, лучевые линии подчеркивают, усиливают текучую динамику контура. Сохранились альбомы рисунков эпохи готики; но их своеобразная роль не имеет ничего общего с той, которую играли альбомы последующих эпох: это — не непосредственные впечатления художника от действительности, а собрания образцов и рецептов, условные типы и схемы. Таков, например, альбом Виллара де Оннекура, французского архитектора XIII века (парижская Национальная библиотека): в нем нет никаких зарисовок с натуры, но мы найдем там планы и типы зданий, мотивы орнамента и драпировок, геометризованные схемы фигур людей и животных, определяющие их структуру, канон пропорций и способ использования для архитектурных деталей или для рисунка витражей.

Первые альбомы в современном понимании как собрание этюдов с натуры появляются только в начале XV века. Пока известны два таких альбома

— итальянских художников Джованнино де Грасси и Пизанелло. Оба отличаются очень широким репертуаром: тут и животные, и этюды драпировок, и портреты, и акты (у Пизанелло мы находим даже зарисовки повешенных). Многие из рисунков Пизанелло использованы в его картинах. Вместе с тем наряду с острыми реалистическими наблюдениями мы встречаем в его альбоме и готические пережитки чисто орнаментальных принципов штриховки.

В течение всего XV века происходит борьба между двумя системами рисования: готической, линейной, орнаментально-плоскостной и ренессансной с ее органическим восприятием природы и пластической моделировкой форм. Важную роль в этой эволюции сыграли падуанский мастер Мантенья, который первым применяет диагональную штриховку и достигает в своих рисунках мощного рельефа, и флорентиец Антонио Поллайоло, использующий штрих пера различного нажима и придающий линиям острую динамику. Но в рисунках Поллайоло и его современника Боттичелли наряду с тенденцией к пластической моделировке сильно чувствуются пережитки готической орнаментальности. В итальянских рисунках их преодолевают только на рубеже XV и XVI веков. Причем происходит это в двух направлениях.

Во-первых, появляется новый вид рисунка — набросок пером движения, позы, даже поворота головы или очень беглого эскиза композиции. Иногда это — набросок будущей фрески или алтарной картины, иногда — совершенно самостоятельный замысел, который нельзя реализовать в другой технике. Таким образом, рисунок из вспомогательного средства все более становится самостоятельным, автономным искусством. Во-вторых, в то же самое время входит в употребление перекрестная штриховка, придающая пластическую выпуклость формам и создающая иллюзию пространственной глубины. Тем самым контур теряет свое господствующее значение и центр тяжести в рисунке переходит на внутреннюю форму.

На этой стадии развития находятся рисунки великих мастеров Высокого Возрождения в Италии: Леонардо да Винчи блестяще удаются наброски, беглые эскизы, порой точных и тонких штрихов выделяющие главные элементы композиции, выразительный жест, характерный профиль *. Но есть у Леонардо и другие рисунки, детально проработанные, с мягкой светотенью (так называемым сфумато), картоны, карикатуры, портреты, реальные и воображаемые пейзажу, обнаженные фигуры и т. п. В рисунках Рафаэля поражают необычайно свободная, «открытая» линия, пластическая сила и динамическая штриховка; гибкие нажимы пера отзываются на малейший изгиб поверхности, форму лепит параллельная круглящаяся штриховка. Микеланджело и в рисунках остается скульптором: пластическую форму лепит тонкой сетью перекрестных штрихов, чеканит и шлифует мускулы, почти уничтожая значение контура. Когда мы смотрим на рисунки Микеланджело, мы забываем о штрихе и чувствуем лишь мощь формы, поворота тела, движения.

Рисунки эпохи Возрождения позволяют сделать и еще одно наблюдение. Помимо эволюции задач и приемов рисунка, помимо индивидуальных манер художников

ясно сказываются и более постоянные признаки специфических местных школ. Например, между флорентийским и венецианским рисунком всегда есть очень существенное различие. Флорентийский рисунок эпохи Возрождения отличается энергичным, несколько отрывистым контуром, подчеркивающим структуру тела, его несущие и опирающиеся части. Преобладают прямые линии, точные и скупые, контуры и внутренний штрих независимы, один с другим не сливаются. Флорентийский рисовальщик не любит смешанных техник, если же все-таки использует лавис, то остро, резким пятном, подчеркивая контур пером. При этом флорентийский рисунок редко имеет самостоятельное значение, обычно он представляет собой только подготовку к будущей картине.

Напротив, рисунок в Венеции или вообще в Северной Италии почти всегда имеет самостоятельное значение, обладает специфической выразительностью. Линия или теряет пластический объемный характер, означает не столько границы формы, сколько ее динамику, воздушную среду, или же линия вообще исчезает в вибрации поверхности, в игре светотени. В венецианском рисунке линия выполняет не конструктивные, а декоративные или эмоциональные функции.

Иногда бывает, что на одной странице альбома художник сделал несколько рисунков. Тогда во Флоренции каждый из них существует самостоятельно, отдельно, независимо друг от друга; художника Северной Италии, напротив, интересует вся композиция листа, ее общий декоративный ритм.

Именно в Северной Италии (отчасти в Нидерландах и Германии) назревает тот радикальный перелом в технике рисунка, который несколько ранее середины XVI века приводит к совершенно новому графическому стилю, когда штрих сменяется тоном, когда вместо линии господствует пятно.

Две предпосылки лежат в основе нового графического стиля. Одна из них — новое изобретение в начале XVI века, возникшее при подготовке композиций для витража или гравюры на дереве и которое можно назвать «негативным рисунком». Суть этого нового приема заключается в том, что вместо обычного рисунка темной линией на светлом фоне рисуют светлыми, белыми штрихами, а позднее пятнами на темной грунтованной бумаге. Сначала этот «белый» рисунок остается только техническим приемом (например, у А. Альтдорфера), но постепенно он меняет всю основу графической концепции. Теперь рисовальщик исходит из контраста света и тени; не линия, не контур лежит теперь в основе рисунка, а отношения тонов, градации света.

Вторая предпосылка нового стиля в рисунке — это комбинация пера и кисти, причем кисть начинает все более доминировать. А благодаря этому меняются весь процесс рисования, вся сущность графического образа. Раньше рисовальщик начинал с контура и переходил к внутренней форме. Теперь он идет изнутри наружу — начинает кистью, тоном, пятном, а потом обводит границы форм, усиливая их контрасты пером.

Один из основателей тонального рисунка — Пармиджанино; к нему примыкают Приматиччо, Камбиазо, Нальдини, Босколи и другие. Рисунки Пармиджанино не преследуют никаких посторонних целей — они ничего не готовят, не иллюстрируют, не репродуцируют. Они ценны сами по себе оригинальностью композиции, особой структурой образа, может быть, даже своей незаконченностью. Кроме того, рисунки Пармиджанино и всех следующих за ним художников отличаются быстротой не только выполнения рисунка, но и восприятия натуры.

Например, «Купание Дианы» Пармиджанино по технике еще консервативно, но характеризуется совершенно новыми приемами композиции: все фигуры помещены с краю, они как бы выходят из угла; напротив, на другой стороне нет ничего, кроме белой бумаги. Фигура Дианы разработана более подробно, остальные фигуры чуть намечены. В целом композиция разворачивается не спереди в глубину и с краев к центру, а из центра к краям, где образы как бы исчезают в белом фоне бумаги.

Настоящий расцвет тонального рисунка происходит в XVII и XVIII веках. Мы это почувствуем, если сравним рисунки художников XVI века (Пармиджанино, Босколи) с рисунками художников XVII и XVIII веков (Гверчино, Маньяско, Фрагонар) или с так называемыми монотипиями Кастильоне. У художников XVI века в рисунках острые, четкие границы. У художников XVII—XVIII веков пятна растворяются, сливаются с фоном. У художников XVI века есть предметы, фигуры; у художников XVII—XVIII веков главное — это пространство, свет, воздух. В XVI веке отмывку выполняют одним тоном, в XVII—XVIII веках лавис применяется в два-три тона, во всем богатстве красочных переходов. В некоторых рисунках Рембрандта (например, так называемая «Женщина со стрелой») обнаженное тело, кажется, показано только светлым пятном бумаги, охваченным тенью туши, но оно мерцает в темноте, мы чувствуем его мягкость, теплоту, воздух кругом. Или посмотрим на рисунки Тьеполо и Гварди: в них нет ничего, кроме нескольких пятен и прерывистых, прыгающих линий, но мы ощущаем ослепительную яркость солнца и мерцание теплой, влажной атмосферы Венеции.

Во второй половине XVIII века наступает быстрый упадок тонального рисунка — неоклассические тенденции опять влекут рисунок от тона и цвета к чистой линии, особенно под влиянием греческой вазовой живописи. Рисунки Давида и иллюстрации Флаксмана к Гомеру и Эсхилу, так же как иллюстрации Ф. Толстого к «Душеньке», целиком основаны на контуре. Но уже романтики, увлеченные темной, таинственной сепией и резкими контрастами светлых и темных пятен (Гойя, Жерико, Делакруа), вновь возрождают интерес к тональному рисунку.

Во второй половине XIX века происходит распад содружества пера и кисти, и рисовальщики разделяются на две противоположные группы: на рисовальщиков, которые стремятся воплотить изменчивые впечатления действительности и обращаются к кисти (Гис, Мане), и на рисовальщиков, которые ищут в натуре драму и экспрессию и обращаются к перу (Писсарро, Ван Гог, Мунк и другие). Полное

Графика. Рисунок. (Б. Р. Виппер, «Введение в историческое изучение искусства») | 12
возрождение тонального рисунка происходит уже в советской графике.

Переходим теперь к третьей группе инструментов рисунка. Кстати, такой порядок рассмотрения рисовальных средств — металлический грифель, перо, цветной карандаш — в известной мере соответствует внутренней эволюции рисунка: сначала линия — безразличная, нейтральная граница, затем линия приобретает самостоятельность и активность, и, наконец, линия становится тоном и цветом.

Отличие этой третьей группы инструментов рисования (уголь, итальянский карандаш, сангина) от пера, графита и металлического грифеля в том, что те создают твердый штрих, а эти — мягкую, красочную линию.

Все эти средства рисования были известны в самом отдаленном прошлом. Возможно, что старейшее из них — сангина: уже в палеолитических пещерах рисовали животных красным штрихом. Углем же пользовались греческие вазописцы для предварительных набросков композиций на вазах. Но как вполне самостоятельные, самоценные инструменты рисования уголь, итальянский карандаш и сангина утверждаются только в конце XV века. Непопулярность этих инструментов в средние века объясняется отчасти тем, что свободные, широкие штрихи угля и сангины противоречили тонкому орнаментальному узору готического рисунка, отчасти же несовершенством техники фиксирования рисунка. Дело в том, что штрихи угля легко стираются. Успех угля сразу возрос, как только во второй половине XV века было изобретено средство для его фиксации: до рисования бумага смачивалась клеевой водой, потом ее сушили и после рисования подвергали действию пара — рисунок углем приставал к бумаге.

С этого времени уголь становится любимым инструментом темпераментных, динамических рисовальщиков. Особенно в Венеции, в кругу Тициана (вспомним его смелые, широко нарисованные натюрморты) и Тинторетто. Из Венеции Дюрер привозит уголь в Северную Европу как новинку. В эпоху Возрождения уголь делался из всевозможных сортов дерева, но самыми популярными считались орех и особенно ива, уголь которой давал в рисунке бархатный черный тон. В угле как инструменте рисовальщика есть нечто мужественное, монументальное и вместе с тем немного неотесанное. Углем мастерски пользовался швейцарский монументалист Ходлер.

Одновременно с углем в Италии прививается еще один мягкий инструмент — так называемый итальянский карандаш, или черный мел. Этот инструмент рисования существует в двух вариантах — в виде естественного черного камня (шиферной породы) и в виде искусственного вещества, добываемого из ламповой сажи с примесью белой глины. Итальянский карандаш знали уже в эпоху треченто (о нем упоминает в своем трактате Ченнино Ченнини). Но окончательно он утверждается в конце XV века.

С появлением угля и итальянского карандаша в некоторых видах и жанрах рисунка происходит существенная перемена. Во-первых, совершается переход от малого формата к большому, от мелкой, четкой манеры рисования к широкой и более расплывчатой. Во-вторых, в рисунке подчеркивается не линия, а светотень, лепка, шлифовка мягкой поверхности. Линии в рисунке становятся такими широкими, что обращаются в тон или же исчезают в мягком тумане моделировки. Линия выражает не столько границы формы, сколько ее закругление, ее связь с окружающим пространством и воздухом.

Рим и Флоренция — центры строго линейного рисунка — были враждебны итальянскому карандашу. Зато им увлекались на севере Италии, в Ломбардии, в школе Леонардо да Винчи, и в Венеции. Крупнейшим мастером итальянского карандаша были Гольбейн Младший и художники французского карандашного портрета.

Рисунки Гольбейна отличаются лаконизмом, четкостью и одновременно мягкостью штриха. Рисунки мастеров французского карандашного портрета очень разнообразны: если рисунки Ф. Клуэ характеризуются тонкостью и элегантностью штриха, то у Ланьо линия отличается густотой и шероховатостью. Великолепно использовал итальянский карандаш Тинторетто, прибегая то к энергичным нажимам, то к коротким округленным штрихам, то внезапно обрывая линию. В эпоху барокко выдающимся мастером итальянского карандаша был Рубенс, а в начале XIX века поразительно мягкие, поэтические эффекты умел извлекать из итальянского карандаша французский художник Прудон. Всего позднее приобретает популярность третий инструмент этой группы — сангина, или красный мел, добываемый из особой породы камня. Художникам раннего Ренессанса этот инструмент не знаком. Первым его вводит в употребление Леонардо да Винчи. От него перенимает сангину великолепный флорентийский рисовальщик Андреа дель Сарто. Чрезвычайно широко использовал богатство сангины Корреджо.

С появлением сангины в рисунке возникает целый ряд новых задач и приемов.

В отличие от всех других инструментов рисунок сангиной характеризует красочная линия. Это поощряет рисовальщика к полихромии, к решению проблемы цвета и тона. Поэтому сангину охотно применяли в комбинации с итальянским карандашом и мелом или белилами. Поэтому же сангину не любили мастера экспрессивной линии, как, например, Дюрер. Напротив, сангиной увлекались колористы — Леонардо, Корреджо, Рубенс, многие голландцы и французы (Ватто). Характерна также смена цвета сангины: в эпоху Ренессанса сангина — светло-красная, а потом начинает становиться все темнее, почти коричневой, приобретая иногда даже фиолетовый оттенок. Кроме того, в отличие от пера и угля сангина не годится для быстрого обобщающего наброска и требует более детальной и точно разработанной формы и поверхности.

Сангина — самый утонченный, самый аристократический инструмент рисунка.

Поэтому наибольшим успехом она пользуется у художников элегантно-стиля, стремящихся к изяществу рисунка и композиции — Понтормо и Россо, Фурины и Ватто. Высшие достижения сангины относятся к XVIII веку. Она с одинаковым успехом воспроизводит женскую обнаженную фигуру или причуды тогдашней моды, причем и вполне самостоятельно и в сочетании с черным и белым (так называемая «техника трех карандашей»). Ватто — самый выдающийся мастер сангины, он пользуется чуть заметным нажимом карандаша, легкой штриховкой, пятнами красной пыли придавая рисунку богатую тональную вибрацию. Но в сангине заключена и опасность нарушить границы графики — вступить на путь чисто живописных проблем и эффектов. Этот шаг и делают некоторые художники XVIII века, мастера пастели и акварели, можно смело утверждать, что великолепные пастели Латура, Лиотара, Шардена, а позднее Дега гораздо ближе к живописи, чем к графике.

Попробуем подвести некоторые итоги нашим наблюдениям. У каждой эпохи есть свой излюбленный инструмент для рисования, который более всего соответствует ее художественному мировосприятию, причем историческая смена этих инструментов складывается в последовательную эволюцию графического стиля. Так, поздней готике и раннему Ренессансу свойственны чисто линейные инструменты — металлический грифель и перо. В эпоху Высокого Возрождения перо продолжает играть важную роль, но не столько для выделения контура, сколько для штриховки, лепки формы. Вместе с тем происходит обращение рисовальщиков к итальянскому карандашу и сангине (то есть к светотени), а во второй половине XVI века увлечение сочетанием пера и кисти (лавис) свидетельствует о том, что линия и лепка формы в рисунке начинают уступать место пятну, тону. Может показаться, что для рисовальщиков XVII века нет излюбленной техники — всеми они владеют с одинаковой охотой и совершенством. Но если присмотреться поближе, то станет ясно, что всеми техниками рисунка они владеют так, как будто рисуют кистью. Наконец, в XVIII веке явно преобладает многокрасочная техника, и чаще всего в «три карандаша». Таким образом ясно намечается развитие от линии к пятну и тону.

Что же общего у всех этих технических приемов, творческих методов и художественных концепций? Какова эстетическая сущность рисунка, специфика его художественного образа? Уже Леонардо в своем «Трактате о живописи» говорил об огромном значении рисунка: «Юношам, которые хотят совершенствоваться в науках и искусствах, прежде всего надо научиться рисовать». А Давид постоянно твердил своим ученикам: «Рисунок, рисунок, мой друг, и еще тысячу раз рисунок». Нет никакого сомнения, что у рисунка есть неисчерпаемые стилистические и тематические возможности. Рисунок, с одной стороны, есть вспомогательное средство живописца и скульптора, с другой стороны, совершенно самостоятельное средство выражения, могущее воплощать глубокие идеи и тончайшие нюансы чувств. Это искусство, которое может осуждать и прославлять, в котором может быть скрыта ядовитая сатира или добродушный юмор, которое может выражать индивидуальный темперамент художника и настроения целой эпохи. В рисунке всего ярче

осуществляются и своевластность импровизации, и первое, непосредственное соприкосновение с натурой. Быстрая и послушная техника рисования позволяет наиболее органическое сотрудничество руки художника и его фантазии. Ни одна художественная техника не способна воплотить столь непосредственно свежесть и интенсивность выдумки или мимолетность впечатления, как рисунок.

При сравнении рисунка с фотографией становится особенно заметно, насколько в фотографии путаются отношения цвета и света (именно поэтому зелень пейзажа получается в фотографии слишком темной и жесткой). Напротив, в рисунке цветовые отношения всегда подчинены отношениям света — это и придает такое своеобразие и очарование и, главное, удивительное оптическое единство рисунку. С другой стороны, рисунок неразрывно связан с линией, которой не существует ни в природе, ни в фотографии и которая сообщает рисунку неисчерпаемые возможности выражения.

Можно было бы сказать, что линия в рисунке выполняет три основные функции: во-первых, всякая линия изображает, создает иллюзию пластической формы. Энгр любил говорить: «Всякой линии присуща тенденция быть не плоской, а выпуклой». Во-вторых, всякая линия обладает своим декоративным ритмом и своей мелодией. В-третьих, наконец, всякой линии присуща своеобразная экспрессия, она выражает то или иное переживание или настроение.

Вместе с тем если мы всмотримся в отношения между рисунком и реальной действительностью, то заметим, что рисунок очень часто воспроизводит не готовую, постоянную действительность, а ее становление. Из движения и скрещения линий рождаются изменчивые образы: деревья в процессе роста, вода в непрерывном течении и т. п. (рисунки Ван Гога). В этом смысле рисунок в какой-то мере родственен музыке, где образы возникают из чередования звуков и ритмов. Можно утверждать, что и в рисунке, подобно музыке, мы воспринимаем в известной степени силу и энергию. И поэтому же в рисунке так важны интервалы и паузы (было даже высказано мнение Максом Либерманом, что «рисунок — это искусство опускать»).

Все эти качества особенно наглядно воплощены в китайском и отчасти японском рисунке. Сами китайцы сравнивали рисунок со сновидением, где цвет и материальность предметов как бы растворяются в пустотах и умолчаниях. Не случайно также китайские художники предпочитают воспринимать пейзаж издали. Знаменитый китайский художник Ван Вей говорил своим ученикам: «Когда рисуешь, не забудь, что издали нельзя видеть ни глаз, ни листьев, ни волн, что на горизонте вода сливается с облаками». Вместе с тем в Китае очень ценили значение почерка художника, экспрессивную силу штриха. Не случайно принципы китайского рисунка развивались параллельно каллиграфии. Вместе они перешли с камня и дерева на шелк и бумагу, от пера к кисти, от красок к туши. Оттого-то китайская поговорка гласит: «Почерк человека — зеркало его души». Как никакой другой рисовальщик, китайский художник умеет нажимами и ударами линии выразить характер и переживания человека. Образно это выражают слова

китайского теоретика: «Кисть то ложится, как нежное облако, то, подобно червю, сверлит бумагу, то она скрипит, как старое дерево, то прыгает, как кузнечик». В зимнем пейзаже с дровосеком линии тонкие, мягкие, текучие, таинственные; в фигуре всадника линии быстрые и точные.

Таковы некоторые особенности рисунка как самостоятельной области графики. Но, как мы уже отмечали, рисунок в виде наброска или эскиза может быть очень важным вспомогательным средством, подготовительным этапом для других искусств. Наконец, во все эпохи рисунок был главным орудием изучения природы и художественного воспитания. Знакомство с подготовительной и воспитательной ролью рисунка поможет нам уяснить становление художника, процесс его работы, его социальное положение в различные эпохи.

В средние века художники вместе с ремесленниками были объединены в цехи и гильдии. Цехи принимали художников в обучение, воспитывали их, делали из них мастеров и направляли их дальнейшую деятельность. К какому бы цеху ни был приписан художник, как бы ни менялись права и статуты цехов в зависимости от страны или города (на юге они были более свободны, чем на севере), они всегда стремились связать художника традициями и ограничить свободу его индивидуального развития. Цехи воспитывали в художниках коллективное сознание (его символизировали торжественные процессии, постоянно организуемые цехами, состязания с цехами соседних городов, пышность и гостеприимство цеховых домов). Цехи долгое время сохраняли пережитки религиозных братств, избирали своим покровителем какого-нибудь святого (например, патроном цеха, к которому принадлежали живописцы, был св. Лука). Свободное развитие индивидуального таланта художника задерживалось не только застывшими статутами и условными традициями, но и тем, что нередко в одном цехе объединялись совершенно чуждые друг другу специальности. Во Флоренции живописцы были объединены в одной гильдии с аптекарями и позолотчиками. В Германии скульпторы объединялись с оружейниками, переплетчиками, седельных дел мастерами. Художники стремились освободиться от зависимости и от цехов, и от ремесленников. В Италии эта борьба начинается раньше, чем на севере, но к окончательному разрешению приходит только в XVII веке.

Обучение в цеховых мастерских начиналось обычно в возрасте двенадцати лет. Начинаящий должен был только уметь читать и писать. До XV века учение продолжалось шесть лет, позднее оно было сокращено до четырех и даже до трех лет. Отец ученика и мастер заключали договор, который определял взаимные обязанности и размеры гонорара за обучение. Условия, в которых проходило обучение, были очень тяжелыми (Дюрер вспоминает, что ему пришлось много терпеть от подмастерьев его учителя Вольгемута). Первое время ученик обучался только подсобным приемам, связанным со специальностью, например растиранию красок, варке клея, натягиванию холста, грунтовке и т. п. Все свободное время он должен был служить моделью для мастера и подмастерьев.

Только постепенно дело доходило до упражнений в рисовании. Следующим шагом в систематизации художественного обучения и вместе с тем известным освобождением художника от цеховых ограничений явилось основание частных школ рисования (в начале XVI века, когда их стали называть академиями). Так, например, в Риме наиболее популярной была вечерняя школа рисования скульптора, соперника Микеланджело Баччо Бандинелли. Здесь ученикам давались кое-какие теоретические познания, а кроме того, рисование проводилось систематически, в три этапа — копирование произведений мастеров, рисование со статуй и слепков и рисование с натуры.

Дальнейший шаг в этом направлении — основание Болонской Академии в 1585 году. Ее основатели, братья Карраччи, назвали свою школу-мастерскую «Accademia degli incamminati», то есть Академия зачинателей новых путей. Академию братьев Карраччи можно считать прототипом позднейших государственных академий. Это была уже в подлинном смысле слова высшая школа: здесь специалисты — философы, медики, поэты — читали лекции по эстетике, анатомии, литературе, здесь врач Ланцони на трупах объяснял строение человеческого тела, а один из братьев, Агостино, читал лекции по перспективе и теории теней и вел графический класс. Два других брата возглавляли фигурные мастерские. При Академии существовала коллекция слепков, гравюр и медалей; время от времени устраивались конкурсы на лучшие работы и выдавались премии победителям. Известная гравюра К. Альберти иллюстрирует все стадии академического обучения — от черчения до лепки в глине.

Однако цехи еще обладали значительной силой. В течение всего XVI века происходит борьба между цеховыми традициями и новым идеалом свободного художника. Один из последних эпизодов этой борьбы разыгрывается в 1590 году в Генуе. Генуэзец Джованни Баттиста Паджи отказывается от вступления в цех и едет во Флоренцию, где учится собственными силами. Завоевав популярность, он возвращается в Геную и находит себе заказчиков. Генуэзский цех требует отнять у него всех заказчиков, так как он не прошел цехового обучения. Паджи начинает процесс, который взбудоражил всю тогдашнюю Италию, и добивается победы.

Последняя страница этой борьбы происходит во Франции, где Парижская Академия возникает как протест художников против цеховых ограничений. До основания Парижской Академии художники находились в одной гильдии со стекольщиками и красильщиками и в общественном мнении считались ремесленниками. И действительно, большая часть членов гильдии являлась ремесленниками, торговцами, предпринимателями. Именно от них-то и хотели освободиться художники.

Первая оппозиция против гильдии начинает созревать в мастерской Симона Вуэ. Но в 1648 году Шарлю Леброну удается добиться основания Парижской Академии, где он ведет фигурный класс — главное оружие в борьбе художников против гильдий. Когда министр -Кольбер утверждает монопольные права Академии в области

Графика. Рисунок. (Б. Р. Виппер, «Введение в историческое изучение искусства») | 18
художественного воспитания, Парижская Академия становится неограниченной властительницей художественной жизни во Франции: она присуждает титулы и звания художникам, распределяет стипендии и командировки, устраивает выставки, раздает государственные заказы.

Академическая эстетика целиком базируется на рисунке, «правильность» которого является главным критерием художественных произведений, тогда как колорит — это только «приправа», призванная ласкать глаз зрителя.

Но вернемся несколько назад. Средние века не знали кочующих подмастерьев. Согласно средневековому обычаю, ученик, проучившийся несколько лет, еще обязан был проработать подмастерьем. Еще Ченнино Ченнини в своем «Трактате», написанном в самом конце XIV века, решительно высказывался против путешествий подмастерьев («Wanderjahre»): «Кто хочет приобрести в искусстве умение и имя, тот должен оставаться на месте». Но с конца XV века положение решительно меняется. Леонардо требовал, чтобы молодые художники скитались и учились у разных мастеров. С этого времени Рим становится главной целью паломничества, но ему мало уступают в этом смысле Венеция и Парма.

Нет никакого сомнения в том, что эти скитания подмастерьев сыграли очень важную роль в распространении и взаимном обмене художественных стилей и направлений. Одним из первых гамбургский живописец Мастер Бертрам в 1391 году совершил паломничество в Рим. В 1450 году в Италии побывал нидерландский живописец; Рогир ван дер Вейден. А в XVI веке уже большинство нидерландских художников едут в Рим, обычно через Германию или Францию, с остановками в Милане, Венеции, Болонье, Флоренции. В Риме все иностранные художники живут в одном квартале. А в XVII веке голландские подмастерья основывают так называемую Академию Бент (птиц перелетных) — скорее, содружество для различных совместных торжеств и пирушек, когда каждому новичку устраивают шумные «крестины» и дают прозвище и когда все стены любимого кабака снизу доверху покрываются пробами пера и кисти-«академиков». Совсем другой характер носил филиал Парижской Академии в Риме, основанный в 1666 году, куда посылали для обучения молодых французских художников, получивших за свои успехи римскую стипендию (Prix de Rome).

Только после скитаний по разным странам подмастерье может добиваться звания мастера (magister, maestro), которое дает ему право самостоятельно заниматься своей профессией и принимать учеников. Но для получения звания мастера он должен выполнить специальную «дипломную» работу. Особенно высокие требования предъявляли к мастерскому диплому в Нидерландах и в Венеции XV века: для получения диплома требовались три работы — написанная масляными красками «Мадонна», «Распятие» в темпере и раскраска какой-нибудь статуи.

Социальная эмансипация художников в известной мере поощрялась светским и духовным меценатством. Приглашая художника ко двору, осыпая его заказами

и милостями, папы и герцоги освобождали художника от цеховой зависимости.

Но, освобождаясь от опеки цехов, художник попадал в еще горшую зависимость, терялся в придворной клике, делался чиновником или, еще хуже, слугой. В эпоху Возрождения социальное положение художников было ниже положения литераторов и ученых. Поэтому со времен Л.-Б. Альберти звучит призыв к дружбе между искусством, наукой и поэзией.

Об установлении новых связей между художником и зрителем свидетельствует появление художественных выставок. Древнейшие из них — это обычай церквей и монастырей выставлять новую алтарную картину для публичного осмотра. Настоящий поворот в этом отношении происходит в XVII веке. Этот перелом можно иллюстрировать случаем с картиной Караваджо «Успение Марии». Когда картина была отвергнута церковью и куплена герцогом Мантуанским, римские художники потребовали, чтобы, прежде чем покинуть Рим, она была выставлена хотя бы на две недели для публичного осмотра. В эти же годы на голландских ярмарках можно было купить картину за дешевую цену. А в Париже, в день выноса плащаницы (праздник тела господня), в определенном месте устраивались выставки картин молодых неизвестных художников. Со второй половины XVII века начинаются выставки Парижской Академии (сначала Palais Royal, а потом в салонах Лувра — отсюда позднейшее название выставок-салонов) только для членов Академии. С середины XVIII века эти выставки организуются систематически, каждый год. Тогда же впервые появляется и систематическая критика выставок — Ла Фон и Дидро.

Каковы же были методы воспитания художников в эпоху Возрождения? Леонардо в «Трактате о живописи» различает три подготовительные ступени и четвертую, высшую — самостоятельное, свободное творчество мастера.

Первая ступень — копирование работ выдающихся мастеров, сначала — рисунков и гравюр, потом — картин и фресок. Были среди объектов копирования несколько таких, которые пользовались особой популярностью: цикл фресок Мазаччо в капелле Бранкаччи во Флоренции, цикл фресок Синьорелли в Орвието, Сикстинский потолок Микеланджело и некоторые другие. Эта система натаскивания молодых художников путем копирования шедевров вызывала иногда возражения в художественных кругах, но только во второй половине XVIII века

Руссо выступил с резкой оппозицией против копирования образцов и объявил природу единственной настоящей школой художника. Эта идея была подхвачена романтиками и привела к радикальным реформам в художественном воспитании.

Вторая ступень — зарисовки гипсовых слепков и мраморных статуй для изучения лепки, моделировки пластической формы. Иногда эти зарисовки делались при искусственном свете для овладения тонкостями светотени. Эта воспитательная тенденция в эпоху Возрождения поддерживалась увлечением античными

образцами и все новыми и новыми археологическими находками. Достаточно вспомнить, какое огромное впечатление произвела на Микеланджело обнаруженная в 1506 году античная статуарная группа Лаокоона.

Наконец, **третья и главная ступень** — рисование с натуры. Как мы уже говорили, альбомы с зарисовками натуры впервые появляются в конце XIV — начале XV века (Джованнинно де Грасси, Пизанелло). Обычно это — очень небольшие по размеру рисунки (возможно, пережиток средневековой миниатюры), изображающие только отдельные фигуры людей и животных, без базы и без всякого окружения. Но уже Леон Баттиста Альберти осуждает маленький размер и требует рисунков в натуральную величину: «В маленьком рисунке легко спрятать большую ошибку, тогда как в большом рисунке самая ничтожная ошибка тотчас же бросается в глаза». Леонардо значительно расширяет репертуар мотивов, которые молодой художник может включать в свои альбомные зарисовки: здесь и этюды мимики, и штудии драпировок, и пейзажи. Напротив, в эпоху маньеризма рисунок с натуры уступает место импровизациям и рисункам по памяти. Во всяком случае, для искусства XV и XVI веков характерно, что только тогда, когда молодой художник прошел все эти подготовительные стадии, он получает право работать над самостоятельными композициями.

Среди основных видов композиционных набросков и штудий с натуры, служащих подготовкой для будущей работы, следует отметить три главных варианта.

Во-первых, набросок (иначе кроки — *sgoquis*), который может быть подготовительным, но и совершенно самостоятельным, независимым от какой-либо будущей работы, своего рода художественный афоризм, который стремится не к полноте впечатления, а как бы к сгущенному знаку действительности. Главное очарование наброска — в его свежести и быстроте, главный его признак — индивидуальный почерк художника. Среди выдающихся мастеров наброска следует вспомнить Пармиджанино, Гейнсборо, Браувера, Рембрандта, Ватто, Тьеполо.

Во-вторых, эскиз, который всегда носит подготовительный характер к картине, гравюре, статуе, требует таких качеств, как главные композиционные линии, основные отношения масс, общее распределение света и тени. Эскиз может представлять собой обобщенный и концентрированный стержень композиции, но может быть и тщательно разработан в деталях. Если эскиз выполнен в размерах будущего оригинала (например, фрески), то такой эскиз носил название картона (при переносе композиции на стену его контуры прокалывались). До XV века существовал обычай делать только один эскиз со всеми деталями (для фрески или алтарной картины). Л.-Б. Альберти требует нескольких эскизов, и это становится обычаем для художников. Но методы у них при этом различные. Леонардо делал несколько вариантов, из которых выбирал лучший, по его мнению. Рафаэль, напротив, последовательно разрабатывал один и тот же вариант. Различны и приемы композиционных эскизов у мастеров XVI века. Леонардо и Рафаэль пытаются сначала установить позы и движения фигур на обнаженных моделях, а потом уже драпируют

их. Генуэзский живописец Лука Камбиазо геометризировал схему композиции, упрощал фигуры в виде кубов и многогранников. Тинторетто для изучения ракурсов и световых эффектов делал небольшие модели комнат, подвешивал к потолку маленькие восковые фигурки и освещал их свечками в окнах. Голландский классицист конца XVII века Герард Лересс советовал ученикам изучать мимику и движение действующих лиц на собственной фигуре у зеркала.

В-третьих, этюд, студия, неразрывно связанный с изучением природы. Это, прежде всего,— выяснение не композиции в целом, а ее частных элементов, отчасти проверка своих сил, фиксация заинтересовавшего художника мотива, отчасти прямой материал для будущих работ. Художник может изучать в этюде и мимику, и движение, и пейзаж, и натюрморт, и цвет, и свет и т. п.

У каждого мастера есть свои предпочтения, свое отношение к наброску, эскизу и этюду. Есть мастера, которые главное внимание уделяют эскизу и наброску и гораздо меньше заняты этюдом (Рембрандт). Есть мастера, выполнившие за свою жизнь несколько тысяч этюдов (А. Менцель). Энгр считал композицию по-настоящему подготовленной, когда для нее выполнены сотни этюдов и все детали тщательно изучены. Напротив, Веласкес и Ф. Гальс почти не пользовались предварительными рисунками и этюдами и сразу приступали к работе над картиной. Леонардо да Винчи и особенно Ватто постоянно накапливали наблюдения в свои альбомы, не преследуя никаких специальных целей, но затем в нужный момент извлекали запечатленные в альбомах мотивы, необходимые для их композиций.