

М.И. Флекель

От МАРКАНТОНИО РАЙМОНДИ до ОСТРОУМОВОЙ-ЛЕБЕДЕВОЙ

Очерки по истории и технике
репродукционной гравюры
XVI-XX веков



Книга очерков по истории и технике репродукционной гравюры — последняя работа ленинградского искусствоведа Михаила Ильича Флекеля (1921—1985), известного читателю по его книге „Великие мастера рисунка“, выпущенной издательством „Искусство“ в 1974 году.

Настоящая книга посвящена мало изученной истории репродукционной гравюры с начала ее возникновения в XVI веке и до наших дней. Автор рассматривает творчество крупнейших мастеров этого вида гравюры, дает характеристику различным техникам репродукции.

В отдельных очерках, освещающих основные этапы истории репродукционной гравюры, автор рассказывает о взаимоотношениях живописцев и граверов — Рафаэля и Маркантонио Раймонди, П.-П. Рубенса и Л. Ворстермана, О. Кипренского и Н. Уткина, приводит малоизвестные факты участия больших мастеров — П. Брейгеля, О. Ренуара, А. Матисса, А. П. Остроумовой-Лебедевой — в репродуцировании своих произведений. На многих примерах истории искусства и печатного дела в книге дается сравнительный анализ оригинала и его гравюрной интерпретации.

М.И. Флекель

От МАРКАНТОНИО РАЙМОНДИ
до ОСТРОУМОВОЙ-ЛЕБЕДЕВОЙ

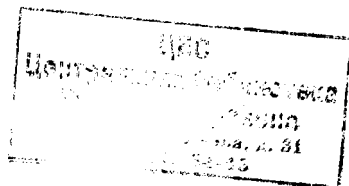
на горно
нашем
и среднее
Валерио горно
от Леонидову
картон Сенатор
Гаманов Александрович.
21/XI - 842.

10.10
371-10
М.И. Флекель

ОТ МАРКАНТонио РАЙМОНДИ до ОСТРОУМОВОЙ-ЛЕБЕДЕВОЙ

Очерки по истории и технике
репродукционной гравюры
XVI-XX веков

10/10/87



Содержание

От автора

7

- I. Первые шаги европейской гравюры и начало репродукционного эстампа
Техника обрезной ксилографии, резцовой гравюры на меди и офорта.— Граверы круга Мантеньи.— Гравюры Маркантонио Раймонди по произведениям Рафаэля.— Репродукционная гравюра на меди мастеров итальянского маньеризма
11
- II. Многокрасочная ксилография пятнадцатого—восемнадцатого веков
Освоение цветной печати (опыты Ратдольта).— Итальянское кьяроскуро XVI века.— Уго да Карпи и его последователи.— Кьяроскуро по рисункам Пармиджанино.— Мастера кьяроскуро XVIII века
50
- III. Граверы круга Питера Брейгеля и Тициана. Мастерская Рубенса
Издательство «На четырех ветрах» Иеронимуса Кока и Питер Брейгель.— Мастера классической резцовой гравюры (Корт, Карраччи, Гольциус).— Граверная мастерская Рубенса.— Резцовые гравюры Ворстермана, Понциуса, братьев Болсверт.— Ксилограф Рубенса Кристофор Йегер.—«Иконография» Ван Дейка
79
- IV. Французский гравированный портрет семнадцатого века. Увражи семнадцатого—восемнадцатого веков. Граверы круга Ватто
Портретные листы Морена, Меллана, Нантейля.— Гравюры Эделинка.— Традиции классического резцового портрета в XVIII веке.— Увражи XVII—XVIII веков («Theatrum Pictorum», «Королевский кабинет», «Сборник Жюльена», «Кабинет Кроза»)
114
- V. „Гравюра пятном“ и цветная печать с металла
Техники пунктира, меццо-тинто и акватинты.— Цветные офорты Сегерса.— Монотильная печать Тейлера.— Принцип трехцветки Леблона.— Цветные репродукции пунктиром Бартолоцци.— «Карандашная манера» (гравюры Демарто по Буше), «пастельная манера» (Бонне).— Цветные акватинты Жанине по акварелям Гюбера Робера.— Сложные факсимильные техники
139
- VI. Офорты Гойи по Веласкесу. Тернер, Констебль и гравюра меццо-тинто
Тьеполо и формирование графического стиля Гойи.— Рисунки и офорты Гойи по Веласкесу.— «Liber Studiorum» Тернера.— «Английский пейзаж» Констебля
179
- VII. Конец классической резцовой гравюры и появление новых видов эстампа
«Гравюра очерком» и гравюра на стали.—Изобретение торцовой ксилографии.—Томас Бьюик.— Начало литографии.— Хромолитография
203

- VIII. **Репродукционная торцовая ксилография**
Французская иллюстрированная книга эпохи романтизма.— Ксилографии по Домье, Доре и Менцелю.— Репродукционная ксилография круга импрессионистов
219
- IX. **Кризис ручной репродукционной графики и начало фотомеханической художественной репродукции**
Факсимильная тоновая ксилография и факсимильная гравюра на меди.— Автоклаше Уильяма Блейка и «жиллотажи».— Начало фотоциклографии, фотолитографии и офсета, фототипии, гелиографуры и ротационной глубокой печати.— Первые шаги современного авторского эстампа
241
- X. **Современный эстамп — современная ручная и фотомеханическая репродукция**
Ренуар, Синьяк, Роден и хромофотография Кло.— «Miserere» Руо.— Ручная художественная репродукция.— «Ателье сверкающих сокровищ».— Пошвар и шелкографаретный эстамп
253
- XI. **От мастеров Оружейной палаты до И. Н. Павлова и А. П. Остроумовой-Лебедевой**
Гравюры школы Симона Ушакова.— Петровская гравюра.— Махаевские «Знатнейшие проспекты» Петербурга.— Портреты Чемесова.— Скородумов и Селиванов — мастера цветного пунктира и меццо-тинто.— Окрестности Петербурга в гравюрах «ландшафтного класса».— Портреты Уткина.— Литографии по Венецианову и Кипренскому.— Русская хромофотография.— Офорты Шевченко и Мосолова по Рембрандту.— Гравюры Бернардакского по рисункам Агина к «Мертвым душам».— Русская торцовая ксилография (Клодт, Серяков, Матэ, Павлов).— Конец ручной художественной репродукции.— Остроумова-Лебедева и развитие авторского эстампа
268
- Литература
347
- Список иллюстраций
348
- Указатель имен европейских граверов
356
- Указатель имен русских граверов
364
- Ю. Молок
Об авторе этой книги
366

От автора

На протяжении более чем четырехсот лет, вплоть до распространения в конце прошлого века фотомеханических способов передачи изображения европейская гравюра, а затем и литография развивались одновременно в двух направлениях: как самостоятельное искусство и как искусство воспроизведения¹. В XVI—XIX веках репродукционная графика не выделялась из общей области графических искусств: авторские и репродукционные эстампы выпускались издателями и собирались коллекционерами как совершенно равноценные произведения, причем среди шедевров гравюры этого периода репродукционные листы количественно намного преобладают.

Размноженные в тиражном эстампе, картины и рисунки великих мастеров приобретали новую жизнь, они входили в быт и становились достоянием широких кругов любителей, что было важным фактором процесса демократизации искусства. Благодаря распространению гравюр и литографий искусство далеко перешагнуло узкие региональные границы, укрепляя международные культурные связи и способствуя взаимопроникновению различных художественных традиций. Так, Рембрандт изучал искусство итальянского Возрождения по гравированным воспроизведениям, которые он специально собирал; ревностно коллекционировали репродукционную гравюру и Рубенс и Ван Дейк. По гравюрам учились целые поколения молодых художников, а историки искусства знакомились с теми произведениями, оригиналы которых были утрачены или по разным причинам оказались для них недоступными.

Распространение репродукционной графики происходило параллельно с развитием науки об искусстве. Показательно, что в том же 1550 году, когда в Италии вышло первое издание «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Джорджо Вазари, на другом конце Европы, в Нидерландах, антверпенский издатель Иеронимус Кок опубликовал гравюру по «Афинской школе» Рафаэля — крупноформатное и высококачественное воспроизведение шедевра итальянского Ренессанса. Гравированные уваржи, посвященные сокровищам художественных галерей и частных коллекций, положили начало выпуску музейных каталогов, альбомов и других изданий по искусству. О том, какое значение имела в прошлом репродукционная гравюра для изучения искусства, свидетельст-

¹ Под «репродукцией» имеется в виду воспроизведение гравером или литографом чужого оригинала — чаще всего картины или рисунка, созданных ранее другим художником. В ряде случаев (особенно это относится к ксилографам XIX века) оригиналы специально готовились для гравюрного воспроизведения. Авторепродукция — повторение или вариация художником в эстампе собственной композиции.

вуют, в частности, неоднократные попытки И.-В. Гете составить систематическую коллекцию таких воспроизведений.

Репродукционные листы, созданные рядом талантливых граверов разных веков и школ — от италянца Маркантонио Раймонди до русского мастера Николая Уткина, — это отнюдь не механическое повторение оригиналов. Графика с присущей ей более сжатой и лаконичной манерой не в состоянии дословно передать выразительность живописи, произведения которой на протяжении веков являлись основным объектом гравюры: необходимым был перевод оригинала в форму другого искусства. «Своеобразие языка гравера — и здесь именно проявляется его гениальность — состоит не только в том, чтобы подражать при помощи средств своего искусства эффектам живописи, являющейся как бы чужим языком: он обладает, если так можно выразиться, своим собственным языком, который кладет особый отпечаток на его работы и позволяет в точной передаче вещи, которой он подражает, обнаружиться его собственному чувству», — писал Делакруа¹. Поэтому лучшие из репродукционных гравюр и литографий, выполненные в разные периоды и в различных техниках, не только представляют вполне самостоятельный художественный интерес — во многих случаях не меньший, чем современные им авторские эстампы, — но и принадлежат к шедеврам графического искусства.

С граверами сотрудничали такие крупные живописцы, как Боттичелли, Рафаэль, Тициан, Джулио Романо, Пармиджанино, Брейгель, Рубенс, Ван Дейк, Буше, Тернер, Констебль, Домье, Менцель, Писсарро, Ренуар, Синьяк, Руо и другие. Многие не дошедшие до нас в оригиналах композиции великих мастеров прошлого остались известными только благодаря гравюрам. Общение с оригиналами великих живописцев несравненно обогащало искусство гравюры, давало мощный стимул обновлению его выразительных средств. В ходе развития репродукционной графики, чутко следовавшей за стилем эпохи, вырабатывались разнообразные технические приемы, которые затем унаследовал и авторский эстамп. Так, с репродукцией непосредственно связана основная часть истории классической резцовой гравюры («*Taille douce*»), ведущей свое происхождение от мастеров, работавших по Тициану. Первоначально специально для репродукции были изобретены лавис, акватинта, меццо-тинто, в этих же целях были разработаны и разные техники цветной печати. С репродукционных задач начала свое развитие и литография.

Многие мастера работали одновременно как в репродукционной, так и в авторской формах гравюры, перенося приемы одного искусства в другое, характерным примером чего может служить творчество крупнейшего нидерландского гравера конца XVI — начала XVII века Г. Гольциуса. Репродукционной гравюрой с произведений других художников занимались такие живописцы и рисовальщики, как Агостино Карраччи, Буше, Фрагонар, Блейк, Домье, Добиньи, Жак Вийон, Венецианов. Эксперименты Гойи в области офорта начались с воспроизведения им картин Веласкеса. Дебюкур, Гойя, Тернер, Лепер, Шере, Ренуар, Синьяк, Руо, Остроумова-Лебедева и многие другие мастера авторского эстампа нередко пользовались в своей работе чисто репродукционными приемами.

Без знания этих методов и техник, без понимания их специфики и эволюции трудно правильно определить ряд важнейших этапов развития графи-

¹ Делакруа Э. Дневник. Пер. Т. Пахомовой. М., 1950, с. 481.

ческого искусства. В отрыве от истории репродукционной гравюры невозможно, в частности, во всей полноте и конкретности оценить такое характерное явление культурной жизни XIX столетия, как расцвет книжной и журнальной иллюстрации.

В нашей искусствоведческой литературе до сих пор иногда встречается ошибочный взгляд на репродукционную графику как исключительно на ремесло. Такая точка зрения, возникшая в конце XIX века, когда репродукционная гравюра пришла в состояние упадка и отрицание ее позволило сформулировать принципы нового авторского эстампа, нуждается сегодня в коренном пересмотре, как это сделано в искусствоведческой литературе за рубежом. Необходимо специально исследовать эту интересную и своеобразную отрасль графики и ввести ее в актив истории искусства и культуры. Кроме того, выделение этой области с ее специфическими задачами и техническими решениями в самостоятельный объект изучения позволяет во многом по-новому рассмотреть историю европейской гравюры.

В изданиях по истории гравюры, например, в переведенной на русский язык капитальной «Истории европейской гравюры. XV—XVIII века» (1939) известного немецкого историка искусств и знатока графики Пауля Кристеллера, а также ряде каталогов выставок и графических собраний наших и зарубежных музеев репродукционная гравюра, как правило, специально не рассматривалась. Исключение представляет собой каталог выставки «Картины по картинам. Печатная графика и информация по искусству», экспонировавшейся в Мюнстере в 1976 году и целиком посвященной истории и проблемам репродукционной графики¹.

На протяжении ряда лет автор предлагаемых вниманию читателей очерков занимался историей репродукционной гравюры, опубликовав ряд статей на эту тему², материал которых частично использован или специально переработан для настоящего издания.

В наших очерках не ставится задача систематически полного обзора истории репродукционной гравюры и литографии. Выбраны лишь отдельные наиболее интересные ее эпизоды, преимущественно относящиеся к тем периодам, когда репродукционная графика оказывала особенно сильное влияние на общее развитие европейской художественной культуры, а также поведующие о совместной работе и связях, существовавших между художниками — авторами оригиналов и граверами, репродуцировавшими их произведения. Это по-новому раскрывает некоторые, обычно остающиеся в тени, страницы творческой биографии ряда великих живописцев. Например, в истории обрешной ксилографии мы останавливаемся лишь на кьяроскуро, где эта техника была применена в репродукционных целях. Как одна из интереснейших страниц общеевропейской истории графики рассматривается история русской репродукционной гравюры и литографии, основным этапам развития которой посвящена специальная глава настоящего исследования.

¹ См.: Bilder nach Bildern. Druckgraphik und die Verbitlung von Kunst. Münster, 1976.

² См. статьи автора в журнале «Художник»: Шелкотграфаретный эстамп (1962, № 2); Живописец и граверы (1966, № 7); Гравюра пятом XVIII века (1966, № 11; 1967, № 3); Кьяроскуро (1968, № 2); Гойя изучает Веласкеса (1975, № 11); «Колосс» (1976, № 6); Развитие русской гравюры (1981, № 1), а также в журнале «Искусство»: Начало художественной репродукции. Гравюры Маркантонио Раймонди по произведениям Рафаэля (1963, № 2); От эстампа к современной полиграфии. К 250-летию изобретения трехцветной печати (1971, № 2).

Поскольку репродукционная и авторская графика долгие годы были тесно переплетены, пришлось затронуть и некоторые вопросы истории авторского эстампа. Так, невозможно пройти мимо творчества Робера Нантейля или Алексея Зубова: хотя оба они работали в основном по собственным оригиналам, но их гравюрное наследие оказало свое влияние на развитие репродукционной гравюры во Франции XVII века или России XVIII века.

В настоящей работе представлялось необходимым уделить внимание и основным особенностям техники различных видов эстампа, как методам изготовления соответствующих печатных форм, так и печати с них, поскольку в гравюре значительно сильнее, нежели во всех других видах изобразительного искусства, техническое начало влияет на художественную выразительность произведения. Прослежен также — правда, в самых общих чертах — процесс постепенного развития из репродукционной гравюры полиграфической художественной репродукции, играющей столь важную роль в современной культурной жизни.

Приношу благодарность дрезденскому историку графических техник и полиграфии Рудольфу Майеру, а также научным сотрудникам Государственного Эрмитажа, Государственного Русского музея и Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, чьи дружеские советы оказали мне большую помощь в работе над этой книгой, и особенно — М. А. Алексеевой, И. С. Григорьевой, М. Д. Двориной, Л. А. Дукельской, Ю. И. Кузнецову, И. В. Линник, Е. С. Левитину, Ч. А. Мезенцевой, Г. А. Принцевой, А. Л. Раковой, Ю. А. Русакову и С. С. Шерман. Приношу также благодарность художнику-ксилографу В. И. Сердюкову, отреставрировавшему доски награвированной в 1946 году В. Г. Антоновым в учебных целях уменьшенной копии кьяроскуро Уго да Карпи «Диоген», которая воспроизводится впервые в настоящем издании.

I. Первые шаги европейской гравюры и начало репродукционного эстампа

Техника обрезной ксилографии, резовой гравюры на меди и офорта. — Граверы круга Мантеньи. — Гравюры Маркантонио Раймонди по произведениям Рафаэля. — Репродукционная гравюра на меди мастеров итальянского маньеризма

Стремление воспроизводить уникальные памятники искусства, чтобы сделать их более доступными, проявилось уже в глубокой древности. Так, в античном Риме, где высоко ценилось классическое греческое искусство, во множестве копировались произведения греческой живописи и скульптуры. Многие из погибших древнегреческих шедевров известны нам только благодаря римским копиям, изготовленным приблизительно через пятьсот лет после создания оригиналов. В средние века рядом с переписчиками рукописей работали художники, которые часто копировали работы своих предшественников — драгоценные цветные миниатюры, инициалы и другие элементы художественного оформления рукописных книг. И в наши дни продолжает практиковаться ручное изготовление копий с картин и рисунков.

Однако ручное копирование требует очень больших затрат труда и времени, а дает только одно-единственное повторение оригинала. Идея многократного воспроизведения — репродуцирование — смогла осуществиться только в эпоху Возрождения, после изобретения способа быстро механически печатать художественное изображение посредством гравюры.

Первоначальная форма гравюры — гравюра на дереве, или ксилография, известная на Востоке уже более тысячи лет, в Европе появилась в эпоху раннего Возрождения, в самом конце XIV века, и получила широкое распространение в XV—XVI веках. Она развивалась главным образом из техники печатания на тканях посредством деревянных штампов (так называемой набойки), тиснения «печатных» пряников при помощи резных досок и т. п.

Для печатания гравюр вместо пергамента, употреблявшегося для средневековых миниатюр, стали теперь применять значительно менее дорогой, новый для Европы материал — бумагу. Распространение бумаги, которая до

наших дней является основным и пока мало заменимым компонентом для печатных процессов разнообразного характера, явилось необходимой предпосылкой развития всех техник эстампа.

Трудно назвать материал, который для других видов изобразительного искусства имел бы столь же важное значение, как бумага для графики. Если в живописи поверхность холста перекрывается, уходит под слой грунта и корпусных красок, то в рисунках и гравюрах цвет бумаги играет роль светонесущей среды, активно участвуя в композиционной структуре листа и во многом определяя ее характер. Можно с полным основанием утверждать: не будь бумаги — не было бы и самого искусства графики.

Гравюра впервые позволила печатать не только рисунок, но и текст: с печатным словом соединилось печатное изображение, отчего просветительское воздействие обоих неизмеримо усилилось. Одновременно с листовыми гравюрами начали издаваться гравированные книги. До тех пор пока не получила повсеместное распространение гутенберговская техника набора из подвижных литер — а для ряда книг и после этого, — текст каждой страницы вместе с иллюстрациями гравировался на одной деревянной доске («блокбюхер»).

Однако в начальный период своего развития гравюра на дереве располагала скромными техническими возможностями. Это была так называемая обрезная, или, иначе, продольная, ксилография, которая выполнялась на досках обычного типа (у которых древесные волокна идут параллельно поверхности), из пород дерева средней твердости: груши, липы.

На отшлифованную поверхность такой доски обычно пером наносился рисунок, каждая линия которого обрезаалась ножом с обеих сторон. Затем ножами и долотами различного сечения выдалблива-

лись, углублялись все пробелы между штрихами, так что рельефно выступающими оставались только линии рисунка и получалась выпуклая печатная форма. Обычно автор-художник ограничивался рисованием на доске, которую затем обрабатывал ремесленник — резчик по дереву («формшнайдер»), старавшийся возможно точнее вырезать нанесенное изображение, все линии, штрихи и точки.

Таким образом в ксилографии намечался разрыв между художественным творчеством и техническим выполнением (правда, когда резьбу выполнял высококвалифицированный формшнайдер, в его работе присутствовал определенный творческий момент перевода рисунка в материал). С другой стороны, если бы авторы-художники сами во всех случаях резали доски по собственным композициям, вряд ли им удалось бы оставить такое большое ксилографическое наследие, как, например, Дюреру, у которого насчитывается около ста девятности гравюрных листов.

Первоначально ксилографии печатали при тиражировании бумаги к доске тряпкой или косточкой (подобно тому как и сейчас граверы нередко печатают пробные оттиски ксилографий).

С распространением же книгопечатания оттиски с гравированных деревянных досок стали получать также в обычном типографском печатном станке для высокой печати.

При выполнении обрешной гравюры возникают значительные трудности: нож резчика легко движется вдоль по упругим слоям дерева, но встречает сильное сопротивление в тех местах, где линии рисунка — особенно если они изогнуты — идут поперек или вкось. Отсюда известная примитивность ранних обрешных гравюр, которые носили обобщенно-линейный характер, давая в основном схематичные контурные изображения, нередко по своему очень выразительные и изысканно стилистически найденные. Оттиски часто были рассчитаны на последующую ручную раскраску яркими локальными цветами — красным, синим, желтым, зеленым (раскраска гравюр на дереве являлась одним из первых этапов в развитии европейской акварели). Еще не были разработаны приемы для передачи тональных переходов, что делало почти невозможным применение ксилографии для воспроизведения композиций живописного типа.

Если негибкий изобразительный язык ранней гравюры на дереве сводился к сравнительно толстым контурным линиям, то значительно большими возможностями как по передаче тональных градаций, так и мелких деталей изображения располагала тонкая и изящная техника *резцовой гравюры на меди*. Возникшая из ювелирного искусства, в мастерских средневековых золотых дел мастеров, серебряников и оружейников, она получила распространение вскоре после обрешной гравюры на дереве. В отличие от ксилографии, которая относится к рельефной или высокой гравюре, где печатающие элементы выступают на поверхности доски, резцовая гравюра на меди была первым способом глубокой печати, при которой печатающие элементы, наоборот, углублены.

Гравированными орнаментальными и фигурными изображениями издавна украшались кинжалы, лезвия и ножи мечей, вазы, кубки, металлические пластины для книжных переплетов, поясные пряжки и различные застежки, детали конской сбруи и т. п. Постепенно научились обогащать эти украшения, заполняя углубленный рисунок расплавленной цветной стеклянной массой — эмалью. Для гравированных фигурных изображений, главным образом религиозного содержания, которые выполнялись на небольших золотых, серебряных или медных пластинках, вместо цветной эмали обычно применяли чернь. После того как заполнившая линии врезанного в металлическую пластинку или вычеканенного на ней рисунка расплавленная чернь затвердела, пластинку полировали и получали выделяющийся на светлом фоне блестящий черный рисунок. Эта техника, особенно широко применявшаяся с середины XV века итальянскими мастерами, — так называемая *ниелло* (ниель), по-видимому, и была одной из непосредственных предшественниц резцовой гравюры.

Желание оценить качество рисунка прежде чем он будет заполнен чернью (после чего уже трудно внести в него какие-либо исправления), а также стремление сохранить его как образец для последующих работ привели к попыткам втирать краску в углубления ниелло и затем оттискивать ее на воск, а позже — и на бумагу. Так был сделан первый шаг к специальному изготовлению гравированных





2 Пашущие крестьяне
Около 1480 г.
Иллюстрация
к „Аугсбургскому календарю“

Обрезная ксилография

3 ИТАЛЬЯНСКИЙ МАСТЕР СЕРЕДИНЫ XV ВЕКА
Рождество Христово
Никелло
Ди. 6,2



4 М. ШОНГАУЭР
Явление Христа Марии Магдалине

Резцовая гравюра на меди
15,5 × 15,2



5 К. МЕЛАН
Плат св. Вероники
1649

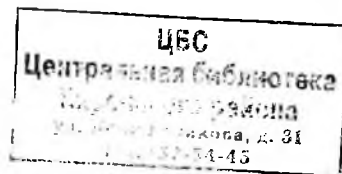
*Резцовая гравюра на меди
43 × 31,5
Фрагмент*

пластинок для печати — шаг тем более естественный, что многие из средневековых золотых дел мастеров и серебряников одновременно работали в различных видах изобразительного искусства, занимались станковой живописью и рисунком и были заинтересованы в размножении своих композиций. Показательно, что все инструменты, необходимые для выполнения резцовой гравюры, — стихели (резцы), пунсоны для наколачивания точек, шлифовальные гладилки, шаберы для срезания металлических заусенцев — заимствованы из арсенала ювелирного искусства.

В этом отношении интересен рассказ Джорджо Вазари, согласно которому одна из итальянских прачек, развешивая мокрое белье у себя во дворе, как-то нечаянно уронила часть его на ниелло, которое выложил для сушки на солнце ее сосед ювелир-серебряник. Когда она затем подняла это белье, то, пораженная, увидела, что на нем отпечатался рисунок черни. Так якобы был сделан первый отпечаток с ниелло¹. История эта представляется одной из легенд, каких немало в «Жизнеописаниях» Вазари, к тому же он ошибочно называет изобретателем гравюры на меди флорентийца Мазо Финигуэрра (1426—1464) и относит это событие к 1460-м годам, в то время как первые гравюры на меди появились, по-видимому, в Германии и намного раньше. Однако принципиальная связь между ниелло и началом печати с металлических досок была подчеркнута Вазари совершенно правильно.

Для резцовой гравюры берется ровная медная доска, которая с лицевой стороны тщательнейшим образом шлифуется, так как малейшая царапина или точка на ней оставляет свой след на оттиске. Затем на доску с помощью различных технических приемов наносится контур изображения и начинается самый процесс гравирования — резьбы по металлу. Чтобы получить штрихи и линии разного характера, применяются резцы-стихели различных сечений, срезов и форм, а самые тонкие «волосные» линии наносятся иглами. Основной металлографский резец — грабштихель — имеет сечение ромба или треугольника. Металлические заусенцы, оставшиеся по краям каждого штриха (барбы), аккуратно срезаются шабером.

¹ Цит. по кн.: Das grosse Buch der Graphik. Braunschweig, 1968, S. 11—12.



6 РЕМБРАНДТ
Мостик Сикса
1645

Форт
13 × 22,4
Фрагмент

Законченная гравированием доска при помощи кожного тампона набивается густой краской, которая легко счищается и остается только в прорезанных, углубленных местах. Для печатания резцовых гравюр, как и для всех видов гравюры глубокой печати, обычно применяется сравнительно толстая, очень мало проклеенная бумага, которая в увлажненном состоянии под сильным давлением в специальном металлографском станке хорошо выбирает слой краски из углублений гравированного кланше.

Резцовая гравюра на меди в том виде, в каком она применялась старыми мастерами, была суровым, трудным искусством, требовавшим большой внутренней дисциплины и упорства в работе. Вырезая на медной доске тончайшие, подчас различимые только под лупой линии, штрихи и точки и почти не располагая возможностями для существенного исправления сделанного, гравер должен был обладать большими знаниями и уверенным мастерством в рисунке, острым зрением, а также безукоризненной точностью и твердостью руки. Эта кропотливая техника в прошлые времена была связана с такой большой затратой времени и сил, которую сегодня почти невозможно себе представить. Так, знаменитая резцовая гравюра Дюрера «Всадник, смерть и дьявол», имеющая сравнительно небольшой формат (24,7 × 18,9 см), гравировалась более трех месяцев, не считая времени, затраченного на предварительное изготовление эскизов. А для выполнения гравюры на меди форматом в современные «пол-листа» с произведения масляной живописи квалифицированному граверу-репродукционисту в XVII—XIX веках требовалось иногда более года¹.

Резцовая гравюра была основана на глубоком, почти математическом предварительном расчете, вплоть до каждого отдельного штриха. Об этом свидетельствует, в частности, очень ловкий технический трюк, продемонстрированный французским гравером на меди XVII века Клодом Мелланом. Знаменитый

¹ Для облегчения работы резцом граверы в ряде случаев стали применять комбинированную технику: значительная часть доски — небо, пейзаж, фон и другие олицетворения — исполнялась менее трудоемким офортом, а резцом — только лица (или целиком фигуры), латы, детали одежды и т. п. Таким образом граверы-профессионалы ускоряли процесс исполнения доски.

лист этого мастера «Плат св. Вероники» с изображением лица Христа был целиком исполнен одной непрерывной спиральной линией, начинающейся в центре изображения, на кончике носа. При этом вся пластическая форма создавалась одним утолщением этой линии, передающими движение светотени.

Первые датированные резцовые гравюры на меди относятся к середине XV века, однако мастерство, с которым они выполнены, позволяет считать, что резцовая гравюра возникла в более ранний период. По-видимому, в начале XV века был изобретен и станок для печатания резцовых гравюр с горизонтальным движением оттиска под цилиндрическим валом, очень близкий по конструкции к современному металлографскому станку, на котором обычно вручную печатают офорты и другие эстампы глубокой печати. На это указывает характерная для глубокой печати чернота и сочность оттисков уже самых ранних немецких резцовых гравюр, которые могли быть получены только при печатании на влажную бумагу и под большим давлением.

Оборудование для печати глубоких гравюр и самый процесс их печати изображены в офорте известного французского графика XVII века Абраама Босса «Мастерская печатника гравюр на меди». Один из печатников набивает краску кожным тампоном в углубленные штрихи на доске, другой стирает ненужную краску с поверхности доски, а третий печатает оттиск — в буквальном смысле протаскивает доску с наложенной на нее бумагой через металлографский пресс. В глубине мастерской развешаны для сушки готовые оттиски.

Изобразительные возможности гравюры на меди сразу же привлекли к ней внимание ряда крупных художников, и искусство резцовой гравюры на меди стало быстро развиваться. Уже во второй половине XV века высокий художественный и технический уровень был достигнут в гравюрах таких немецких графиков, как «Мастер игральных карт», работавший в 1435—1455 годы, «Мастер Е.С.» (1450—1467) и Мартин Шонгауэр (ок. 1445—1491), а также итальянских живописцев раннего Ренессанса, много занимавшихся резцовой гравюрой. — Антонио Поллайоло (ок. 1430—1498) и Андреа Мантенья (1431—1506). Гра-

вюры этих мастеров отличаются уверенностью и красотой контура, охватывающего формы, богатством и мягкостью тона, который создается нежной и густой кладкой тонких штрихов.

Другой разновидностью глубокой гравюры на металле, возникшей вскоре после резцовой гравюры, был *офорт*, появившийся, видимо, на самом рубеже XVI века в Германии и вскоре после этого — в Италии.

Для офорта полированная металлическая доска покрывалась слоем кислотоупорного лака, который первоначально изготовлялся из смеси воска и смолы. После затвердевания лака его поверхность коптели. На этот черный грунт, обычно сангиной, которая хорошо на нем выделялась, передавался или переводился иным способом контур рисунка. Затем офортной иглой грунт процарапывался до самой поверхности металла — линии рисунка теперь становились видны в цвете обнажившейся меди. Углубление штрихов производилось химическим путем — травлением кислотами. Старый способ травления рисунка для украшения металлических предметов стал, таким образом, на службу графическому искусству.

Подвижность и гибкость линий офорта несравненно больше, чем у вырезанных штихелем. Здесь уже не требуется то значительное физическое усилие, напряжение всего мускулатурного механизма руки от кисти до плеча, которое сковывает свободу ведения резца. Правильно заточенная игла свободно и быстро — может быть, даже еще свободнее, чем карандаш или перо по бумаге, — скользит, прорезая мягкий офортный грунт, передавая спонтанность творческого импульса художника. Офорт позволяет наносить легчайшую нежную штриховку, намечать тончайшие детали изображения и создавать мягкие тональные переходы. Иной темп работы порождает и иные эстетические качества; здесь просто и непосредственно могут быть достигнуты самые широкие живописные эффекты. Различная продолжительность травления с последовательным выкрыванием лаком тех участков доски, которые более не должны травиться, — так называемое ступенчатое травление, изобретенное французским гравером Жаком Калло (1592—1635), позволяет получать штрихи разной глубины, дающие различную силу тона — от легкого серебристого до насыщенного черного.

Хотя и резцовая гравюра и офорт относятся к глубокой печати, между их печатными формами имеется существенное различие. Линия, вырезанная на медной доске грабштихелем, представляет собой ровную канавку треугольного сечения с гладкими стенками. После того как гравер счистит барбы, края линий на поверхности доски также станут совершенно ровными и в печати дадут чистый и четкий оттиск. Такой же чистый край имеют и вынутые штихелем точки различной формы — ромбовидные, треугольные и т. п. Именно чередование четко очерченных полос и пятнышек создает неповторимый серебристый тон, характерный для резцовой гравюры.

Травленая же линия офорта выглядит иначе. Кислота травит металл не всюду равномерно, кроме того, под действием кислоты металл местами подвергается коррозии. Поэтому та же линия в разных ее участках становится то мельче, то глубже и самая ее выемка в доске имеет неправильную, «изъявленную» форму. Кислота разъедает и края линий на самой поверхности доски, придавая им рваность и зернистость. Варьируя продолжительность травления и крепость кислоты, можно получать линии самого разнообразного характера. Краска, выбранная при печати увлажненной бумагой из таких линий, печатается не так чисто и четко, как из следа резца, а более сочно и с неравномерной зернистой фактурой. Поэтому рядом с графической правильностью и чистотой резцовой линии у некоторых мастеров уже самая офортная линия выглядит значительно живописнее. В то же время некоторые офортисты и в этой технике добивались чистоты линий.

Как в никаком другом виде эстампа, в движении офортной линии настолько ярко выявляется свойственный художнику индивидуальный рисовальный почерк, что крупнейшие мастера живописи и рисунка — достаточно вспомнить Пармиджанино, Калло, Ван Дейка, Остаде, Рембрандта, Тьеполо, Фрагонара, Гойю, Мане, Уистлера, Цорна, Валентина Серова — применяли офорт в качестве авторской графики. Особенное развитие офорт получил в XVII веке в Голландии, давшей величайшего офортиста — Рембрандта.

При непосредственном и импровизационном характере офорта его выполнение зачастую может сопровождаться целым рядом случайностей и неожиданностей, к тому же травленая доска выдерживает меньший тираж, чем гравированная резцом. Поэтому для целей репродукции, где требовалась особая точность работы, офорт как самостоятельная техника

до второй половины XIX века применялся сравнительно мало.

Другой рядом с офортом импровизационный вид гравюры на металле — так называемая «сухая игла» — по гибкости движения линий занимает промежуточное место между резцовой гравюрой и офортом.

При этом технически очень простым способе офортной иглой без всякого травления рисунок прямо процарапывается на поверхности полированной металлической пластинки. Первые образцы «сухой иглы» встречаются еще у немецких гравюров эпохи Шонгауэра. В отличие от резца, который чисто вынимает полосу металла из толщи доски, игла только прорывает, процарапывает ее поверхность, причем барбы здесь обычно сохраняются, так как они придают особенную сочность и красоту оттиску «сухой иглы». Штрихи «сухой иглы» имеют сравнительно небольшую глубину и под давлением в процессе печати быстрее сбиваются, чем резцовые или травленные (легче всего слетают барбы), что ограничивает число хороших оттисков. Из-за этих особенностей в качестве самостоятельного способа эстампа «сухая игла» применялась сравнительно редко, чаще используясь в комбинации с другими способами гравюры на металле.

Первые попытки копировать рисунок и живопись посредством гравюры были приняты в середине или второй половине XV века в Италии и Германии.

Так, по рассказу Вазари, Сандро Боттичелли создал целый ряд рисунков специально для их воспроизведения в печати. Однако, в отличие от Поллайоло и Мантеньи, собственноручно эстампом не занимавшийся, Боттичелли поручил награвировать свои рисунки флорентинскому золотых дел мастеру Баччо Бальдини (1436?—1487), которого Вазари называет в числе основоположников итальянской гравюры на меди.

В значительной степени под влиянием грации и изящества рисунков Боттичелли во флорентинской гравюре последней трети XV века сформировалась так называемая «тонкая» манера, своими мелкими «неправильными» и нередко пересекающимися штришками как бы подражающая серебряному штифту. «Тонкая» манера противостояла другой современной ей манере флорентинской гравюры — так называемой «широкой», исходящей из мужествен-

ного стиля Поллайоло, — графически четкой и тонально насыщенной, регулярным ведением диагональной штриховки подражающей рисунку пером.

Со стилем Боттичелли связан целый ряд флорентинских резцовых гравюр, частью изданных в книгах того времени и впечатанных в страницы, где текст был оттиснут с типографского набора. Однако точно неизвестно, какие из них были выполнены непосредственно по рисункам Боттичелли — возможно, это награвированные Бальдини иллюстрации к «Божественной комедии», выпущенной во Флоренции в 1481 году.

Из немецких мастеров, начавших заниматься репродукционным эстампом, следует упомянуть ювелиров-серебряников и гравюров на меди Венцеля из Ольмюцда, работавшего в 1481—1497 годы, и Израэля ван Мекенема (ок. 1445—1503). Оба они были умелыми копистами. Так, Венцель перегравировал большой ряд резцовых гравюр Шонгауэра и других немецких мастеров, в том числе Дюрера, а Израэль ван Мекенем — «Мастера ES» и также Дюрера. И в собственных эстампах они нередко использовали, слегка их при этом варьируя, чужие мотивы и композиции. Особенно значение для истории художественной репродукции имеет то, что Венцель воспроизвел в гравюре на меди несколько картин одного из крупнейших немецких живописцев первой половины XV века — Стефана Лохнера, а Израэль ван Мекенем — Ганса Гольбейна-старшего. Однако в Германии эпохи Возрождения репродукционная традиция значительного развития не получила.

Мастера северной школы гравюры на меди: Шонгауэр и его круг, а затем в XVI веке в Германии — Дюрер и в Нидерландах — Лука Лейденский, шли по пути создания самостоятельных графических композиций. Гравюра этого же периода в Италии — стране, где во времена Ренессанса особенно высоко ценились живопись и скульптура, — находилась под огромным влиянием монументальных форм искусства. Воспроизведение картин и статуй, перевод их на язык эстампа стал тут главной задачей граверного искусства.

Самые ранние листы с произведений живописи появились здесь вскоре вслед за воспроизведениями рисунков, в последней четвер-

ти XV века в мастерской Мантеньи. Как уже отмечалось, Мантенья сам был замечательным мастером гравюры, сумевшим внести в эту камерную по своему характеру технику невиданную до него величественность формы, поднять графику на уровень большого искусства — живописи и скульптуры. Его живопись и рисунки дали импульс другим художникам, которые стали воспроизводить композиции Мантеньи, гравировав их на меди в манере, близкой к его собственным эстампам, а также перовым рисункам. Так, в довольно большой гравюре неизвестного мастера «Поклонение волхвов» («Мадонна в гроте»), воспроизводящей центральную часть одноименного триптиха, ныне находящегося в Уффици (1460—1466), хотя изображение полностью не закончено резьбой и местами предвставляет собой одни контурные линии без всякой светотеневой штриховки, прекрасно передана монументальность стиля живописи Мантеньи. Лист этот точно не датируется, во всяком случае он возник не ранее 1475 года, когда сам Мантенья стал гравировать в подобной манере.

В гравюре также воспроизводились фрагменты из знаменитого картона Мантеньи «Триумф Цезаря», на котором развернуто многофигурное торжественное шествие (1485—1492; темпера по бумаге, наклеенной на холст; ныне Англия, Хэмптон-Корт). В этом картоне средствами монохромной живописи художник воссоздал впечатление, производимое античными скульптурными фризами. Одна из лучших гравюр по «Триумфу Цезаря» принадлежит Джованни Антонио да Брешиа, работавшему около 1490—1525 годов, раннее творчество которого находилось под большим влиянием графической манеры Мантеньи и который неоднократно гравировал по оригиналам последнего. Это «Воины, несущие трофеи», гравюра с небольшими отклонениями от оригинала воспроизводит в деталях шествующую картину мантеньевского фриза. (Упоминание Вазари о том, что Мантенья сам награвировал «Триумф Цезаря», как впоследствии установлено, ошибочно.)

На самом рубеже XV и XVI веков, вскоре после того как Леонардо да Винчи закончил работу над «Тайной вечерей», миланский гравёр Джованни Пьетро да Бираго (даты рождения и смерти неизвестны), работы которо-



7 А. МАНТЕНЬЯ
Битва морских божеств
Около 1470—1474 гг.

Резцовая гравюра на меди
на двух досках
Оттиск с левой доски
44,5 × 30,4



8 ИТАЛЬЯНСКИЙ МАСТЕР ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XV ВЕКА (ПО А. МАНТЕНЬЕ)
Поклонение волхвов (Мадонна в гроте)

Резцовая гравюра на меди
39 × 28,2

го стоят стилистически близко к школе Мантеньи, воспроизвел фреску Леонардо в довольно большой резцовой гравюре на меди. Эта первая в ряду последовавших за ней многочисленных гравированных репродукций одного из величайших шедевров Высокого Возрождения получила название «Тайная вечеря с собачкой», так как Бираго, изменивший некоторые детали композиции Леонардо, добавил, в частности, от себя в ее правом нижнем углу изображение собаки — символ преданности и верности.

Гравюру Бираго имел в своем собрании Рембрандт — она была одним из источников, по которым он изучал эту композицию Леонардо.

Кроме нее, как показывают рисунки Рембрандта, он пользовался также эстампом более позднего происхождения: выполненным в 1620 году гравером школы Рубенса Петером Соутманом огромным офортом по рисунку Рубенса с той же фрески Леонардо. Сравнение работ Бираго и Соутмана показывает, насколько сильно изменилось за столетие с небольшим искусство репродукционной гравюры: живопись Высокого Ренессанса воспроизведена в первом случае в стиле раннего Ренессанса, во втором — эпохи барокко. Гравюра Бираго построена в основном на контурных линиях и легкой светотени, что придает композиции плоскостной характер, в то время как Леонардо — художник Высокого Ренессанса — был мастером объемной формы. В офорте Соутмана мы встречаем широкое движение живописного пятна, что свойственно уже искусству XVII века.

Но вернемся к ранней итальянской гравюре на меди. Определенный элемент репродукционности был присущ и листам работавшего между 1500 и 1522 годами флорентинского ювелира-серебряника и гравера на меди Кристофоро ди Микеле Мартини, прозванного Робетта (1462—1522/35). Среди его гравюр, еще во многом выдержанных в буттичеллиевских традициях, встречается ряд свободных интерпретаций композиций Филиппино Липпи, Поллайоло, Лоренцо ди Креди, Андреа Вероккио, Пьетро Перуджино и Бернардо Пинтуриккио. Так, гравюра Робетты «Две музы» явно инспирирована фреской гризайлью Филиппино Липпи, находящейся в Капелле Строщи церк-

ви Санта Мария Новелла во Флоренции, либо подготовительным рисунком к ней.

На технику гравюры Робетты оказали влияние также северные мастера, в особенности Дюрер и Шонгауэр; у них же он нередко заимствовал пейзажные фоны для своих листов.

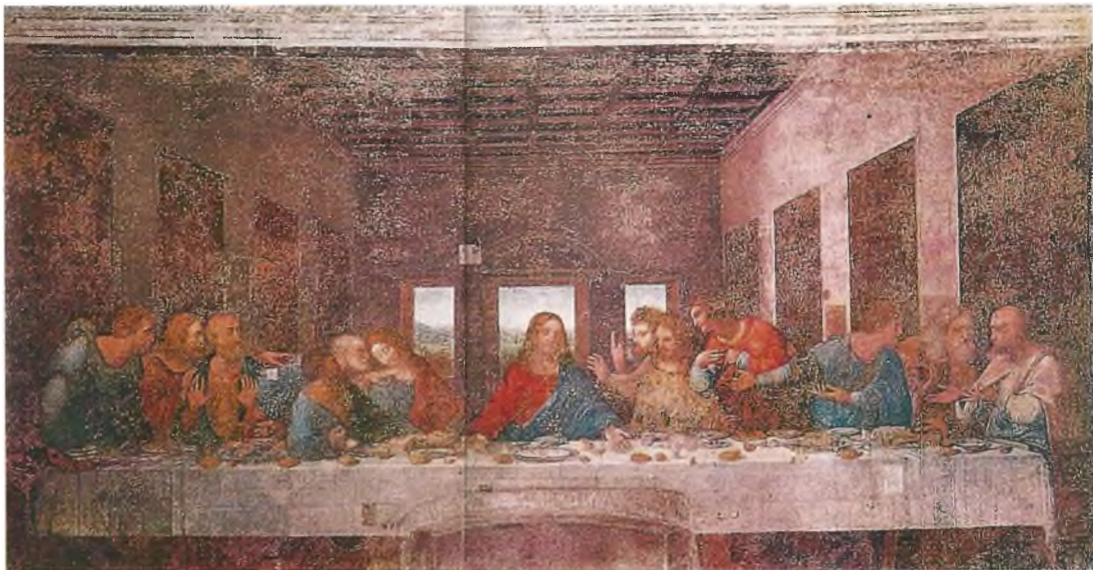
Исполненные в непринужденной, в то же время несколько наивной и уже ставшей архаичной для XVI века манере, гравюры Робетты в полной мере сохраняют музыкальность ритма и грацию, чувственное очарование, столь характерные для флорентинского искусства раннего Ренессанса.

В XV веке опыты репродукционной гравюры носили лишь эпизодический характер, граверы не столько занимались воспроизведением композиций других мастеров, сколько использовали заимствованные из них мотивы и образы для создания собственных листов. Поэтому основоположником репродукционной графики по праву считается итальянский рисовальщик и гравер на меди Маркантонио Раймонди (1470/80—1527/34)¹. Маркантонио был первым в истории гравюры крупным мастером, который полностью посвятил свое творчество задачам популяризации чужих художественных композиций и прежде всего своего великого современника Рафаэля.

Маркантонио Раймонди родился в Болонье и там же учился в мастерской живописца, золотых дел мастера и ниеллиста Франческо Франча (ок. 1450/53—1517) — мастера, по характеру творчества близкого к Мантенье, правда, без глубины и монументальной силы последнего. Научившись у Франчи резцовой гравюре, Маркантонио под руководством одной из итальянских учениц Бартеля Бехама в дальнейшем осваивает и офорт.

Однако работать как гравер Маркантонио стал в основном в резцовой технике; если же в отдельных листах, главным образом небольшого формата, и применял офортную подготовку, то делал это так, чтобы не нарушить основную резцовую фактуру. Ранние листы Маркантонио, созданные в основном на темы

¹ См.: Delabord H. Marc-Antoine Raimondi. Paris, 1888.



9 ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ
Тайная вечеря
1495—1498
Фреска церкви Санта Мария
делле Грацие в Милане

10 ДЖ. ПЬЕТРО ДА БИРАГО (ПО ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ)
Тайная вечеря
Около 1500 г.
*Резцовая гравюра
на меди*
23 × 45



11 а, б П. СОУТМАН (ПО РИСУНКУ П. РУБЕНСА С ФРЕСКИ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ)
Тайная вечеря
1620

Офорт на двух досках
29,8 × 50,3 (каждая доска)

из античной мифологии — первая его датированная гравюра «Пирам и Фисба» (1505), а также «Орфей и Эвридика», «Аполлон, Гиацинт и Амур» и другие, — показывают, что кроме художественного он, вероятно, получил также хорошее гуманистическое образование. По форме эти работы еще мало самостоятельны — в композиции и рисунке молодой художник подражает своему учителю Франче. Гравюры Маркантонио первоначально находились также под влиянием легкой деликатной штриховки гравюров на меди раннего Возрождения и особенно Робетты. Но, в отличие от прямой штриховки его итальянских предшественников, штрих у Маркантонио начинает закругляться, более активно моделируя стремящуюся к классическому идеалу форму. В этом отразился переход от плоскостности раннего Возрождения к объемному формовосприятию, характерному для итальянского Высокого Возрождения. Особенно способствовало этому глубокое изучение Маркантонио античной скульптуры, мотивы и формы которой постоянно встречаются в его ранних листах.

Еще Робетта копировал гравюры Шонгауэра и Дюрера, но делал это более наивно. Маркантонио также копирует гравюры ряда северных художников, — особенно Дюрера (семьдесят четыре резцовых листа) и несколько позже Луки Лейденского, однако он сумел глубже проникнуть в существо их искусства и таким образом освоить многие применявшиеся ими приемы работы. Он учится у Дюрера его неведомой для Италии силе и уверенности в ведении резца, используя тот экономный и систематический метод наложения штриховки, который был разработан северной школой гравюры начиная с Шонгауэра. Но уроки северных мастеров Маркантонио перерабатывает в духе традиций итальянского искусства, сознательно упрощает разнообразие фактуры штриховки Дюрера, сильно смягчая самостоятельный декоративный характер линий и подчиняя их прежде всего ясному выражению пластической формы. Благодаря этим нововведениям Маркантонио удалось обогатить технику итальянской гравюры на меди.

Уже в созданном Маркантонио около 1506 года небольшим листе «Давид с головой Голиафа» мы видим эти новые качества гравюры: великолепную точность контура, а яв-

дом с деликатной штриховкой — точечную фактуру, которой достигаются самые мягкие переходы. Все это показывает, что уроки Дюрера не прошли даром для итальянского гравюра.

В этой связи, согласно Вазари, произошел любопытный эпизод, характеризующий нравы и взаимоотношения художников Ренессанса. Около 1506 года Маркантонио воспроизвел резцом на медных досках семнадцать довольно больших обрезных гравюр на дереве Дюрера из серии «Жизнь Марии» столь убедительно, что приходится только удивляться, насколько мастерски он сумел преодолеть принципиальное различие между техниками высокой и глубокой гравюры. Затем Маркантонио пустил эти копии в Венеции в продажу как подлинные листы Дюрера.

Копии Маркантонио, бесспорно, способствовали популяризации немецкого мастера в Италии. Тем не менее авторское самолюбие Дюрера было уязвлено, не говоря уже о материальном ущербе, который ему нанесла продажа подделок. Факт, мимо которого прошел в свое время молодой Дюрер, когда его перегравиrowывали Венцель из Ольмюта и другие немецкие кописты, теперь вызвал возмущение признанного мастера. И это явилось одной из причин, побудивших Дюрера совершить в 1506 году второе путешествие в Италию, проделать нелегкий в те годы путь из Нюрнберга в Венецию. Однако, как рассказывает Вазари, в ответ на неоднократные протесты и жалобы немецкого художника венецианский Сенат всего-навсего обязал Маркантонио убрать с гравюр инициалы «AD». Таковы были нормы авторского права и этики в ту эпоху. Когда несколько позже Маркантонио скопировал на меди еще тридцать семь обрезных гравюр Дюрера, на этот раз из серии «Малых страстей», он печатал их уже без дюреровской монограммы.

Видимо, между 1506 и 1509 годами Маркантонио побывал в Венеции и со свойственной для него восприимчивостью испытал влияние венецианского искусства. Особенно это сказалось на освоении молодым художником разработанных венецианской школой пейзажных композиций идеалического характера, примеры которых затем появляются на задних планах некоторых его гравюр. Кроме того, об-

наженные женские фигуры в его так называемом «Сне Рафаэля» (аллегорической композиции не вполне понятного содержания, ок. 1509) и некоторых других листах, созданных до 1510 года, явно навеяны образами Джорджоне и Кампаньоллы. Видимо, по рисунку Джорджоне им была создана гравюра «Женщина, поливающая растение» («Аллегория Грамматики»).

К важнейшим событиям «дорафаэлевского» периода работы Маркантонио принадлежит его встреча с творчеством Микеланджело. Между 1506 и 1510 годами Маркантонио, по-видимому, едет во Флоренцию, где был тогда выставлен знаменитый картон «Битва при Кашине», созданный в 1504—1506 годах молодым Микеланджело для неосуществленной фрески в Палаццо Веккио. Микеланджело нарисовал большую группу идеально прекрасных «героических» обнаженных мужских фигур флорентинских воинов, которых призыв к оружию застал во время купания в Арно. Он следовал здесь — правда, подняв ее на несравненную высоту — ренессансной традиции, идущей еще от Поллайоло и Синьорелли: передавать состояние и эмоции человека через характер движения обнаженного тела, игру напряженной мощной мускулатуры, жесты.

«Битва при Кашине» привлекла внимание всех итальянских художников того времени. Бенвенуто Челлини восторженно описывает этот картон: «...нагие пехотинцы бегут к оружию, и с такими прекрасными телодвижениями, что никогда ни у древних, ни у других современных не видано произведения, которое достигало бы такой высокой точки...»¹. Картон Микеланджело копировали и по нему учились Рафаэль, Андреа дель Сарто, Фра Бартоломео, Баччо Бандинелли, Россо Фиорентино, Челлини, Вазари, Понтормо, Бастиано да Сангалло² и многие другие. Глубоко изучал этот шедевр и Маркантонио, причем трудно с уверенностью сказать, пользовался ли он при

этом самим оригиналом или же какой-либо из многочисленных копий с него. Сначала он гравюрует отдельные фигуры из картона, примером чего может служить лист «Карабкающийся», изображающий воина, выбирающегося из реки. Затем в 1508 году он создает великолепный лист «Венера, Марс и Амур», где общий плоскостный разворот композиции еще говорит о традициях круга Мантеньи — Франчи, пластика же обнаженных тел уже решена по-микеланджеловски, а фигура Марса прямо заимствована с фигуры одного из воинов из картона последнего. В фигуре Марса заметно сходство со знаменитым «Бельведерским торсом», а в Венере — с так называемой «Венерой Феликс» (обе названные античные скульптуры — ныне в Ватикане); Амур же несколько напоминает одну из статуэток Вероккио. Пейзажный фон в этом листе представляет собой прямое заимствование из гравюры Дюрера «Ревность» («Орфей»). Гравюра «Венера, Марс и Амур» показывает, что к этому времени Маркантонио уже полностью освободился от следов некоторой сухости, скованности рисунка и стилизации формы, шедших от школы Франчи и Робетты.

Работу над изучением «Битвы при Кашине» Маркантонио завершает созданием в 1510 году, уже во время пребывания в Риме, монументальной гравированной композиции «Купающиеся воины», в которой группу из трех фигур из левой части картона Микеланджело он поместил в пейзаж, скопированный с гравюры Луки Лейденского «Магомет и монах Сергиус» (1508). Как выше упоминалось, уже Робетта использовал в некоторых своих листах пейзажные фоны, заимствованные у северных граверов. Однако Маркантонио делает это с несравнимым мастерством и композиционным расчетом: благодаря пейзажу, введенному в гравюру, в сочетании с фрагментированием, изображение приобрело у Маркантонио большую пространственную глубину и воздушность, нежели в построенной как рельеф композиции самого Микеланджело. Та воздушность, которую мы у Маркантонио впервые встречаем в «Купающихся воинах», — прямой результат изучения им произведений Луки Лейденского. Все это привело итальянского гравера к более деликатному обращению с поверхностью медной доски и большей тон-

¹ Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции. Пер. с итал. М. Лозинского. М., 1958, с. 50.

² Хорошо сохранившаяся копия работы Бастиано да Сангалло (Холкхем-холл, собр. лорда Лейстера) в настоящее время служит основным источником, дающим представление об утраченном картоне Микеланджело.

кости пластического чувства, к растворению в светах контуров, которые становятся у него открытыми; в его гравюрах теперь передается ощущение воздуха, окружающего фигуры. Достаточно сравнить «Купающихся воинов» с более ранним «Карабкающимся», — и он кажется нам уже сухо награвированным, с однообразным жестким контуром.

Как мы видели на примере «Венеры, Марса и Амура», так же как и «Купающихся воннов», комбинирование фрагментов из различных произведений разных художников представляет собой у Маркантонио, идущего в этом отношении опять-таки вслед за Робеттой, обычный композиционный прием. Хотя эклектичность в определенной степени присуща репродукционной гравюре в целом как искусству вторичному, листы Маркантонио не были простой компиляцией. Он творчески осваивал мотивы чужих произведений, и в его гравюрах они всегда приобрели новое художественное звучание. Так, в «Купающихся воинах» северную линейно-фактурную систему, а также понимание пейзажа — последнее особенно заметно в живом изображении кроны деревьев — Маркантонио соединил с типично итальянским чувством объемности фигур и их движения, придав таким образом гравюре живописную широту и свободу.

«Купающиеся воины» — бесспорно один из шедевров итальянской графики. С другой стороны, поскольку картон «Битва при Кашине» впоследствии погиб, гравюра Маркантонио, хотя и воссоздающая всего лишь фрагмент из общей многофигурной композиции, является также ценнейшим художественно-историческим документом, доносящим до нас живой отзвук искусства молодого Микеланджело.

Влияние Микеланджело мы встречаем и в гравюре Маркантонио «Юноша, удерживающий знамя», которую одни исследователи считают исполненной вскоре после переезда гравера в Рим по рисунку Рафаэля, другие же датируют эту гравюру 1523 годом и связывают с оригиналом Джулио Романо. Однако для нас интересно, что в «Юноше, удерживающем знамя» по характеру движения и пластики, очевидно, варьируется фигура одного из воинов, застегивающих одежду, в «Битве при Кашине».

К 1510 году, так же как и «Купающиеся воины», видимо, относятся несколько гравюр, выполненных Маркантонио по оригиналам знаменитого сиенского архитектора Балдассаре Перуцци. Подобно Мантенье, Перуцци создавал композиции, напоминающие античные фризы, но формоощущение в них порождено уже культурой Высокого Возрождения. Лучшая из гравюр Маркантонио этой группы — «Триумф Тита» (24,6×50 см); подготовительный рисунок Перуцци для нее сохранился в Лувре. В гравюрной интерпретации этого оригинала уже чувствуется влияние Рафаэля.

К моменту встречи с Рафаэлем Маркантонио был уже зрелым мастером. Его лучшие листы выполнены за десятилетие — между 1510 годом, когда он, по-видимому, поселился в Риме и сблизился с Рафаэлем, и 1520 годом — годом смерти великого живописца. Гравюры этого времени отличаются точным и уверенным пластичным контуром. Моделировка создается вариациями штриховки, которая иногда заканчивается нежными рядами точек. Штрихи закругляются, следуя изгибам формы, и образуют общий мягкой серебристый тон гравюры, который в тенях, усиленных перекрестным наложением, приобретает глубину и силу. При этом и параллельная, и перекрестная кладка штрихов всегда подчинена у него главным линиям фигур.

Маркантонио впервые удалось создать такую богатую градациями и нюансами тональность гравюры, которая позволяет более или менее верно воспроизводить эффекты живописи, передавать пространство, светотень и даже некоторые колористические особенности картин, пластически моделировать форму (и в листах, воспроизводящих скульптуру). Как пишет П. Кристеллер: «В противоположность графическому стилю более старых итальянских и немецких гравюр на меди, заранее сводившему формы к их линейным элементам, здесь впервые сознательно ставится задача передать произведения монументального искусства с сохранением их специфических эффектов. Поэтому вся позднейшая репродукционная гравюра берет свое начало в технике Маркантонио»¹.

¹ Кристеллер П. История европейской гравюры. XV—XVIII века. Пер. А. С. Петровского. М.—Л., 1939, с. 222.



12 МАРКАНТОНИО РАЙМОНДИ
Венера, Марс и Амур
1508

Резцовая гравюра на меди
30 × 21,2



13 БАСТИАНО ДА САНГАЛЛО
Копия с картона Микеланджело
„Битва при Кашине“
1542 (?)

Дерево, гравюра
71 × 133



14 МАРКАНТОНИО РАЙМОНДИ (ПО МИКЕЛАНДЖЕЛО)
Карабкающийся
Резцовая гравюра
на меди
20,8 × 13,9

15 МАРКАНТОНИО РАЙМОНДИ (ПО МИКЕЛАНДЖЕЛО)
Купающиеся воины
Резцовая гравюра
на меди
28 × 22,2



16 МАРКАНТОНИО РАЙМОНДИ (ПО РАФАЭЛЮ)
Лукреция
Около 1510 г.

Резцовая гравюра на меди
21 × 13

В Риме Маркантонио Раймонди с таким энтузиазмом погрузился в изучение близкого ему по духу творчества Рафаэля, что сам художник из целой группы окружавших его граверов сразу же выделил Маркантонио в качестве своего самого верного и чуткого истолкователя. Между ними завязываются дружеские отношения, и Рафаэль поселяет Маркантонио у себя в доме. Близость к великому мастеру способствовала дальнейшему расцвету таланта гравера и прежде всего в области рисунка.

Всего Маркантонио выполнил около семидесяти гравюр по рисункам и картинам Рафаэля. Сдержанность и строгость резца позволили ему выразительно передать классическую красоту фигур Рафаэля, несравненную гармонию и уравновешенность его композиций. Первой работой Маркантонио по рисунку Рафаэля Вазари называет скомпонованную Рафаэлем по мотивам античной скульптуры «Лукрецию» (пейзажный фон был здесь заимствован гравером из «Сусанны» Луки Лейденского). По утверждению Вазари, появление этого эстампа, очень точно передающего стиль Рафаэля, и убедило последнего в таланте гравера. Однако, видимо, Маркантонио работал по Рафаэлю еще ранее. Так, «Адам и Ева», исполненные Маркантонио по рисунку Рафаэля, стилистически и по гравировальной манере предшествовали «Лукреции».

Вслед за «Лукрецией» Рафаэль поручает ему воспроизведение «Смерти Дидоны» и «Суда Париса», который был скомпонован Рафаэлем по мотивам барельефов на античных саркофагах; эту гравюру очень высоко оценил Вазари. Около 1510 года датируется и «Вифлеемское избиение младенцев». Композиция этого листа основана на недошедшем до нас рисунке Рафаэля, к которому сохранился ряд эскизов в Альбертине, Британском музее и Виндзоре, датированных около 1509 года. Эту гравюру Вазари называет одной из знаменитейших, созданных Маркантонио. Впоследствии гравер ее повторил, причем второй вариант мягче, живописнее.

К ранним работам Маркантонио по Рафаэлю относятся также гравюры с отдельных его этюдов для ватиканских фресок «Поэзия», «Афинская школа» и «Парнас»; далее следуют такие шедевры, как «Чума во Фригии», «Фи-

лософия», «Мадонна на облаках», «Аполлон», «Три грации», «Венера и Амур», «Венера, моющая ноги», «Пляска амуров», так называемый «Рафаэль», видимо, не являющийся его портретом, но в то же время создающий выразительный образ художника.

Как сообщает Вазари, гравюры Маркантонио по Рафаэлю вызвали восхищение всего Рима, их высоко ценил и сам Рафаэль, считавший их частью собственного графического наследия. Спрос на эти листы был настолько велик, что некоторые из них, в частности «Вифлеемское избиение младенцев», Маркантонио пришлось через некоторое время награвировать вторично. (После появления в 1515—1516 годах у Маркантонио учеников изготовление копий со своих гравюр он в ряде случаев стал передавать им.) Еще при жизни мастера стали появляться подделки-перегравировки его листов, причем иногда настолько мастерские, что их трудно отличить от подлинных работ Маркантонио.

Если гравюры Дюрера попросту возила продавать на ярмарку его жена, то теперь у Маркантонио уже был свой особый издатель и торговец эстампами — Бавьера. Ученик и близкий друг Рафаэля Баверио да Кароччи, прозванный Бавьера, по совету своего учителя и под руководством Маркантонио занялся освоением печатания гравюр на меди и достиг в этом больших успехов. Так, гравюра Маркантонио по Рафаэлю «Мир» была в 1518 году отпечатана Бавьерой под личным наблюдением Рафаэля. Однако вскоре Бавьера вместо печатания занялся главным образом продажей гравюр, развернув торговлю в широких масштабах, и давал заказы не только Маркантонио, но и другим художникам и граверам. По заказу Бавьеры большую серию гравюр на темы из античной мифологии: «Шесть подвигов Геркулеса», «Соревнование муз», «Любовные похождения богов» и другие, по рисункам раннего маньериста Россо Фиорентино (часть рисунков для «Любовных походов богов» создал ученик Рафаэля Пьерино дель Вага) выполнил один из учеников Маркантонио — Джованни Якопо Каральо. Таким образом, Бавьеру, к которому после смерти Рафаэля перешло право на владение досками Маркантонио, можно считать одним из первых в истории издателей художественной репродукции.



17 МАРКАНТОНИО РАЙМОНДИ (ПО РИСУНКУ РАФАЭЛЯ)
Вифлеемское избиение младенцев
Около 1510 г.

Резцовая гравюра на меди
27,7 × 32,7



Передавая с таким проникновением шедевры Рафаэля, Маркантонио в то же время допускал значительную самостоятельность в истолковании деталей. В его гравюрах по отношению к оригиналам фигуры нередко воспроизведены только в общих чертах, а некоторые головы, руки, детали одежды и натюрморты, пейзажные фоны, так же как целые участки композиции, получали произвольное изменение и свободную переработку.

Характерным примером такой переработки может служить выполненная около 1515 года, в период наивысшего расцвета творчества Маркантонио, гравюра «Св. Цецилия со св. Павлом, Иоанном, Августином и Магдаленой». Вазари называет ее исключительно прекрасным листом. Оригиналом для этой гравюры, по-видимому, послужила известная картина Рафаэля (ок. 1514), ныне находящаяся в Пинакотеке в Болонье. Попытка объяснить расхождения между гравюрой и картиной тем, что Маркантонио наряду с картиной мог использовать в этой работе и какой-то неизвестный нам подготовительный рисунок Рафаэля с иным вариантом композиции, опровергается самим характером этих расхождений. Повторяющий композицию гравюры Маркантонио рисунок ученика Рафаэля Джованни Франческо Пенни (Фатторе), хранящийся в музее Пти-Пале в Париже, видимо, представляет собой копию именно с этой гравюры. Когда копировали Маркантонио, считали, что копируют Рафаэля.

Эти изменения в композиции гравюры, очевидные при сравнении ее с картиной, позволяют предположить, что Маркантонио здесь исходил из хорошо известной художникам и архитекторам итальянского Ренессанса закономерности: между масштабом композиции и впечатлением, которое она производит, существует неразрывная связь. Механическое воспроизведение всех элементов большой картины (220×136 см) в малом графическом листе (25×15,5 см) могло бы привести к потерям ее выразительности. Вероятно, учитывая специфику малого формата гравюры, Маркантонио несколько перестраивает композицию, упрощая и одновременно укрупняя основные элементы изображения. Фигуры святых в гравюре оказались ближе придвинутыми друг к другу, нежели в картине. Маркантонио упро-



18 РАФАЭЛЬ
Св. Цецилия со св. Павлом, Иоанном,
Августиним и Магдалиной
Около 1514 г.

Холст, масло
220 × 136



19 МАРКАНТОНИО РАЙМОНДИ (ПО РАФАЭЛЮ)
Св. Цецилия со св. Павлом, Иоанном,
Августинном и Магдалиной
Около 1515 г.

*Резцовая гравюра
на меди
25 × 15,5*

стиль также пространственное построение композиции, выдвинув св. Цецилию из второго ряда стоящих фигур в первый, благодаря чему группа фигур вместо трех пространственных планов получила только два. Глубинность картины уменьшилась еще и оттого, что граввер убрал с переднего плана натюрморт (об этом натюрморте Вазари писал: «У ног ее разбросаны музыкальные инструменты, которые кажутся доподлинно существующими, а не написанными...»¹). Уплощению композиции в немалой степени способствовало и то, что Маркантонио повернул в профиль голову Марии-Магдалины, которая у Рафаэля была обращена лицом к зрителю, вовлекая его взгляд вглубь пространства картины. Благодаря такому уплотнению композиции, приближающему ее к барельефу, фигуры стали крупнее, причем особенно увеличилась центральная фигура св. Цецилии, и гравюра в какой-то мере приобрела то впечатление монументальности и торжественности, которое картине в значительной степени сообщал уже самый ее размер.

Эта несвойственная произведению Рафаэля выраженная плоскостность композиции и позволяет с определенной уверенностью приписать ее переработке Маркантонио. Плоскостная «барельефность» была характерной чертой гравюр и рисунков Мантеньи и его круга, она характерна также для рисунков учителя Маркантонио Франческо Франча и оказавших большое влияние на творчество Маркантонио гравюр Робетты. Поэтому в подобном архаизирующем решении у Маркантонио можно усмотреть влияние традиций итальянской графики раннего Ренессанса.

Маркантонио, по-видимому, учитывал, что зеркальная перевернутость изображения в процессе печатания гравюр существенно изменяет композицию. Поэтому, чтобы сохранить ее движение и ритм, он преодолел трудности копирования оригинала на доску в обратную сторону, работая без помощи зеркала. Примечательно, что в оттиске гравюры зеркально перевернутыми по отношению к картине ока-

зались только голова и плечи св. Цецилии. Возможно, что, желая более точно передать эту главную деталь композиции, Маркантонио копировал ее на доску прямо по картине.

Подобная значительная переработка оригиналов встречается главным образом в гравюрах Маркантонио до 1515 года. В более поздних работах он передавал произведения Рафаэля точнее, примером чего может служить «Триумф Галатеи» по фреске в вилле Фарнезина. Однако показательно, что особенно художественно ценны именно те работы Маркантонио, в которых граввер более свободно, более творчески обращался с оригиналами.

Превосходные гравюры Маркантонио Раймонди положили начало художественной репродукции. Но в то же время эти своеобразные произведения графического искусства в большинстве случаев еще не являются репродукциями не только в современном смысле слова, но и по сравнению с факсимильными офортами и рядом репродукционных гравюр, исполненных другими техниками в XVII—XVIII веках. Листы Маркантонио, скорее, можно сравнить с определенными образцовыми парафразами или «авторизованными переводами».

Таким образом, несмотря на то, что в них воспроизводились чужие оригиналы, итальянские гравюры на меди конца XV—XVI веков оставались достаточно самостоятельными произведениями. Маркантонио и другие мастера считали возможным изменять композицию оригиналов сообразно законам применявшейся ими техники, а также формата графического листа. Показательно, что сравнительно редко репродуцировались законченные картины и фрески. Так, помимо «Св. Цецилии» Маркантонио, видимо, передавал самую живопись еще только в гравюрах по «Триумфу Галатеи» и росписям парусов свода виллы Фарнезина. В основном же для воспроизведения выбирались рисунки — подготовительные эскизы или картоны, либо такие рисунки, в которых живописцы, как, например, Тициан, свободно варьировали уже ранее законченные произведения живописи, предназначая их для размножения в гравюре. В эпоху маньеризма многие рисунки стали создаваться специально для целей графического воспроизведения. Но и при передаче рисунков граверы считали возможным не

¹ Вазари Дж. Жизнеописание Рафаэля из Урбино, живописца и архитектора.— Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Пер. А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского. Т. 3. М., 1970, с. 172.



20 МАРКАНТОНИО РАЙМОНДИ (ПО БАЧЧО БАНДИНЕЛЛИ)
Мученичество св. Лаврентия

Резцовая гравюра на меди
44 × 58

только произвольно вводить пейзажные фоны и другие детали, но и радикально перерабатывать композиции в соответствии со своими художественными идеалами, как это сделал, например, Маркантонио с «Триумфом Тита» Перуцци.

Мир итальянской репродукционной гравюры, несмотря на обусловленную самой ее природой вторичность, оставался во многом самостоятельным.

После смерти Рафаэля, вызвавшей спад в творчестве Маркантонио, он начинает работать по рисункам учеников и помощников Рафаэля Джулио Романо и Джованни Франческо Пенни, а также известного флорентинского скульптора Баччо Бандинелли. Из листов Маркантонио этого периода наиболее интересный «Мученичество св. Лаврентия» по рисунку Бандинелли, тяжелая светотень которого говорит уже не только о маньеризме, но заставляет предчувствовать поворот к искусству барокко.

Конец жизни Маркантонио был омрачен полосой неудач и несчастья. Около 1525 года по заказу Бавверы и Джулио Романо Маркантонио награвировал так называемые «Модии» — серию из шестнадцати эротических рисунков Романо, к которым Пьетро Аретино написал сонеты соответствующего содержания. За это по приказу папы Климента VII гравера заточили в тюрьму, а все доски и готовые оттиски уничтожили; сохранились лишь отдельные фрагменты листов. Маркантонио освободили только после многомесячного заключения, в 1526 году, в результате ходатайства за него Аретино, а также Баччо Бандинелли, который пользовался влиянием при папском дворе. Видимо, в благодарность за это Маркантонио награвировал великолепный «Портрет Пьетро Аретино», который уже Вазари считал лучшим из всех портретов когда-либо выполненных Маркантонио. Как полагают Вазари, оригиналом здесь послужил собственный рисунок Маркантонио, однако пластическая сила портрета превосходит возможности Маркантонио-рисовальщика, и, видимо, оригинал принадлежал руке либо Тициана, либо Себастьяно дель Пьомбо.

С Бандинелли же у Маркантонио произошел острый конфликт из-за «Мученичества св. Лаврентия». Эту свою самую большую

гравюру по рисунку Бандинелли 1525 года, ныне находящемуся в Лувре, Маркантонио по заказу Климента VII начал еще до своего ареста и закончил после освобождения, причем он переработал фигуры в духе привычного для него рафаэлевского пластического идеала. Вазари сообщает о жалобе Бандинелли папе на то, что Маркантонио в своей гравюре искажал его композицию. Однако Климент VII, который, видимо, был сторонником классического искусства, сравнив рисунок и гравюру, решил спор в пользу Маркантонио, установив, что он не только хорошо выполнил фигуры, но даже исправил многие ошибки Бандинелли.

Вскоре вслед за этим во время разгрома испанцами Рима в 1527 году Маркантонио лишился своего состояния и бежал на родину в Болонью, где, вероятно, более уже не работал и, видимо, в 1534 году умер. Всего, как считается, Маркантонио оставил от трехсот девяти до трехсот пятидесяти восьми листов. Более точно установить их число представляется невозможным, так как в ряде случаев трудно отделить собственноручные работы Маркантонио от работ его учеников и подражателей.

За Маркантонио Раймонди последовала целая плеяда итальянских граверов начала и середины XVI века, как его прямых учеников, так и мастеров, испытавших его косвенное влияние, которые образуют римскую школу гравюры на меди эпохи Высокого Возрождения.

Ближайшим учеником и помощником Маркантонио был работавший с ним с 1516 года Агостино Музи, прозванный Агостино Венециано, венецианец по происхождению, получивший на родине гравёрную подготовку и первоначально находившийся под влиянием Дюрера и крупнейшего венецианского мастера гравюры на меди Джулио Кампаньоллы, листы которого Музи неоднократно копировал. Рядом с Музи должен быть назван другой ученик Маркантонио с 1515 года — Марко Денте (Марко да Равенна, погиб в Риме в 1527 году). Оба они выполнили ряд копий с гравюр Маркантонио; многие принадлежащие Музи и Денте листы по произведениям Рафаэля и его школы, а также по античной скульптуре (Музи, в частности, награвировал два листа по «Аполлону Бельведерскому»)



21 Дж.-Я. Каральо (по Россо Флорентино)
Битва Геракла с кентаврами
Лист из серии „Подвиги Геракла“

Резцовая гравюра на меди
21,8 × 18



22 ДЖ.-Б. СКУЛЬТОРИ (ПО ДЖ. РОМАНО)
Сражение у кораблей перед Троей
1538

Резцовая гравюра на меди
40,4 × 58,8

стилистически и технически настолько близки к работам Маркантонио, что в некоторых случаях это затрудняет их точную атрибуцию. Правда, обычно самому Маркантонио был присущ более энергичный пластический язык, Музи же почти всегда оставался по-венециански более легким и живописно-свободным. Некоторые листы Денте, видимо, выполнял совместно с Музи, но как мастер он менее самостоятелен, суше и грубее в рисунке. В целом — и это определенным образом предвещает изменение стиля гравюры — Музи и Денте лучше удавались менее материальные фигуры в произведениях ранних маньеристов — Джулио Романо, Баччо Бандинелли и Россо Фиорентино, чем пластически наполненные образы Рафаэля.

Самым талантливым представителем школы Маркантонио Раймонди был, возможно, и не его прямой ученик (об этом нет достаточно определенных данных), но во всяком случае, ближайший последователь — Джованни Якопо Каральо (ок. 1500—1570), известный также в качестве золотых дел мастера, резчика гемм, медалера и архитектора. В первое десятилетие после смерти Рафаэля Каральо занял место Маркантонио в качестве ведущего итальянского гравера на меди. Именно его творчество заложило основы для дальнейшего развития стиля резцовой гравюры в тридцатых и сороковых годах XVI века.

Каральо гравировал уже не столько по произведениям Рафаэля, сколько по рисункам выдвинувшихся в это время на первый план в итальянском искусстве молодых художников-маньеристов: Пармиджанино, Россо Фиорентино, Пьерино дель Вага, продолжив в этом отношении направление, начатое Музи и Денте. Уже у Маркантонио наряду с плотными по светотени, энергично и объемно промоделированными гравюрами встречаются отдельные листы с более легкой, линейной манерой построения формы. Нежная светлая тональность была обычна и для гравюр Музи. Каральо, в соответствии с характером воспроизводимых оригиналов, развивает эту тенденцию далее. В своих гравюрах по Пармиджанино, как, например, «Диогене» (после 1527 г.), а также по произведениям других маньеристов он часто применяет плоскостно-декоративное решение, последовательно ослабляя пластику фи-

гур и подчеркивая орнаментальное движение контуров. Этим он одновременно подготавливает стиль гравюры как в самой Италии — «мантуанской школы», так и за ее пределами — «школы Фонтенбло». Исполненные Каральо серии «Подвиги Геракла» и «Божества» по рисункам Россо Фиорентино и «Любовные похождения богов» по Россо и Пьерино дель Вага, имели значение для дальнейшего развития искусства маньеризма. Каральо, которому приписывается шестьдесят четыре листа, с 1530 года оставил гравюру, занявшись резьбой гемм и архитектурными работами.

Расцвет римской школы гравюры на меди начала XVI века, связанный с деятельностью Маркантонио и его круга, длился сравнительно недолго. Большой спрос на репродукции с произведений великих мастеров приводит к тому, что область гравюры на какое-то время попадает в руки предприимчивых римских дельцов, организуя, по примеру Бавьеры, но без присущих последнему художественной культуры и вкуса целые мастерские, где работает множество граверов-ремесленников. Начинается массовое производство для рынка плохих гравюр, копирующих главным образом внешнюю сюжетную сторону особенно ходких оригиналов. Издатели не стеснялись использовать и изношенные старые доски либо ремесленно их подновляли. Лишь к середине XVI века, когда здесь появляется несколько серьезных издателей эстампов, снова повышается художественный уровень гравюр.

Дальнейшими продолжателями традиций Маркантонио была группа граверов на меди, сформировавшаяся в Мантуе вокруг Джулио Романо, который в 1525—1535 годах работал там над своим главным произведением — фресками в Палаццо дель Те. Из мастеров мантуанской школы в первую очередь необходимо отметить ее основателя, прямого ученика и ближайшего сотрудника Романо Джованни Баттиста Скультори (1503—1575). Скультори вылепил для Романо барельефы, украшающие Палаццо дель Те (отсюда его прозвище «скульптор»), кроме того, он был главой целой семьи граверов. Другим известным гравером мантуанской школы был, видимо, ученик Романо и Скультори, начинавший свой творческий путь в качестве чеканщика по металлу — Джорджо Гизи.



23 Дж. ГИЗИ (ПО Л. ПЕННИ)
„Сон Рафаэля“, или „Меланхолия Микеланджело“
1561

Резцовая гравюра на меди
38 × 54,3



В своих двадцати листах, репродуцирующих композиции Романо и его круга (примером чего может служить монументальное «Сражение у кораблей перед Троей», 1538), Скульптори исходил из позднего стиля гравюры Маркантонио с установкой на более точное копирование оригиналов, соединив элементы его пластической силы с плоскостно-декоративной манерой Каральо. На гравюрный стиль Скульптори оказал влияние и Агостино Венециано, который, видимо, около 1530 года приезжал в Мантую.

Скульптори и Гизи развили далее технику Маркантонио и Каральо, сложнее дифференцируя кладку штриховки, применяя заостренные штрихов на концах, а также пуантель. Это позволило им тоньше и разнообразнее прорабатывать детали изображения и нюансировать светотень, что соответствовало пространственному усложнению экспрессивной барельефобразной композиции. По сравнению с гравюрами мастеров Высокого Возрождения она стала у маньеристов более дробной по форме, а также более драматически напряженной по светотени. Вводя в гравюру образы Джулио Романо и его современников, Скульптори и Гизи сумели пойти дальше Каральо, обогатив декоративизм элементами монументальной экспрессии, и этим придали гравюре новую выразительность.

Джорджо Гизи (1520/21—1582) был крупнейшим итальянским мастером резцовой гравюры на меди середины XVI века. Его первый датированный лист относится к 1543 году, а к 1550 году уже сформировался его графический стиль: мощный, почти растворяющий формы в пятнах светотени, но в то же время абсолютно точный и даже несколько жесткий в передаче мельчайших деталей изображения. Так же как Скульптори, Гизи исходил из стиля позднего Маркантонио, усиливая при этом контуры в манере Каральо, а также широко применяя точечную фактуру и достигая благодаря этому более тонкой и пышной моделировки. Созданные им листы излучают серебристое сияние, фигуры в них монументальны и пластичны, что удивительным образом сочетается с орнаментальной проработкой многочисленных деталей гравюры, выдержанной в традициях ювелиров-серебряников.



24—27 ДЖ. ГИЗИ (ПО МИКЕЛАНДЖЕЛО)
Листы из серии гравюр
с плафона Сикстинской капеллы
Около 1549 г.

Резцовая гравюра на меди
56 × 43,3 (каждый лист)





28 МАРКАНТОНИО РАЙМОНДИ (ПО РАФАЭЛЮ)
Суд Париса
Около 1510 г. *Резцовая гравюра на меди*
Фрагмент



29 Э. МАНЕ
Завтрак на траве
1863

Холст, масло
214 × 270

Стиль Гизи вполне соответствовал искусству Джулио Романо, Вазари, Луки Пенни, Сальвиати и Бронзино, по оригиналам которых он в основном работал. В этом отношении характерно одно из его лучших произведений: выполненный, вероятно, по оригиналу Пенни большой лист символического содержания — так называемый «Сон Рафаэля», или «Меланхолия Микеланджело». (В настоящее время сюжет этого листа определяется как «Эней и змеейская Сивилла».)

Гизи сделал следующий шаг в развитии репродукционной графики, когда около 1549 года исполнил на одиннадцати досках гравюрное переложение Сикстинского плафона Микеланджело, а затем воспроизвел в больших гравюрах рафаэлевские «Афинскую школу» и «Диспута». При этом гравёр несколько отошел от оригиналов, упростив архитектурный фон и увеличив по отношению к нему масштаб фигур. Всего Гизи создал около семидесяти гравюр. Как мы увидим далее, Гизи, который приезжал в Антверпен в 1550 и 1554 годах, оказал влияние и на развитие нидерландской гравюры.

Гравюры Маркьянтонио Раймонди, а также последовавших за ним мастеров римской и мантуанской школ явились одним из важнейших проводников влияния художников итальянского Возрождения и сменивших их манеристов на последующие поколения. В начале XVI века более всего воспринимали Рафаэля, в сороковых годах его место занимает Микеланджело. Теперь многие из итальянских живописцев вместо того чтобы самостоятельно заниматься эстампом, начали передавать свои рисунки для воспроизведения и публикации в руки гравёров-профессионалов.

Наряду с широким познавательным значением репродукционные гравюры на меди с произведений выдающихся мастеров служили также и для специальной цели — предоставлять в распоряжение художников образцы для подражания и копирования. Композицию и типаж гравюры Маркьянтонио Раймонди по Рафаэлю «Адам и Ева», в частности, дословно повторил в одноименной картине маслом, написанной в 1600 году, молодой Рубенс (Антверпен, Дом Рубенса). Коллекции гравюр вплоть до конца XIX века были основным материалом для изучения изобразитель-

ного искусства. В академической школе копирование гравюр нередко практиковалось даже шире, чем рисование с натуры. Так, все обучение Гойи в мастерской сарагосского академика Лусана сводилось к копированию итальянских и французских гравюр.

В собрании Рембрандта находилось несколько папок с превосходными гравюрами на меди по произведениям Рафаэля, Тициана, Микеланджело. С целью изучения композиции «Тайной вечери» Леонардо да Винчи Рембрандт в 1633—1635 годах сделал с упоминавшейся гравюры Бираго свободную копию — большой рисунок сангиной (Нью-Йорк, частное собрание). Результаты этого изучения он затем использовал в картине (1648) и офорте (1654) «Христос в Эммаусе», а также других композициях, изображающих фигуры, сидящие за столом. Замечательный рисунок Рембрандта 1652 года «Гомер, читающий свои стихи» из собрания Сикса в Амстердаме скопирован под явным влиянием гравюры Маркантонио Раймонди по Рафаэлю «Парнас».

С работ Маркантонио и его школы начиная с XVI века делались многочисленные копии-перегравировки. Одну из таких перегравировок серии листов Маркантонио «Христос и двенадцать апостолов», выполненную уже в конце XVIII века профессором дюссельдорфской Академии художеств Петером Лангером (1756—1824), весьма положительно оценил

Гете, указывая на нее как на один из источников знакомства с творчеством Рафаэля¹.

В XIX веке гравюры Маркантонио вызывали двойственное отношение. Так, Делакруа отзывался о них отрицательно, усматривая здесь черты академизма, но в то же время он отмечал мастерство Маркантонио и ставил его в этом отношении в один ряд с Лукой Лейденским и Дюрером. Энгр же и другие классицисты видели в фигурах Маркантонио идеальное воплощение античного греко-римского канона и обязывали своих учеников копировать его листы.

Примеры использования гравюр Маркантонио Раймонди можно встретить и позднее, вплоть до эпохи импрессионизма. Так, в получившей в свое время скандальную известность картине Эдуарда Мане «Завтрак на траве» композиция всей главной группы заимствована с правой части упоминавшейся гравюры Маркантонио «Суд Париса» (фигуры трех речных божеств) по несохранившемуся картону Рафаэля.

В наше время репродукционные гравюры XVI века также представляют ценнейший материал для истории искусства, так как они заменяют многие утраченные оригиналы и тем расширяют наше представление об искусстве итальянского Возрождения.

¹ См.: Гете И.-В. О Христе и двенадцати апостолах (1789). Пер. Е. Закс.— В кн.: Гете И.-В. Об искусстве. М., 1975, с. 97—102.

II. Многокрасочная ксилография пятнадцатого-восемнадцатого веков

Освоение цветной печати (опыты Ратдольта). — Итальянское кьяроскуро XVI века. — Уго да Карпи и его последователи. — Кьяроскуро по рисункам Пармиджанино. — Мастера кьяроскуро XVIII века

Почти одновременно с новым стилем резцовой гравюры, созданным Маркантонио Раймонди, в Италии возникает новая форма ксилографии. За столетие ее существования от ранних чисто контурных изображений европейская обрезная гравюра прошла немалый путь развития. Особенно значительную роль в этом сыграла безукоризненно точная манера рисования на дереве Дюрера. Тесная кладка параллельных и перекрещивающихся штрихов позволила ему передавать и светотень и объемную моделировку. Тем не менее ксилографии Дюрера продолжали в основе строиться на линейном принципе. Появление же подлинно живописных, оперирующих тональными пятнами форм гравюры на дереве было главным образом связано с техническим новшеством — применением печати с нескольких досок.

В 1516 году итальянский живописец и резчик по дереву Уго да Карпи (ок. 1480—1532) получил у венецианского Сената привилегию на «новый способ печатать а chiaro e scuro — вещь новую и никогда до сих пор не исполняющуюся». («Кьяроскуро» в переводе с итальянского означает «светотень».) Позже кьяроскуро стали называть всю европейскую многокрасочную гравюру на дереве XVI—XVIII веков, однако, как мы увидим далее, для Уго да Карпи этот термин имел особое значение.

Первыми в Европе цветную печать освоили немецкие типографы. Это было необходимо для того, чтобы издававшиеся с середины XV века печатные книги могли конкурировать с богато декоративно оформленными и обильно иллюстрированными средневековыми манускриптами, которым они пришли на смену. Образцы цветного печатного изображения, возможно подготовленные еще самим Гутенбергом, встречаются уже в выпущенных его преемниками Фустом и Шёффером «Майнцкой

Псалтыри» (1457) и «Майнцском Католиконе» (ок. 1460). Помимо вкрапленных в черный текст красных заглавных букв эти издания были украшены также большими орнаментально-декоративными инициалами, отпечатанными в две-три краски: красным и синим или же красным, синим, черным. Одна из красок, создающая тонкое орнаментальное обрамление, украшающее каждый из инициалов, была, видимо, оттиснута с форм высокой печати, вырезанных не на дереве, а на металле. Высокая печать с металла, правда в несравненно меньших масштабах, применялась одновременно с обрезной ксилографией.

Технический прием многоцветной печати в изданиях Фуста и Шёффера до сих пор точно не установлен. Вероятнее всего, это была разборная печатная форма, которая раскрашивалась по частям, после чего печать уже шла в один прокат. Поэтому изобретателем принципа последовательной печати с нескольких досок, а также предшественником техники кьяроскуро, видимо, следует считать продолжившего опыты Фуста и Шёффера немецкого типографа Эрхарда Ратдольта (1447—1516?). Сын аугсбургского скульптора и резчика по дереву, Ратдольт, подобно другим немецким мастерам, овладевшим техникой Гутенберга, поехал за границу, чтобы применить ее там. В 1476—1486 годах он руководил одной из типографий в Венеции. Ратдольт был одним из первых типографов, которые ввели в книги титульные листы и суперобложки, кроме того, он освоил печать золотом. Высокое качество книги, выпущенных Ратдольтом в Венеции, побудило аугсбургского епископа отозвать в 1486 году типографа на родину. В Аугсбурге Ратдольт стал широко применять цветную печать. Первоначально он использовал ее главным образом для иллюстрирования научных изданий — трактатов по геометрии и астрономии, где гравюры печатались с двух досок и

носили характер цветных чертежей. Намного дальше Ратдольт продвинулся в выпущенных им в Аугсбурге литургических книгах. Они иллюстрировались уже сложными композициями с изображениями святых, которые выполнялись как в две краски — черным и красным, так и способом многодосочной печати, иногда с золотом; часть оттисков Ратдольт дополнительно вручную подкрашивал акварелью. Его шедевром считается ксилография «Распятие», помещенная в «Аугсбургском Миссале» 1491 года и отпечатанная черным, красным, желтым и оливковым тонами. Сам Ратдольт, видимо, играл в основном роль технолога-печатника, привлекая для выполнения рисунков на досках других мастеров. Известно, что после 1490 года с ним сотрудничали художники из семьи Бургкмайров.

Опыты Ратдольта подготовили почву для блестящего расцвета немецкой цветной печати, который наступил с начала XVI века. Новая техника привлекает внимание крупнейших живописцев и графиков немецкого Возрождения. Еще задолго до получения привилегии Уго да Карпи Ганс Бургкмайр (1473—1531) — сын Томана Бургкмайра, который работал еще у Ратдольта в Аугсбурге, Ганс Вехтлин (ок. 1480 — ок. 1530), Лукас Кранах (1472—1553), Ганс Бальдунг Грин (ок. 1484/85—1545) стали печатать гравюры на дереве с нескольких досок. Теперь уже не книжные иллюстрации, а самостоятельные станковые эстампы, причем Ганс Вехтлин начал гравировать такие листы не позднее 1503, Кранах — 1506—1507, а Ганс Бургкмайр — 1508 года.

Главную роль в немецких гравюрах XVI века в несколько красок играла штриховая доска, которая передавала основной рисунок композиции обычно черными контурными линиями, штрихами и отдельными пятнами-заливками. Если отпечатать только одну эту доску, то уже тогда изображение имеет художественный смысл и определенную степень законченности. Чаще всего к рисующей штриховой доске добавлялась вторая — тоновая или цветная подкладка, которая решалась обобщенно и плоско; нередко на ней выбирались самые сильные света и блики. Тоновая доска обычно печаталась оливково-зеленой,

коричневой, красноватой, серо-голубой или бежевой краской. Иногда блики натискивались специальным прогоном золота или серебра («гольддрук») — этот идущий от Ратдольта прием еще раз указывает на связи гравюры с ювелирным искусством, а также со средневековой книжной миниатюрой.

Рядом со «Св. Георгием» Кранаха, выполненном в технике «гольддрука» (черный контур, голубая пашка, золото), можно вспомнить большой дюреровский портрет императора Максимилиана, также отпечатанный с трех досок: черной контурной, серо-зеленой тоновой и золотой. Правда, самому Дюреру здесь, видимо, принадлежит только контурная доска, выполненная им в последние годы жизни; цветные доски были добавлены после его смерти другими мастерами.

По существу, немецкие гравюры в несколько досок XVI века — это обычные обрезные гравюры, в которых при помощи подвечивающей пашки граверы стремились передать характер незадолго перед этим распространившегося в Германии рисунка пером на тонированной бумаге, со светлыми и бликами, нанесенными белилами или золотом. В некоторых немецких гравюрах число досок, так же как у Ратдольта, доходило до четырех, а у мастера так называемой дунайской школы Альбрехта Альддорфера (ок. 1480—1538) в листе «Прекрасная мадонна Регенсбургская» мы встречаемся и с чрезвычайно редкой для начала XVI века печатью с шести досок (черная, красная, зеленая, сепия, коричнево-охристая и голубая). В этих случаях большее число подкладных тонов позволяло подражать характеру штриховой гравюры, подкрашенной акварелью, как это нередко делалось, например, в народных картинках.

Несколько позднее цветные ксилографии стали резать и итальянские мастера, в том числе и Уго да Карпи до изобретения им собственноручно кьяроскуро. Так, на контурном рисунке основана первая цветная гравюра Уго да Карпи «Св. Иероним» (две доски зеленого тона), созданная по оригиналу Тициана, еще до получения им привилегии. На контуре основан и другой ранний цветной лист Уго — «Праздник Венеры» по Рафаэлю, манера ис-



30 Л. КРАНАХ
 Св. Христофор
 1506—1507

Обрезная гравюра на дереве
 (4 доски)
 28,2 × 19,4



31 Л. КРАНАХ
Св. Георгий

Гольддрук
28,7 × 19,5

полнения которого указывает на влияние Крайнаха (отпечатана с четырех досок: черная, темно-коричневая, светло-коричневая и золотая).

Явно выраженный графический характер таких листов уже не соответствовал общим устремлениям итальянского искусства XVI века в сторону живописности, что особенно сильно проявилось в картинах и рисунках венецианской школы. Не случайно работу в области гравюры Уго да Карпи начинал в качестве одного из резчиков работ Тициана, исполняя по его рисункам черно-белые ксилографии. Обратившись к традициям итальянского искусства, Уго да Карпи стремится преодолеть подчеркнутую графичность, свойственную ксилографии того времени. Для этого вместо скрупулезного ювелирно тонкого перового рисунка северных мастеров он взял за образец свободную, широкую итальянскую размытую кистью.

Это привело к принципиальному изменению языка гравюры, главным выразительным средством ее стала не линия, а плоскость. Теперь в работах Уго да Карпи рисуемый штриховой контур почти совершенно отсутствует, а тоновые доски приобретают живописные функции. Применяя три-четыре тоновых доски, в которых изображаемые формы переданы широкими плоскими пятнами, как бы мазками крупной кистью, гравер умело расчленил изображение на четыре-пять светотеневых градаций, создавая богатую тональную гамму листа. Самый светлый тон давали участки незапечатанной бумаги, а наиболее темную, обычно черную доску он применял уже не для сплошного контура, а для ударов, подчеркивающих самые глубокие тени. Если пользоваться современной полиграфической терминологией, то, ликвидировав «рисующий контур», Уго да Карпи оставлял только один, не ограничивающий форму фигур рваный «ударный контур».

Неожиданно обрывающиеся, «недоведенные» пятна, а также толстые линии и штрихи составляют характернейшую особенность граверного почерка Уго да Карпи. Открытый, незамкнутый контур позволяет силуэтам фигур и предметов «сплываться» со средой, растворяются в ней и создает впечатление живописной формы, а также необычайной воздушности и насыщенности светом. Примером этого может служить такой шедевр Уго да Карпи, как «Диоген». При всей живописной мягкости кьяроскуро градации цвета и тона

в них энергично лепят объемы и создают пластическую форму, несколько напоминающую декоративную живопись гризайлью «под барельеф» или барельефы, вырезанные на цветных камнях — камен. (Отсюда французское название этого вида гравюры — «камайю».)

Таким образом, Уго да Карпи, проявивший в этих работах необычайную находчивость и вкус, имел достаточные основания утверждать, что он создал действительно «вещь новую и никогда до сих пор не исполнявшуюся», причем его новшество заключалось не в техническом изобретении или усовершенствовании, как у Фуста и Шэффера или даже Ратдольта, а в создании принципиально новой художественной формы гравюры.

Наряду с этим время от времени Уго да Карпи продолжал работать и в традиционной линейной манере многокрасочной ксилографии, которая в Италии сосуществовала рядом с кьяроскуро. В то же время встречаются и переходные формы, при этом указанные разные виды многодосочной печати не всегда можно четко разграничить.

Цветовая гамма Уго да Карпи была сдержанной и условной. Как правило, он применял в одном листе несколько оттенков близких цветов: плотные, но слегка приглушенные желтовато- и серовато-коричневые, серовато-зеленые, серо-голубые, красноватые и т. п. Для печати он, а также другие мастера его круга обычно пользовались изготовлявшейся в то время довольно толстой и плотной бумагой типа «верже», грубоватая зернистая фактура которой не полностью пропечатывалась краской, что создавало дополнительный эффект живописной вибрации тона. Бумага нередко же специально подкрашивалась. Мастера кьяроскуро печатали свои листы небольшими тиражами, часто варьируя цвет в оттиках одного и того же сюжета и пробуя его разные сочетания. Поскольку нюансировка в кьяроскуро велась в основном по тону, по градациям светотени, то их скорее можно назвать тоновыми, нежели многоцветными гравюрами.

В немецких ксилографиях, напечатанных с нескольких досок, подчеркнутая графичность изображения нередко сочеталась с декоративным цветовым решением. Таково звучание



32 УГО ДА КАРПИ (ПО РАФАЭЛЮ)
 Чудесный улов
 1523

Кьяроскуро (3 доски)
 Печать А. Андреани
 23 × 34,6



33 УГО ДА КАРПИ (ПО РАФАЭЛУ)
„Рафавль и его возлюбленная“

Кьяроскуро (4 доски)
30 × 22,4

красного подкладного и черного рисующего тонов в оттисках «Св. Христофора» Кранаха или голубого фона, черного рисунка и золотых бликов в его же гольддрухе «Св. Георгий». Если немецкую гравюру подобного типа можно характеризовать как графически-декоративную, то итальянские кьяроскуро круга Уго да Карпи — это пластическо-живописный, в основе тонально-светотеневой вариант ксилографии в несколько досок.

Помимо этого, итальянское кьяроскуро имеет еще ту особенность, что оно развивалось как репродукционный вид графики. Гравюры немецких и нидерландских мастеров, работавших в ксилографии в несколько досок, были авторскими в том смысле, что художник — автор композиции, если не всегда сам гравировал печатную форму, то, во всяком случае, собственноручно наносил на нее рисунок. Итальянские же резчики обычно работали по уже готовым оригиналам, чаще всего по рисункам их прославленных современников: Рафаэля, Перуцци, Порденоне, Джулио Романо, Полидоро да Караваджо, Пармиджанино, Бароччи, Гвидо Рени и других¹. Когда оригинал не представлял собой размывку кистью, а был выполнен в какой-то другой технике (например, картон гакел¹), итальянские гравёры делали с него в размер будущей гравюры подготовительный рисунок размывкой кистью, контуры которого затем переводили на доски.

В 1516 году Уго да Карпи переезжает из Венеции в Рим, где через два года получает привилегию на кьяроскуро уже от папской курии. Здесь новый способ гравюры прежде всего был применен к рисункам и картонам Рафаэля. Уго да Карпи и его последователи гравировали по знаменитым композициям для лоджий Ватикана, а также по подготовительным картонам для ватиканских шпалер. Уже в 1515—1518 годах Уго да Карпи, используя в качестве оригиналов гравюры Маркантонио и его школы по Рафаэлю, создает такие шедевры кьяроскуро, как «Давид убивает Голиафа», «Смерть Анании» и несколько позже, ви-

димо уже по рисунку самого Рафаэля, так называемого «Рафаэля и его возлюбленную». В этих листах Уго да Карпи сумел воссоздать монументальность стиля, пластику фигур и пространственную глубину композиций Рафаэля.

Однако лучшей работой Уго да Карпи по Рафаэлю явился гравированный в более поздний период, в 1523 году, «Чудесный улов». Видимо, желая подчеркнуть особое значение линейного начала для стиля Рафаэля, гравёр в значительной степени сохраняет здесь непрерывный контур, правда не в самой темной краске, которая и в этой гравюре работает только в теневых планах (лист решен в три доски). Между композицией кьяроскуро и картоном Рафаэля, ныне хранящимся в музее Викторини и Альберта в Лондоне, не говоря уже о зеркально перевернутом изображении, в гравюре имеются существенные расхождения. Однако почти во всех деталях, включая сюда пейзаж на заднем плане, кьяроскуро больше соответствует рисунку пером с размывкой кистью и белилами (из собрания Виндзорского замка) работы ученика Рафаэля Пенни, который повторяет один из предварительных эскизов Рафаэля к картону. Уго да Карпи, видимо, работал по этому эскизу либо по одной из копий с него. По сравнению с живописной мягкостью картона гравюра Уго да Карпи выглядит, как вычеканенный из бронзы барельеф, чему способствует и коричневато-охристая гамма кьяроскуро. Скульптурный характер, присущий искусству итальянского Ренессанса, выступает здесь особенно явно.

В то же время некоторые гравюры Уго да Карпи производят более живописное впечатление, нежели сами оригиналы Рафаэля, — примером может служить очаровательный, полный света и воздуха лист «Рафаэль и его возлюбленная». Во всяком случае, работы Уго да Карпи несравненно живописнее, чем его современника, истолкователя Рафаэля в резцовой гравюре на меди Маркантонио Раймонди. Показательно, что, пользуясь, как мы это уже видели, в ряде случаев вместо оригиналов Рафаэля гравюрами Маркантонио, Уго да Карпи неизменно перерабатывал их в сторону большей живописности. И это вполне закономерно не только вследствие более широкого и обобщенного по сравнению с резцовой

¹ Исключение составляют кьяроскуро сиенца Доменико Беккафуни, прозванного Меккарино (ок. 1486—1551), которые, по-видимому, гравировались им самим по собственным рисункам.



34 ПАРМИДЖАНИНО
Состязание Аполлона и Марсия

*Перо и размывка кистью бистром
по наброску итальянским карандашом
и мелом
20,7 × 14,6*



35 УГО ДА КАРПИ (ПО ПАРМИДЖАНИНО)
 Состязание Аполлона и Марсия
 Около 1527 г.

Кьяроскуро (4 доски)
 19,8 × 13,9



гравюрой графического языка кьяроскуро. Главную роль здесь играет то, что, в отличие от Маркантонио, стилистически стоявшего на позициях римского Высокого Возрождения, Уго да Карпи смотрел на оригиналы уже с точки зрения венецианской школы и развивавшегося маньеризма.

Кроме гравюр по Рафаэлю Уго да Карпи создал также несколько листов по оригиналам, стоявших стилистически близко к нему Перуцци, Порденоне и Пармиджанино. (Всего Уго да Карпи создал около двадцати пяти многодосочных гравюр.)

Особенно охотно мастера кьяроскуро воспроизвели рисунки Франческо Маццола, прозванного Пармиджанино. Блестящий мастер рисунка, Пармиджанино оставил огромное наследие в этой области.

Если у художников итальянского Высокого Ренессанса обнаженные фигуры, как правило, имели здоровое, крепкое телосложение, соответствующее античному канону пропорций мужской или женской фигуры, то у маньериста Пармиджанино чаще встречаются хрупкие, грациозно изгибающиеся тела, нередко с подчеркнуто утрированными, удлинненными пропорциями. Линия у Пармиджанино уже не просто ограничивает и обрисовывает форму, но приобретает самостоятельное змеевидное движение, а пятна светотени, лишь намекающие на моделировку объемов, еще более усиливают живописную динамику композиции. Спокойная гармония рафаэлевских образов уступает место маньеристической «дематериализации» фигур.

Если у мастеров итальянского Возрождения рисунки в основном играли роль подсобного материала: подготовительных этюдов или эскизов для картин, скульптур и т. п., то большинство рисунков Пармиджанино было им создано уже как совершенно самостоятельные произведения. Рисовал он главным образом без натуры, «от себя». Декоративная широта и несколько манерная грация, взволнованное движение линий и легкость, эскизность мазка, тающая расплывчатость форм — вся эта новая эстетика графики получила особенно яркое выражение у Пармиджанино. Его рисунки пользовались огромным успехом у современников, а также у художников и любителей искусства последующих поколений. Они много-

кратно копировались и воспроизводились в различных видах гравюры. Мастеров кьяроскуро искусство Пармиджанино продолжило вдохновлять вплоть до XVIII века.

Сам Пармиджанино был виртуозом в области офорта, но живо интересовался и другими видами эстампа. Он первым из больших художников сумел распознать возможности, заложенные в итальянском кьяроскуро, и всячески способствовал развитию этого вида гравюры. Он не только предоставлял свои оригиналы для воспроизведения ксилографам, но и привлек некоторых из своих учеников к изучению техники многодосочной печати, чтобы они могли размножать его композиции.

По Пармиджанино после своего переезда в 1527 году в Болонью работал еще Уго да Карпи, особенно удачно передавший утонченный стиль его рисунка в двух парных листах: «Пан» и «Состязание Аполлона и Марсия». Сохраняя уплощенность композиции Пармиджанино и его утрировку линейного рисунка, фигуры у гравера, однако, не теряют свою материальность. Пользуясь в качестве оригинала, видимо, тем же рисунком Пармиджанино, что и Каральо (либо гравюрой последнего), Уго да Карпи исполнил в четыре доски «Диогена» — один из знаменитейших листов в истории гравюры, прекрасные оттиски которого имеются в собрании Государственного Эрмитажа в Ленинграде, а также Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве. Это кьяроскуро пользовалось таким успехом, что Вазари ошибочно приписывал его исполнение самому Пармиджанино. Сюжет этой гравюры связан с историей, рассказанной еще античными авторами, о том, как однажды Диоген высмеял определение человека, данное Платоном: «Человек есть животное с двумя ногами и без перьев». В ответ на это Диоген выпустил перед учениками платоновской Академии опшпанного петуха со словами: «Вот человек Платона». (Справа, в глубине гравюры, можно увидеть изображение этого петуха.)

Приведенная в нашей книге раскладка гравюры «Диоген» на отдельные доски показывает характерный для Уго да Карпи способ цветodelения, его умение работать не сплошным, а рваным, ударным контуром. По живописности и связи фигуры со средой гравер



37 УГО ДА КАРПИ (ПО ПАРМИДЖАНИНО)
Диоген
Ксилографская копия
с кьяроскуро В. Г. Антонова
16,5 × 12



38 а, б, в, г УГО ДА КАРПИ (ПО ПАРМИДЖАНИНО)
Диоген

*Раскладка на отдельные краски
Ксилографская копия
с кьяроскуро В. Г. Антонова*





39 УГО ДА КАРПИ (ПО ПАРМИДЖАНИНО)
Диоген

*Кьяроскуро (4 доски)
47,5 × 34,7
Фрагмент в натуральную величину*

пошел здесь даже дальше Пармиджанино, предвещая широкий и свободный стиль рисунков Тьеполо.

Хотя итальянское кьяроскуро развивалось как репродукционное направление гравюры, оно тем не менее сохраняло художественную самостоятельность. Многие ранние оттиски кьяроскуро, выдержанные в серых или светлорыжеватых тонах, выглядят почти как факсимиле рисунков пером с размыжкой кистью и светлыми, усиленными белилами, из-за чего их раньше нередко путали с подлинными рисунками. Так, гравюра Уго да Карпи по Рафаэлю «Эней и Анхиз», решенная в четыре доски и отпечатанная градациями серого тона, убедительно передает характер размыжки кистью.

Но кьяроскуро вскоре осознало и собственные художественные возможности: более мощные по сравнению с рисунком тональные контрасты и невиданное для графики богатство колорита. (Цветная акварель в Италии XVI века почти не употреблялась.) Не говоря уже о свободной трактовке деталей, обобщенная передача рисунка диктовалась самой спецификой «обрезной» гравюры, усиление контура и «граниение» изображения — необходимостью сведения бесконечных нюансов размыжки или растушевки к небольшому числу четких плоскостных тональных градаций. Все это требовало от гравера индивидуального подхода к интерпретации стиля и формы репродуцируемого произведения.

Сравнение приписываемой Уго да Карпи гравюры «Купающиеся нимфы»¹ с находящимся в Уффици рисунком Пармиджанино, послужившим оригиналом для этой гравюры, показывает, насколько творческой обычно бывала подобная переработка, даже если, как в данном случае, она сводилась не столько к изменению композиции, сколько главным образом к ее переводу на другой графический язык. Самостоятельность кьяроскуро проявлялась также в создании особого декоративного колорита, как правило, отличающегося от то-

на размывки бистром или тушью. Те же самые оригиналы благодаря различной манере их интерпретации разными мастерами, а также резной цветовой гамме, примененной при печати отдельных оттисков, принимали каждый раз новый облик и выражали иную стилистическую направленность. Так, в XVII веке мастера кьяроскуро иногда обращались к произведениям, которые уже репродуцировались этой техникой в XVI веке, и в обоих случаях трактовка была совершенно различной. Примером может служить интерпретация рисунка Пармиджанино «Состязание Аполлона и Марсия» Уго да Карпи и более поздним мастером — Дзанетти.

Лучшие из кьяроскуро нарядны и декоративны, особенно при их восприятии с некоторого расстояния, когда происходит оптическое смягчение плоскостных граней. Они должны были служить доступным по цене украшением интерьера и заменять собой дорогостоящие картины, гобелены и даже барельефы. Однако сложность многодосочной техники — разложение оригинала на отдельные краски и их последующее совмещение при печати в одном оттиске — препятствовала такому широкому распространению кьяроскуро, какое получили резцовая гравюра на меди или несколько позднее офорт. Сравнительно недолгие периоды расцвета итальянского кьяроскуро, связанные с творчеством отдельных выдающихся мастеров, падают на первую половину XVI века, позднее — на конец XVI — начало XVII века и тридцатые-сороковые годы XVII века. Затем, после длительной полусы забвения, в тридцатых годах XVIII века мы встречаемся с последней попыткой воскресить эту своеобразную технику.

Ближайшим последователем Уго да Карпи стал Джузеппе Николо Россильяни, прозванный Никколо Вичентино (даты жизни и смерти неизвестны, работал до 1550 г.). Он был учеником Пармиджанино, который и направил его интересы к кьяроскуро. Вичентино гравировал главным образом по рисункам своего учителя, но выполнил также несколько листов по Рафаэлю, Полидору да Караваджо, Скьявоне и некоторым другим мастерам. Необходимо отметить, что ученики Пармиджанино тоньше, чем Уго да Карпи, понимали маньеристический дух искусства своего учителя и воспроиз-

¹ Некоторые авторы склонны приписывать, правда со знаком вопроса, гравюру «Купающиеся нимфы» Никколо Вичентино (см.: The Hermitage. Selected Renaissance Prints. Fifteenth and Sixteenth Century. Introduction, selection and catalogue by Ch. Mezentseva, Leningrad, 1982, p. 96).



40 ПАРМИДЖАНИНО
Купающиеся нимфы

Перо, кисть, бистр, белла
29,5 × 21



41 УГО ДА КАРПИ ИЛИ Н. ВИЧЕНТИНО (ПО ПАРМИДЖАНИНО)
 Купающиеся нимфы
 Около 1523 г.

Кьяроскуро (3 доски)
 29 × 20

водили его рисунки ближе к оригиналам, найдя для этого, если так можно выразиться, более «взволнованную» манеру. Таков великолепный лист «Христос исцеляет десять прокаженных» Вичентино, где все фигуры композиции, все штрихи изгибаются, как языки пламени. Это — лучшая работа Вичентино. (В собрании герцога Девонширского, Чатсворт, сохранился рисунок Пармиджанино 1525 года, послуживший для нее оригиналом.) Всего Вичентино приписывается около десяти кьяроскуро.

Другим учеником Пармиджанино был Антонио да Тренто (Антонио Фантуцци? ок. 1508/10—1550)¹. По рассказу Вазари, Пармиджанино сам научил Антонио кьяроскуро, однако последний отплатил учителю черной неблагодарностью: выкрад из его мастерской ряд досок кьяроскуро и готовых оттисков, а также рисунки самого Пармиджанино, данные ему для воспроизведения, он бежал из Болоньи. Впоследствии доски, увезенные Антонио да Тренто, были обнаружены, рисунки же Пармиджанино бесследно исчезли.

В отличие от Вичентино Антонио да Тренто продолжил традиции линейных кьяроскуро Уго да Карпи. Лучшие листы Антонио да Тренто, как, например, упоминаемый Вазари «Сивилла Тибуртинская и император Август», выполнены в две доски: штриховая рисующая, отличающаяся каллиграфичностью линий, в какой-то мере подражающих фактуре офортов Пармиджанино, а также тоновая подкладная с вынутыми бликами. (Послуживший оригиналом для «Сивиллы Тибуртинской» рисунок Пармиджанино ныне находится в Королевской библиотеке в Турине, по нему гравировали также Никколо Вичентино и другие мастера.) Антонио да Тренто бесспорно принадлежит восемь кьяроскуро, вместе с приписываемыми число их возрастает до тридцати.

В гравюрах и Вичентино и да Тренто, в соответствии с эстетическим идеалом эпохи, изображаемые фигуры во многом утрачивают чер-

ты материальности, исчезает пространственность композиции, а колорит становится ярче и богаче. Интенсивные охристые и красные тона Антонио или оливково-зеленые Никколо сильно отличаются от сдержанных гармоничных красок Уго да Карпи.

Уже в конце XVI века Андреа Андреани (работал ранее 1584—1610 гг.) создал в своих гравюрах обе манеры кьяроскуро. Четкую тонкую систему скупко обозначающих контуры линий в рисующей доске, напоминающую манеру северных мастеров, он сочетал с несколькими плоскостными, широко решенными подкладными тоновыми досками. По сравнению с кьяроскуро маньеристов стиль Андреани более рационалистичен и сдержан. Его колорит обычно деликатен: легкие зеленые, охра и другие коричневые тона. Некоторые гравюры Андреани достигают огромного размера, с фигурами почти в натуральную величину: они вырезаны явно с целью заменить картины маслом.

Ряд гравюр Андреани исполнил по скульптурам и мозаикам итальянских мастеров. Один из его листов — «Молодая женщина в размышлении о бренности всего земного» (1591) — выполнен в три доски (черная контурная и две подкладных коричневатых) по рисунку сиенского художника XVI века Алессандро Казолани — отличается чистотой и тонкостью резьбы. Необходимо отметить и одну из последних работ Андреани — награвированную в 1598 году сюжета из девяти довольно больших листов по «Триумфу Цезаря» Мантеньи. Чтобы передать сложную тональность картона, Андреани применил здесь четыре доски: черную контурную и три тоновых, отпечатанных градациями серого цвета. Широкое применение тоновых досок более всего приближает эти гравюры к кьяроскуро Уго да Карпи, но, как все листы Андреани (в том числе воспроизводящие скульптуру), они значительно более плоскостны. Барельефообразную композицию Мантеньи он превращает в чистую графику.

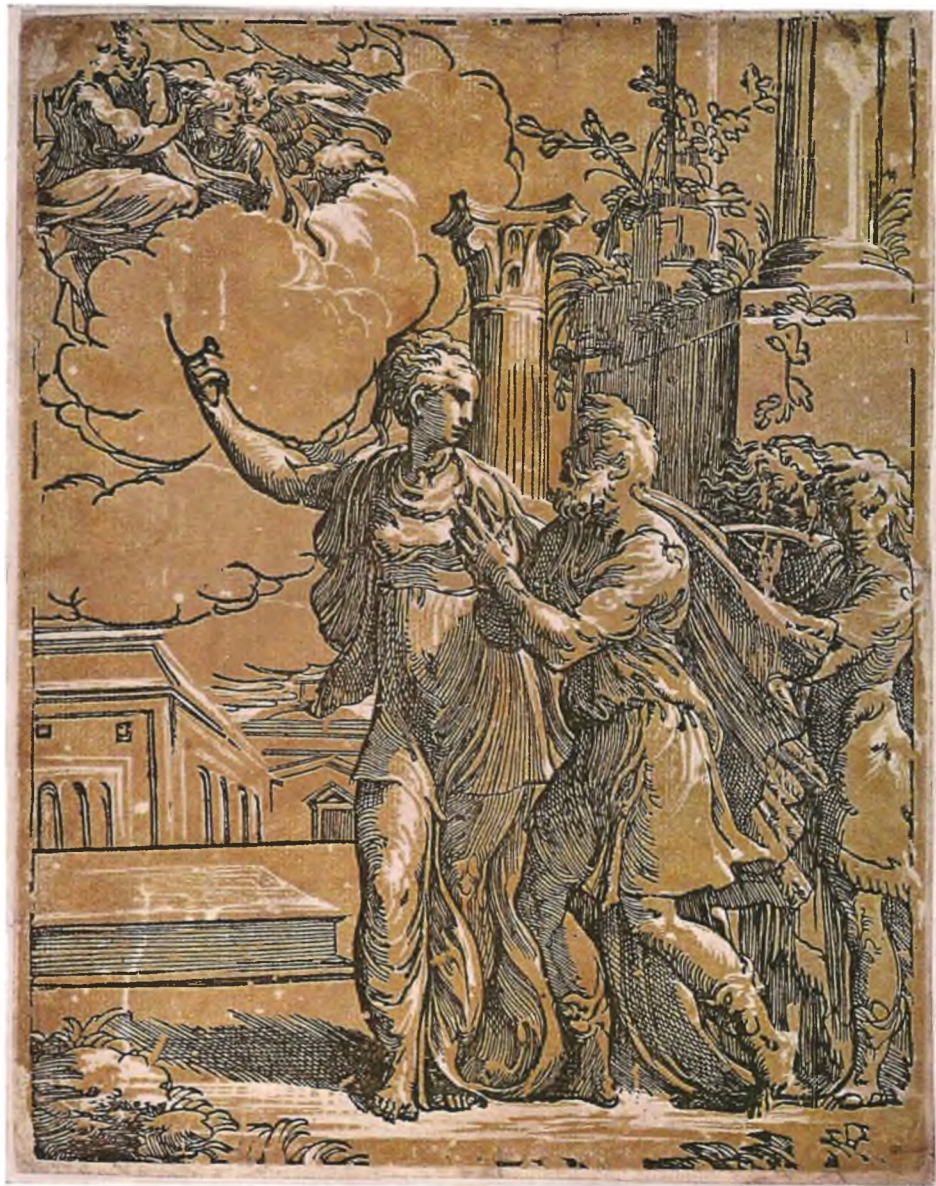
Известно, что позднее Андреани скупал также множество старых досок лучших итальянских гравюров, в том числе мастеров кьяроскуро первой половины XVI века. Срезав авторскую подпись и снабдив их своей маркой «AA», он отпечатал между 1602 и 1610 года-

¹ Ранее принятое отождествление Антонио да Тренто с работавшим позже в качестве офортиста в «школе Фонтенбло» Приматиччо Антонио Фантуцци отвергается некоторыми современными исследователями (см.: Graphische Sammlung Albertina. Die Kunst der Graphik III. Renaissance in Italien. 16. Jahrhundert. Werke aus dem Besitz der Albertina. Katalog bearbeitet von Konrad Oberhuber. Wien, 1966, S. 130).



42 Н. ВИЧЕНТИНО (ПО ПАРМИДЖАНИНО)
Христос исцеляет десять прокаженных

Кьяроскуро (3 доски)
29 × 41,5



43 А. ДА ТРЕНТО (ПО ПАРМИДЖАНИНО)
 Сивилла Тибуртинская и император Август

Кьяроскуро (2 доски)
 34,9 × 26,5

ми ряд листов для продажи. При этом Андреани обычно изменял по своему вкусу цветовую гамму старых кьяроскуро. Кроме того, он реставрировал старые доски и частично их перегравировал заново. (Несколько листов, отпечатанных Андреани с досок других мастеров, в том числе Уго да Карпи, хранится в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве.) Такие перегравировки Андреани впоследствии сильно затруднили правильную атрибуцию ряда гравюр: так, оттиски приписываемого Уго да Карпи или Вичентино листа «Купающиеся нимфы» по Пармиджанино почти всегда встречаются с маркой Андреани. Всего Андреани принадлежит тридцать восемь собственных и двадцать девять перегравированных им кьяроскуро.

В XVI веке встречаются и смешанные техники, сочетания кьяроскуро с офортом или гравюрой на меди. В собрании Государственного Эрмитажа имеется такой образец своеобразного варианта техники кьяроскуро. Оттиск офорта Пармиджанино «Исцеление паралитиков апостолами Петром и Иоанном» анонимный итальянский гравёр XVI века дополнил деревянной тоновой доской серовато-зеленоватого тона, в сочетании с которой офорт сыграл роль штриховой доски. Известны также оттиски, где этот офорт запечатан двумя цветными деревянными досками: желтоватой и светло-коричневой. Подобным же образом еще Беккафуми в своих кьяроскуро иногда для контурной доски пользовался гравюрой на меди.

Вне Италии искусство кьяроскуро было лучше всего освоено нидерландским живописцем и графикам Гендриком Гольциусом (1558—1617), который гравировал главным образом по собственным композициям и выполнил ряд цветных листов в смешанной манере, подобно Андреани, стремившимся объединить черты итальянской и северной гравюры.

Традиции итальянского кьяроскуро пытался поддержать Бартоломео Кориолано, работавший в 1627—1653 годах, однако его гравёрный почерк суше и графичнее, нежели у мастеров XVI века; черный рисующий контур



44 А. АНДРЕАНИ (ПО А. КАЗОЛАНИ)
 Молодая женщина в размышлении
 о бренности всего земного
 1591

Кьяроскуро (3 доски)
 33,5 × 21



45 А. АНДРЕАНИ (ПО РИСУНКУ Б. МАЛЬПИЦЦИ С КАРТОНА А. МАНТЕНЬИ)
Триумф Цезаря
1598

*Кьяроскуро (4 доски)
36,8 × 37,5
Фрагмент*

представляет собой совершенно законченный рисунок, нередко еще более детально проработанный, чем в листах Андреани, более мелочная и разделка подкладных досок. Ученик известного мастера болонской школы Гвидо Рени Кориолано резал почти исключительно по его рисункам. Подобно Андреани, некоторые гравюры Кориолано делал большого размера — примером может служить «Падение гигантов», гравюра, склеенная из четырех листов, каждый из которых был выполнен в три доски. В сравнении с классическим кьяроскуро Кориолано применял более контрастные цветовые отношения; так, в одной из его лучших гравюр, «Св. Иероним в пустыне» (1637), в звучной гамме сочетаются серо-голубой, коричневый и черный тона.

Колористические поиски Кориолано продолжил в XVIII веке последний большой мастер итальянского кьяроскуро Дзанетти. Венецианский аристократ граф Антонио Мариа ди Джироламо Дзанетти (1680—1757) был яркой и разносторонней личностью. Богатый меценат, одновременно и художник-дилетант (в те годы ряд так называемых дилетантов работал на высоком профессиональном уровне), Дзанетти был фигурой весьма характерной для европейского искусства XVIII века. В художественной жизни Венеции он занимал место, подобное тому, которое граф Кейлус — во Франции. В частности, Дзанетти был издателем офортов Тьеполо. Дзанетти много путешествовал, жил в Париже, Вене и Лондоне, друзьями его были знаменитые французские коллекционеры Кроза и Мариэтт. У английского коллекционера графа Арундела Дзанетти приобрел рисунки Пармиджанино и, вернувшись в 1736 году на родину, занялся их воспроизведением в гравюре на дереве.

Владевший раньше офортом, он еще в 1720-х годах поставил перед собой задачу возродить технику итальянского кьяроскуро. Листы Дзанетти в основном невелики по формату, работал он в манере несколько более дробной, чем Уго да Карпи, применял в каждой ксилографии три-четыре, но иногда и до восьми досок, обычно без рисующего контура. Кроме шестидесяти трех листов по Пармиджанино Дзанетти воспроизвел ряд рисунков Рафаэля и его школы, ученика Пармиджанино Лелио Орси, Кастильоне и других, что соот-

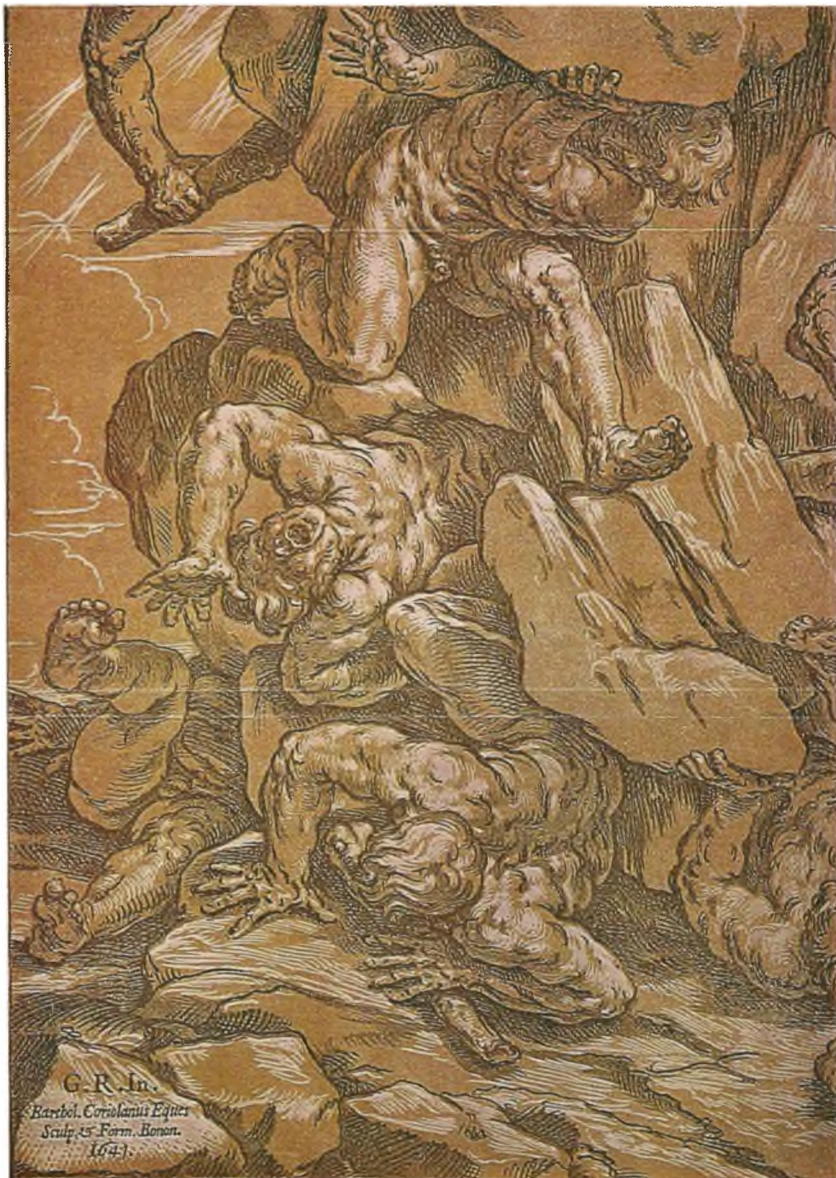
ветствовало интересам венецианского искусства XVIII века к старым итальянским мастерам. В этой работе Дзанетти помогал его племянник Антонио Мариа Дзанетти-младший (1706—1778), тоже гравер-дилетант.

Объединив свои гравюры в серию «Raccolta di varie stampe a Chiaroscuro...», Дзанетти-старший отпечатал в 1749 году каждую из них в тридцати трех экземплярах. Перед самой смертью он сжег все свои доски от кьяроскуро, чтобы они не попали в руки других гравюров или печатников и никто бы не смог исказить их, как это делал ранее с досками других мастеров Андреани.

От Дзанетти остались подготовительные рисунки для гравюр, выполненные акварелью на грунтованной желтым бумаге. Репродуцируемая композиция разлагалась в них на три резко разграниченных и плоскостно залитых участка красно-коричневой краски разного тона. Интерпретируя оригиналы Пармиджанино и других мастеров в духе живописи XVIII века, Дзанетти усиливал светотеневые эффекты. Он печатал свои гравюры как в сдержанной цветовой гамме, близкой к классическому кьяроскуро, так и в характерном для венецианского рококо светлом радостном колорите, обходясь в этих случаях без черной или темной ударной краски. Он любил цветовые созвучия, близкие к дополнительным тонам, сопоставляя нежный и прозрачный зеленый с фиолетовым или светлым кирпично-красным, розоватым — и серо-голубой, фиолетовый — и серый, желтоватый — и светло-зеленый, оранжевый — с градациями сине-зеленого и красно-коричневого и т. п. Хотя такой рафинированный колорит порой может показаться несколько сладковатым, в работах Дзанетти итальянское кьяроскуро впервые стало подлинно многоцветной гравюрой.

В одном и том же сюжете Дзанетти нередко менял не только красочную гамму, но и число досок, переходя от четкой пластической формы к тающему видению. Естественно, что в такой вольной интерпретации произведения итальянских художников XVI века иногда изменялись у него почти до неузнаваемости.

Другим мастером цветной гравюры на дереве в XVIII веке был англичанин Джон Джексон (1700/1701 — ум. ок. 1777), который во время путешествия в Венецию в 1731



46 Б. КОРИОЛАНО (ПО ГВИДО РЕНИ)
 Падение гигантов
 1638—1641

Кьяроскуро (3 доски) из четырех листов
 43,5 × 31 (каждый лист)
 Фрагмент — левый нижний лист

году через посредство Дзанетти познакомился с искусством итальянского кьяроскуро и увлекся им. Возможно, что первый импульс к работе в этом направлении Джексон получил еще от сыгравшего большую роль в техническом развитии ксилографии английского гравера Элиши Кирколла (ок. 1682—1742), который по некоторым данным был его учителем. В последние годы жизни Кирколл воспроизвел серию рисунков итальянских художников вариантом кьяроскуро. Контур, выполненный резцовой гравюрой, либо рисующую доску, награвированную меццо-тинто, он печатал поверх оттиска с деревянной тоновой доски с вынутыми бликами.

В 1725 году Джексон едет в Париж, где пользуется советами известного французского ксилографа Жана-Мишеля Папильона (1698—1776). Здесь граф Кейлюс пытается привлечь Джексона к участию в работе над одним из замечательнейших гравированных увражей XVIII века «Кабинет Крота». В качестве пробы Джексон около 1727 года исполнил по рисунку Рафаэля кьяроскуро в три краски «Христос передает ключи от рая апостолу Петру», однако своеобразная, суровая и мощная выразительность этого листа пришлось не по вкусу французским заказчикам, и в «Кабинет Крота» он не был включен. Не добившись успеха во Франции, Джексон в 1730 году переезжает в Италию, где делает следующий шаг в развитии многокрасочной ксилографии, применив ее для репродуцирования уже не рисунков, а произведений масляной живописи, в том числе имеющих большой размер. Его первой гравюрой такого рода была выполненная в 1735 году репродукция «Суда Соломона» Рубенса, через три года он воспроизвел картину Рембрандта «Снятие с креста». Высшим достижением Джексона явились две серии крупноформатных листов, награвированных в 1739—1745 годах по картинам венецианских живописцев: Тициана, Веронезе, Бассано, Тинторетто и других, а также по акварельному циклу «Героические пейзажи» Марко Риччи, причем для каждого из листов по Риччи он применял от семи до десяти досок.

Обычно Джексону, блестяще владевшему техникой резьбы по дереву, было достаточно четырех досок. Умело рассчитывая эффект пе-



47 А.-М. ДЗАНЕТТИ (ПО ПАРМИДЖАНИНО)
 Старик с книгой Кьяроскуро (4 доски)
 1723 16,8 × 9,8



48 Д.-Б. ДЖЕКСОН (ПО ТИЦИАНУ)
 Смерть св. Петра-мученика
 1739

Къяроскуро (4 доски)
 54 × 34,6



49 Д.-Б. ДЖЕКСОН (ПО Я. БАССАНО)
 Моление о чаше
 Около 1743 г.

Кьяроскуро (4 доски)
 56 × 38

рекрываний, он создавал ими, не считая бликов, до десяти тоновых градаций, которыми передавал широту и мощь движения светотени и колорита оригиналов, достигнув при этом (как, например, в «Чуде св. Марка» по Тинторетто или «Моление о чаше» по Бассано) такой силы тона, какая до него в ксилографии еще не встречалась. По сравнению с классическим кьяроскуро фактура гравюр Джексона, так же как у Дзанетти, более дробная, состоящая из параллельных и пересекающихся линий, а также системы точек, что встречалось уже у Кориолано и предвещает тоновую ксилографию XIX века. Джексон отошел и от монохромного решения классических итальянских кьяроскуро, в еще большей степени, чем Дзанетти, раскрыв живописные возможности ксилографии в несколько досок. В то же время он не пытался буквально повторять колорит масляной живописи и сумел сохранить свойственную природе гравюры обобщенную условность цвета. Для обогащения фактуры листов Джексон использовал рельеф, создаваемый натиском досок при печати, применяя в том числе так называемое «слепое» тиснение без краски («блинт»). Он даже сконструировал специальный пресс, позволявший печатать под необходимым давлением большие деревянные доски. Особенно интересно богатое колористическое и фактурное решение многодосочных гравюр Джексона по Риччи, однако отстики этих гравюр встречаются крайне редко.

В некоторых случаях Джексон вносил в трактовку произведений итальянской живописи XVI века большее напряжение и драматизм, нежели это свойственно оригиналам. Монументальная экспрессия листов Джексона объясняется несколько запоздалым влиянием барокко на цветную гравюру на дереве. Это привело к тому, что в XVIII веке — веке рококо и классицизма, когда барокко уже в значительной степени вышло из моды, гравюры Джексона не пользовались успехом.

Среди гравюр Джексона некоторые, склеенные из двух и более листов, достигали огромного размера и служили декоративным украшением стен. (Так, «Брак в Кане» по Веронезе имеет $59 \times 83,5$ см, «Введение во храм» по Тициану — $55,5 \times 126$ см, а три декоратив-

ных панно его работы — $1,5 \times 4,65$ м каждое.) Чтобы привлечь внимание к своему творчеству, Джексон в 1754 году, когда он уже вернулся в Англию, издает «Эссе об изобретении гравирования и печатания способом кьяроскуро...», а также о применении этого способа для изготовления обоев...¹ Во второй половине XVIII — начале XIX века, не без влияния эстетики сентиментализма, в Европе вошло в моду украшать интерьеры обоями, покрытыми изображениями пейзажей. Эти изображения печатались с деревянных досок методом, аналогичным кьяроскуро. На фабрике, которая первой в Англии и одной из первых в Европе начала изготавливать подобные обои, с 1752 года стал работать Джексон. Так кьяроскуро завершило свое развитие, превратившись в технику декоративно-прикладного искусства.

Новый этап развития всех видов эстампа как самостоятельного авторского искусства наступил уже в конце XIX века. В поисках источников обновления графического языка ряд европейских гравюров на дереве этого периода — среди них одним из первых был французский график Огюст Лепер (1849—1918) — обратился к наследию кьяроскуро, присоединив к этой технике и некоторые приемы, заимствованные у японской гравюры.

Под влиянием кьяроскуро, как будет подробнее показано далее, выполнены и многие работы мастеров русского цветного эстампа А. П. Остроумовой-Лебедевой и В. Д. Фалилеева. «Изучая в Эрмитаже цветные гравюры на дереве итальянских мастеров XVI века, — писал Фалилеев, — я наслаждался широтой резьбы, простотою понимания цвета и звучностью сочетания двух-четырех тонов, упрощенных и сжатых, закованных в четкие формы...»².

¹ Текст «Эссе...» переведен на русский язык Л. А. Дукельской и помещен в каталог выставки «Цветная гравюра на дереве Дж. Б. Джексона». Гос. Эрмитаж. Л., 1970.

² Цит. по кн.: Романов Н. И. В. Фалилеев. М.—Пг., 1923, с. 32. Несомненный результат изучения кьяроскуро, заставляющий, в частности, вспомнить метод работы Уго да Карпи «открытым контуром», можно видеть и в серии цветных ксилографий Н. И. Пискарева к «Анне Карениной» А. Н. Толстого (1932).

III. Граверы круга Питера Брейгеля и Тициана. Мастерская Рубенса

Издательство „На четырех ветрах“ Иеронимуса Кока и Питера Брейгеля. — Мастера классической резцовой гравюры (Корт, Карраччи, Гольциус). — Граверная мастерская Рубенса. — Резцовые гравюры Ворстермана, Понциуса, братьев Болсверт. — Ксилограф Рубенса Кристофор Йегер. — „Иконография“ Ван Дейка

Сотрудничество с граверами, в таких широких масштабах впервые начатое еще Рафаэлем, нашло свое продолжение у других выдающихся живописцев. Рафаэль, видимо, еще не делал подготовительных рисунков для Маркантонио; их начинает изготавливать для граверов Пармиджанино и, как мы увидим далее, Тициан. Но все же это было скорее исключением, чем правилом. Первым великим художником, который стал систематически исполнять рисунки специально для целей их размножения в гравюре другими мастерами, был Питер Брейгель-старший.

В Нидерланды репродукционная гравюра проникла в середине XVI века, причем наиболее активную деятельность в этой области развил живописец, гравер, а также торговец произведениями искусства Иеронимус Кок (ок. 1510—1570). Вернувшись в 1548 году из путешествия в Италию, Кок в 1550 году организуя в торговом центре Антверпена издательство графики, которому он дал название «Aux quatre vents» («На четырех ветрах»), как бы символизирующее то, что его продукция будет распространяться во всех возможных направлениях. По масштабам предприятия Кок превзошел крупнейшие римские издательства эстампов середины XVI века «Антонио Саламанка» и «Антонио Лафрери», не говоря уже о скромном по сравнению с ними начинании Бавьеры.

За двадцать лет своей деятельности Кок выпустил около тысячи листов — больше, чем любой другой издатель того времени. Это в немалой степени способствовало превращению Антверпена в общеевропейский центр торговли эстампами. Кок заполнил европейский рынок листами разнообразнейшего содержания. Наряду с традиционными религиозными и морализирующими сюжетами здесь была пред-

ставлена и новая ренессансная тематика: античные мотивы в изображениях мифологических сцен и памятников архитектуры и скульптуры; пейзаж, который как раз в середине XVI века формировался в самостоятельный жанр европейского искусства (причем, как это неоднократно случалось в истории, первые пути пролагала здесь графика); орнаментальные композиции, а также листы прикладного характера — планы городов, географические карты и т. п. Гравюры выполнялись главным образом по рисункам крупнейших нидерландских маньеристов Франса Флориса, Мартена Хеемскерка, Яна Вредемана де Вриса, а также некоторых итальянских художников.

Кок сам был умелым гравером, и в этом качестве его, в частности, упоминает Вазари. Кок собственноручно выполнил около ста офортов, в основном пейзажных, а также портретов, частью по собственным, частью же по чужим оригиналам. Так, в 1550—1551 годах на основе итальянских впечатлений он награвировал и напечатал в своем заведении серию из двадцати четырех листов «Руины выдающихся памятников древнеримской архитектуры».

Для большинства работ издательского дома Кока было характерно разделение производства на два последовательных этапа: рисовальщики выполняли подготовительные рисунки для гравюр, которые затем уже другие мастера-граверы переносили на доски. Кок сумел объединить вокруг себя около двадцати лучших нидерландских мастеров резцовой гравюры и офортистов того времени, для него работали также иностранцы. Из иностранных мастеров прежде всего необходимо назвать мантауанца Джорджо Гизи, принесшего в Нидерланды новый для них гравировальный стиль. (В частности, именно по заказу Кока

Гизи выполнил на двух медных досках воспроизведение «Афинской школы» Рафаэля.)

В качестве рисовальщика для заведения Кока начал свой творческий путь Питер Брейгель-старший. Первые годы изготовления оригиналов для гравюры было его основным занятием, именно с этого начинается слава Брейгеля-художника. Самое ценное, что было выпущено издательством «На четырех ветрах», создано по его рисункам. Рисовать для гравюр Брейгель продолжал почти до самой смерти, рисунки, предназначенные для гравюрного воспроизведения, занимают основное место в его графическом наследии.

Согласно традиции, принятой среди молодых нидерландских художников, Брейгель в 1553 году предпринял путешествие через Францию в Италию. На художника, привыкшего к плоскому, с туманной морской дымкой равнинному ландшафту Нидерландов, незабываемое впечатление произвели вздымающиеся гигантские массивы Альп, высокий горизонт, с которого в прозрачном, легком южном воздухе так далеко и детально просматривается местность. Изображение горных пейзажей отныне будет встречаться во многих произведениях живописи и графики Брейгеля. Во время итальянского путешествия художник выполнил ряд подлинно монументальных по силе ощущения природы рисунков альпийских горных ландшафтов, композиции которых разворачивается у него подобно космической панораме, обобщенной «картине мира». Эти рисунки, а также некоторые другие, вскоре после возвращения из Италии скомпонованные Брейгелем на основе альпийских воспоминаний и дополненные библейским, мифологическим или же жанрово-бытовым стаффажем, послужили оригиналами для ряда гравюр, изданных Коком. Так, в 1555—1559 годах братья Ян и Лукас Дойтекюм награвировали по рисункам Брейгеля очень энергичной офортной техникой тринадцать «Больших ландшафтов» («Альпийский ландшафт с птицеловом», «Пейзаж со странниками на пути в Эммаус», «Деревенские заботы» и др.)¹. По

¹ К серии из двенадцати листов одинакового формата примыкает тринадцатый — несколько более крупный — «Большой альпийский ландшафт» (36,1 × 46,4 см), но композиционно, стилистически и технически он совершенно родствен этой серии.

рисункам Брейгеля у Кока был награвирован также ряд пейзажей самих Нидерландов.

После акварелей, рисунков и офортов немецких мастеров: Дюрера и художников дуннайской школы — Альбрехта Альтдорфера, Вольфа Губера, Августина Хиршфогеля, Ганса Зебальда Лаутензака и других, а также пейзажных рисунков и ксилографий круга Тициана — пейзажные этюды Брейгеля и гравюры, выполненные по ним, представляют собой следующий этап развития европейской пейзажной графики.

По рисункам Брейгеля в 1564—1565 годах серию из одиннадцати листов — среди них монументальную «Морскую битву в Мессинском проливе», выполненную на двух досках (общим форматом 43,6 × 72 см), — награвировал офортom с резцом Франс Хейс (1522—1562). В Нидерландах — стране мореходов — изображение кораблей было очень популярным сюжетом, причем Брейгель сумел соединить точность передачи всех деталей конструкции и оснастки судов различного типа с романтической живостью общей композиции, присущей его пейзажным этюдам. В этих листах уже можно видеть зарождение «маринь» как особого жанра искусства.

В 1555—1556 годах Брейгель начинает работать над темой, которая станет затем ведущей как в его рисунках для гравюр, так и в его ранней живописи. Это полуфантастические и аллегорические композиции, охватывающие широкий круг мотивов из нидерландского фольклора: пословиц, поговорок, притч, а также народных нравов и обычаев. Трактовке этих сюжетов художник придавал морализирующий и гротескно-сатирический характер. В порабощенных Нидерландах современники нередко читали в этих иносказаниях намеки на актуальные политические события, и Коку вынужден был редактировать рисунки Брейгеля, устранив из них наиболее очевидную крамолу.

По своему характеру листы из народных серий Брейгеля: «Осел в школе», «Большие рыбы пожирают малых», «Кухня тучных», «Кухня тощих», «Аллегория лени и праздности», «Алхимик» и другие, а также стоящие близко к ним такие рисунки на религиозные сюжеты, как «Искушение св. Антония», продолжают традицию искусства Иеронимуса Босха, которого Брейгель высоко ценил, счи-



50 Ф. ХЕЙС (ПО П. БРЕЙГЕЛЮ)
Вооруженный корабль и галера
1561

Офорт, резец
31,3 × 24,5



51 Л. И Я. ДОЙТЕКУМ (ПО П. БРЕЙГЕЛЮ)
Альпийский ландшафт

Офорт
32,4 × 42,7



Hier die Maer - des d' rime' hèrese nare
In aus que' Jure in Car 1551' Gröbe - Cuisine

«Wilt megherwan van hier hoe hongherich ghi sijt
'Ds hier al uwer Cadenen ghi in den hier niet.

52 П. ВАН ДЕР ХЕЙДЕН (ПО П. БРЕЙГЕЛЮ)
Кухня тучных
1563

Офорт, резец
22 × 29,3



53 П. БРЕЙГЕЛЬ
Лето (Жнецы)
1569

Перо, коричневые чернила
22 × 28,5



54 П. ВАН ДЕР ХЕЙДЕН (ПО П. БРЕЙГЕЛЮ)
Лето (Жнецы)

Офорт, резец
22 × 30

тая его своим подлинным учителем. Вполне возможно, что именно Брейгелем выполнялись подготовительные рисунки для гравюр по картинам Босха, ряд которых вместе с произведениями других старонидерландских художников был выпущен в заведении Кока. Фольклорно-аллегорические листы Брейгеля гравировались несколькими мастерами, из них лучшим был Питер ван дер Хейден, работавший в 1551—1572 годы.

Брейгель был крупнейшим нидерландским рисовальщиком вплоть до эпохи Рубенса и Рембрандта. Несмотря на обилие деталей, композиционным рисункам Брейгеля присуща монументальность формы. Она свойственна и выразительным наброскам крестьянских типов, выполненных художником с натуры и составляющих часть его рисовального наследия. Особенно характерна монументальность для его поздних рисунков к гравюрам. Среди них один из лучших — «Лето» («Жнецы», Гамбург, Кунстхалле), выполненный художником в 1558 году и награвированный Питером ван дер Хейденом уже после смерти Брейгеля. Это вполне реалистическое и в то же время героизированное изображение крестьянского труда. Лист этот близок к серии поздних эпических картин Брейгеля «Времена года» («Месяцы»). Говоря словами Отто Бенеша, здесь «человек, как памятник, воздвигнутый самому себе, живет и движется по желанной ему земле»¹. Раблезианская мощь крестьянских фигур в «Жнецах» предвещает рубенсовскую пластику и широту формы.

Рисунки Брейгеля стоят особняком в искусстве XVI века. Хотя художник и побывал в Италии, но, в отличие от большинства современных ему нидерландских мастеров, он сумел противостоять широко распространившемуся среди них влиянию итальянского искусства. Рисунки Брейгеля, особенно предназначенные для гравировки, своим архаизирующим, подчеркнуто-графическим стилем резко отличаются от работ итальянских мастеров и их последователей. Они основаны на четких, выразительных контурах фигур и весьма тщательно и детально прорисованы остро заточенным пером, чернилами разной силы, тонкими

параллельными или перекрещивающимися штрихами и точками. Своим линейным характером и легкой прозрачной фактурой они напоминают рисунки поздней готики.

Обращение к искусству средневековья было для Брейгеля одним из средств сохранения и развития традиций нидерландского искусства. Подобную роль в его живописи играло сохранение связей с композиционным и колористическим строем искусства средневековой миниатюры. Однако, в отличие от рисунков таких ранних нидерландских мастеров, как, например, Ван Эйк или Босх, рисунки Брейгеля более объемны, фигуры в них крепко пластически построены, в чем уже несомненно сказывается опыт искусства Возрождения.

Ясность стиля и графическая чистота первых рисунков Брейгеля позволяла почти факсимильно воспроизводить их в резцовой гравюре на меди или офорте. Это создавало новую фактуру гравюры, которую освоили лучшие интерпретаторы рисунков Брейгеля: братья Дойтекком, Питер ван дер Хейден, Франс Хейс, Филипп Галле (1537—1612), сам Иеронимус Кок и другие. Связь с искусством Брейгеля, с его могучим реализмом и неуправляемой фантазией наряду с новой техникой, привезенной Гизы, сыграла немалую роль в подъеме нидерландской гравюры из того упадка, в котором она оказалась после смерти в 1533 году Луки Лейденского.

По рисункам Брейгеля в значительной части еще при его жизни и под его личным наблюдением (после смерти Кока Брейгеля продолжали воспроизводить другие граверы и издатели) было выполнено около трехсот гравюр, из них ряд офортных и одна ксилография. Поэтому, хотя сам Брейгель, по-видимому, собственноручно награвировал всего лишь один офорт — «Охоту на зайцев» (1566), его влияние на развитие северной печатной графики середины и второй половины XVI века было очень велико.

В середине XVI века в Венеции вокруг Тициана сложилась школа ксилографии, мастера которой, гравюры штриховые рисунки великого живописца и его учеников, создали ряд монументальных листов как фигурных композиций, так и пейзажей, выполненных в

¹ Бенши О. Искусство Северного Возрождения. Пер. с англ. Н. Белоусовой. М., 1973, с. 151.



55 К. КОРТ (ПО ТИЦИАНУ)
Титий (Прометей?)
1566

Резцовая гравюра на меди
36,5 × 31,4



56 К. КОРТ (ПО СКУЛЬПТУРЕ МИКЕЛАНДЖЕЛО)
Мадонна между св. Козьмой и Дамианом
1570

Резцовая гравюра на меди
41,2 × 23,5

широкой декоративной и живописной манере. Еще больший импульс Тициан дал развитию репродукционной гравюры на меди, к которой он проявил интерес в поздний период своего творчества.

После Маркантонио Раймонди стиль итальянской резцовой гравюры претерпел определенную эволюцию. Однако особенное влияние на его приспособление к передаче колористических и фактурных эффектов живописи оказал Тициан.

В 1552—1553 годах к Иеронимусу Коку поступил в ученики и вскоре стал одним из лучших граверов его заведения ранее, видимо, бывший золотых дел мастером голландец Корнелис Корт (1533—1578). За двенадцать лет работы в Антверпене Корт выполнил множество разнообразных листов по оригиналам главным образом нидерландских маньеристов, причем технически он в основе исходил из гравировальной манеры Джорджо Гизи. В 1559—1561 годах Корт награвировал также серию офортов с изображениями окрестностей Антверпена по собственным рисункам. По рекомендации известного нидерландского гуманиста, живописца, поэта Доминика Лампзоннуса в 1565 году Корт приезжает в Венецию к Тициану. Ранее эпизодически сотрудничавший с учениками и последователями Маркантонио, а также граверами венецианской школы, Тициан сразу же высоко оценил мастерство Корта и заказал ему репродуцирование ряда своих произведений. Более года нидерландский мастер работает только на Тициана и находится у него на полном содержании. Под влиянием живописного стиля Тициана гравировальная манера Корта коренным образом меняется. Он обогащает технику Маркантонио и Гизи приемами, имевшими принципиальное значение, прежде всего введением в теневые планы утолщающихся линий, что избавляло от необходимости в этих местах многократно перекрещивать штрих и позволяло убедительнее передавать объемное кругление формы, делало структуру гравированного листа более прозрачной и в то же время мощной. Технический виртуоз, Корт умел создавать богатую шкалу градаций между глубокими тенями и нежнейшими светами; его гравировальный почерк отличает также красота ведения набухающих линий. Новая техника Корта раскры-

ла неведомые ранее возможности резцовой гравюры, дала решающий импульс ее дальнейшему почти трехвековому развитию в форме так называемой «классической гравюры» — «*taille douce*» (франц.).

Гибкий гравировальный стиль Корта, с длинными, плавно пробегаящими, то набухающими, то утончающимися линиями, которые охватывают формы и передают светотень и живописное мерцание поверхности, соответствовал новым эстетическим идеалам итальянского искусства конца шестидесятых и семидесятых годов XVI века. Стремление к напряженному внутреннему движению текущей композиции, более мягкой пластической моделировке тел с наибольшей силой проявилось в позднем творчестве Тициана.

Для гравюры Корта Тициан обычно собственноручно исполнял подготовительные рисунки, в той или иной мере варьирующие композиции уже ранее написанных им картин. Одной из первых работ Корта для Тициана был большой лист «Роже освобождает Анжелику» (1565), выполненный еще в старой, нидерландской гравировальной манере Корта. Картина Тициана с подобной композицией неизвестна; рисунок же, по которому гравировал Корт (с зеркально перевернутым изображением), находится в музее Бонна в Байонне; он датируется 1540—1550 годами и приписывается Тициану либо его школе.

Вслед за тем Корт, постепенно вырабатывая новую манеру, награвировал «Св. Иеронима», «Андромеду» (1565), «Рай», «Марию-Магдалину», «Каллисто», «Тития» (1566) и «Несение креста» (1567). Он блестяще справился с задачами, поставленными перед ним Тицианом, сумев передать монументальность стиля и широкие живописные эффекты оригиналов. Резец Корта движется здесь легко и свободно, словно кисть живописца по холсту, придавая гравюре живость, достижимую до тех пор только в копиях маслом. «Титий», принадлежащий к числу гравюр, посланных Тицианом Лампзоннису, зеркально воспроизводит композицию картины, написанную Тицианом в 1549 году и ныне находящуюся в Прадо. Корт, видимо, выполнял эту гравюру по рисунку, специально для него изготовленному Тицианом, так как в 1566 году самой картины уже не было в Венеции.

Тициан высоко ценил гравюры Корта и преподносил их оттиски своим знатым покровителям и друзьям (в 1566 году он приобретает сроком на пятнадцать лет привилегию на издание гравюр Корта по своим произведениям). В 1567 году Лампзониус писал Тициану: «Я получил от нашего мессера Стопио шесть превосходных вещей Вашего сочинения, гравированные нашим Корнелио, которые в отношении рисунка и замысла схожи со всеми другими вещами Вашей милости, то есть божественны, и которые, по моему мнению, лучше в отношении гравирования, чем все другие Ваши вещи, которые когда-либо были гравированы (из тех, что я мог видеть), и даже лучше «Благовещения» Каралья...»¹.

Выполнив заказ Тициана, Корт переезжает в Рим, где много работает для издательского дома «Лафрери», гравюруя в основном по произведениям живописи мастеров итальянского позднего Возрождения. В 1570 году он создает три листа по скульптурам Микеланджело в церкви Сан-Лоренцо во Флоренции «Мадонна между св. Козьмой и Дамианом», а также листы с изображением гробниц Джулиано и Лоренцо Медичи. В 1571 году появляется одна из лучших гравюр Корта — «Бегство в Египет» — по оригиналу мастера позднего итальянского маньеризма Федерико Цуккарро.

В 1571—1572 году Тициан снова приглашает Корта в Венецию, причем на этот раз — подобно тому как в свое время Маркантионо у Рафаэля — гравёр поселяется в доме великого живописца, где создает три листа: «Благовещение», «Мученичество св. Лаврентия» и «Лукреция». Среди них выделяется «Мученичество св. Лаврентия», награвированное по рисунку Тициана, во многом совпадающему с его картиной, находящейся в церкви иезуитов в Венеции (1548—1558), в то же время отдельные элементы гравированной композиции заимствованы из других произведений Тициана. Так же как «Бегство в Египет», «Мученичество св. Лаврентия» — это пример зрелого гравировального стиля Корта.

В 1572 году Корт возвращается в Рим, где и работает до самой смерти. Всего, вместе с

созданными в нидерландский период, ему принадлежит около двухсот пятидесяти листов, которые неоднократно печатались разными издателями; с них также делались перегравировки.

Нововведения Корта в искусстве резцовой гравюры были освоены живописцем, рисовальщиком и гравёром Агостино Карраччи (1557—1602) — одним из основателей академической болонской школы, сыгравшей большую роль в обновлении итальянского искусства конца XVI века. При этом Карраччи привлекли не столько каллиграфические возможности, заложенные в гравёрном стиле Корта, сколько его метод выразительной передачи объёмности мощных тел и богатства тональных нюансов, позволяющий сохранять живописные качества воспроизводимых оригиналов. Благодаря обращению к наследию классического итальянского искусства с присущей ему здоровой чувственностью и строгостью формы Карраччи отходит от утонченности манеры, эксцентричности композиции и утрированности светотени, к чему стремились гравёры его времени, и этим в немалой мере подготавливает почву для гравёрного искусства XVII века.

Свободно, с замечательной свежестью Карраччи применяет широкую шкалу гравировальных линий. Он виртуозно использует длинные и равномерно расставленные редкие линии для моделировки крупных форм и передачи теней, варьируя их посредством нажима, создающего то мощное набухание, то последующее их утончение. Еще материальнее и убедительнее, нежели Корт, он передает фактурные и колористические эффекты воспроизводимых картин; чувствуется, что резец в данном случае попал в руки живописца.

Агостино Карраччи гравировал по Рафаэлю, Тициану, Корреджо, но более всего — по Веронезе и Тинторетто, причем показательно, что, воспроизводя Веронезе, он умел сохранить характерную для его живописи светлую матовую тональность и общую декоративность композиции, в то время как в листах по Тинторетто — воссоздал богатство его светотени.

Один из шедевров Карраччи — исполненный в 1587 году монументальный лист, воспроизводящий почти в натуральную величину фрагмент знаменитого автопортрета маслом

¹ Мастера искусства об искусстве. Т. 2. М., 1966, с. 359. (Лампзониус упоминает гравюру Каралья по несохранившейся картине Тициана «Благовещение».)



ТИЦИАН
Автопортрет
Около 1562 г.

Холст, масло
93 × 75

58 АГОСТИНО КАРРАЧЧИ (ПО ТИЦИАНУ)
Портрет Тициана
1587

Резцовая гравюра
на меди
32,2 × 23,3



59 АГОСТИНО КАРРАЧЧИ (ПО П. ВЕРОНЕЗЕ)
Убиение св. Юстини
1582

Резьбана гравюра
59 × 95

Тициана (ок. 1562, Берлин — Далем). Этот лист Карраччи, по-видимому, заказал сам Тициан незадолго до своей смерти. Ряд гравюр Карраччи достигает большого размера: он резал их на нескольких медных досках, оттиски с которых затем склеивались. Необходимо отметить гравюру с двух досок «Убиение св. Юстины» (1582) по картине Веронезе, находящейся в церкви св. Юстины в Падуе, причем гравер допустил здесь в деталях существенные отклонения от оригинала. Образцом монументальной графики является «Распятие» по Тинторетто, награвированное Карраччи в 1589 году на трех досках (52×120 см). Всего Агостино Карраччи приписывается до двухсот семидесяти листов, частью выполненных и по собственным оригиналам.

Показательно, что новая, более широкая и сочная манера резцово-гравюры была разработана Карраччи именно при воспроизведении картин великих живописцев-колористов и мастеров светотеневых решений, прежде всего венецианцев.

Репродукционные гравюры с произведений художников венецианской школы, в первую очередь Тициана, быстро распространились по всей Европе. Особенное влияние они оказали на развитие фламандской живописи XVII века, причем немалую роль здесь сыграли личные коллекции гравюр Рубенса и Ван Дейка, которые начали складываться еще во время пребывания этих мастеров в Италии.

Одновременно с Агостино Карраччи гравюру на меди, также под влиянием Корта, разрабатывал нидерландец Гендрик Гольциус, уже упоминавшийся в качестве мастера кьяроскуро. В отличие от итальянского классициста Карраччи, который главным образом развивал заложенные в технике Корта новые возможности объемной моделировки тела, нидерландского мастера не менее привлекала и новая графическая фактура резцово-гравюры. Гольциус гравировал на меди по собственным композициям, но особенно часто — по оригиналам ряда итальянских и нидерландских художников, в основном позднего Возрождения и маньеризма. Из мастеров конца XVI — начала XVII века одному Гольциусу удалось достичь такой же уверенности рисунка, ясности и изящества ведения штриха, как Карраччи. И даже превзойти его в использовании силь-

ных утолщений линий и умении связывать между собой группы различно направленных штрихов. (Фактура классической резцово-гравюры хорошо видна в увеличенном фрагменте гравюры ближайшего ученика и последователя Гольциуса Яна Санредама (1565—1607)).

Интересно сопоставить гравюры по «Триумфу Галатеи» Рафаэля, выполненные Марк-антонио Раймонди и Гольциусом. При всем стремлении нидерландского мастера к точной передаче оригинала он внес в трактовку форм большее беспокойство и внутреннюю напряженность, свойственные стилю его эпохи.

Большое количество репродукционных листов, выпущенных в XVI и начале XVII века в Италии, Нидерландах, свидетельствовало как о постоянно растущем на них спросе, так и о том, что многие серьезные граверы начали специализироваться на изготовлении копий рисунков и картин. Через сорок лет после смерти Иеронимуса Кока и прекращения работы его издательства в Антверпене под влиянием Рубенса начинается следующий период расцвета репродукционной графики. При этом Рубенс ставит совершенно новые художественные задачи и со свойственным ему размахом подымает самую организацию гравировального дела.

Подобно Рафаэлю и Тициану, Рубенс быстро оценил значение гравюр как средства популяризации своих композиций и их распространения по всей Европе. Он начинал работать с граверами сразу же после возвращения в конце 1608 года из Италии, где, видимо, шире познакомился с наиболее развитой в тот период итальянской репродукционной графикой, достижениями Корта, Карраччи и их последователей.

Рубенс устанавливает тесную связь со знаменитым антверпенским издательско-полиграфическим заведением «Плантен — Морет», по заказам которого выполняет ряд рисунков для гравированных титульных листов и иллюстраций. Это сложные, заполненные аллегорическими фигурами композиции, положившие начало барочному стилю оформления книги. Одновременно он занят организацией мастерской для воспроизведения своей живописи.

Самый первый лист по картине Рубенса (так называемая «Большая Юдифь», или «Юдифь отрубает голову Олоферну», оригинал не сохранился) был выполнен обычно работавшим для «Плантена — Морета» известным в свое время гравером Корнелисом Галле-старшим (1576—1650). Этот лист датируется 1610—1611 годами, причем большой интерес представляет помещенная на нем надпись Рубенса, адресованная одному из его друзей: «Знаменитому и прекраснейшему человеку Иоанну Воверио преподносит и посвящает Петрус Паулюс Рубенс первый, счастливо начатый лист из его произведений, гравированных на меди, в память о данном в Вероне обещании». Из этой надписи следует, что еще во время пребывания в Италии Рубенс уже замыслил широкое использование гравюры для репродуцирования своей живописи.

Но Корнелис Галле, в работе которого доминирует линейное начало и мелочная детализация формы, вероятно, не удовлетворил Рубенса и в дальнейшем привлекался им главным образом лишь для гравирования титульных листов. В последующий период Рубенс заказывает воспроизведение своих картин ряду голландских граверов круга Гольциуса, но это тоже были уже сложившиеся мастера со свойственным им графическим языком, который не всегда соответствовал замыслам великого живописца.

Поэтому в 1620 году Рубенс открывает в своем новом доме в Антверпене собственную специальную граверную школу-мастерскую. Под влиянием Рубенса еще несколько ранее этого гравюрой начинают заниматься молодые художники Лука Ворстерман (1595—1676/77), Петер Соутман (ок. 1580—1657), Пауль Понциус (Поль Дю Пон, 1603—1658). В их лице Рубенс обретает своих лучших интерпретаторов. В мастерской Рубенса по его заказам и под его руководством было выполнено огромное количество гравюр, в которых была репродуцирована большая часть его картин¹. Граверная мастерская была дополнением к живописной мастерской Рубенса, где ряд мастеров копировали его произведения или работали по его эскизам. Среди них одно вре-



¹ См.: Rubens e l'incisione Cabinetto Nazionale delle Stampe. Catalogo critico di Didier Bodart. Roma, 1977.



61 МАРКАНТОНИО РАЙМОНДИ (ПО РАФАЭЛЮ)
Триумф Галатеи *Резцовая гравюра на меди*
40,6 × 28,6

62 Г. ГОЛЬЦИУС (ПО РАФАЭЛЮ)
Триумф Галатеи *Резцовая гравюра на меди*
1592 55,4 × 41,3



мя был блистательный Антонис ван Дейк, но прежде всего необходимо отметить Яна Брейгеля, прозванного «Бархатным», писавшего в картинах Рубенса натюрморты, роскошные цветы и фрукты, а также пейзажные фоны, и Франса Снейдерса, изображавшего наряду с фигурами натюрморты.

Беспримерная слава Рубенса имела и свою теневую сторону. В разных городах Европы, начиная с самого Антверпена, многочисленные фальсификаторы изготавливали для продажи низкокачественные копии и подделки произведений великого фламандца, нанося ему этим моральный и материальный ущерб. В большом ходу были и ремесленные подделки и переработки резцовых гравюр школы Рубенса. Используя свои деловые и дипломатические связи и действуя с большим упорством и настойчивостью, Рубенс начиная с 1619 года добивается сначала во Фландрии, а затем и за ее пределами — от голландских Генеральных штатов, Брабанта, а также королевских правительств Франции, Англии и Испании — государственных привилегий на исключительное право издания репродукционных гравюр по своим картинам и рисункам. Это было особенно трудно в ту эпоху войн и напряженных межгосударственных отношений, поэтому Рубенсу пришлось прибегнуть к ходатайству за него ряда знатных особ, например, английского дипломата сэра Дадли Карлтона (сохранилась интереснейшая переписка художника по этому поводу с английским аристократом). Рубенс ведет длительные и упорные тяжбы, преследуя «пиратские» появления гравюр и добиваясь, как в 1636 году во Франции, конфискации и уничтожения досок и готовых оттисков, а также штрафа для их издателей. Таким образом, по сравнению с временами Дюрера и Маркантонио в XVII столетии для художников уже существовали определенные нормы авторского права.

Любопытно, что в знак благодарности Рубенс рассылал судебным чиновникам в разные страны оттиски гравюр своей мастерской, что показывает, как высоко они ценились в то время.

Подобно Брейгелю, сам Рубенс, по-видимому, почти не занимался гравюрой. Ему приписываются первые состояния двух или трех офортов, однако не все исследователи поддер-

живают эту атрибуцию. Тем не менее его с полным основанием считают создателем большой (насчитывающей около двадцати имен) школы граверов-репродукционистов, которая представляет собой уникальное явление в истории искусства. Влияние Рубенса на развитие гравюры было еще более сильным, нежели Тициана или Брейгеля. Рубенс сумел подчинить своим творческим задачам работавших у него талантливых мастеров, указал гравюре новые пути, изменил ее технику сообразно требованиям своего стиля (так что сразу видно, что тот или иной лист вышел из его мастерской).

Рубенс непосредственно руководил работой граверов, энергично в нее вмешиваясь и направляя ее на всех стадиях. Иногда он давал граверам в качестве оригинала не законченную картину, а свои подготовительные эскизы гризайлю или рисунки сходной графической техникой, которые были меньше по размеру, а потому ближе подходили к формату гравюры. Кроме того, цветовые отношения в них уже были сведены к градациям черно-белого тона. Так, между 1622—1630 годами Рубенс набрасывает итальянским карандашом, который затем пройдет широкими мазками кистью тушью и жидко разведенной серой масляной краской, рисунок «Христос на кресте» (58,5×36,7 см; Роттердам, музей Бойманс). Этот рисунок почти в том же формате — 58,8×38,3 см — был факсимильно награвирован в 1631 году Паулем Понциусом.

Однако обычно для гравюр делались по картинам специальные подготовительные рисунки. К их изготовлению привлекались первоклассные мастера-живописцы, ученики и помощники Рубенса по его живописной мастерской, особенно часто юный Ван Дейк, который работал у Рубенса с 1616 по 1621 год и был правой рукой маэстро. Биограф Рубенса и Ван Дейка, их младший современник Джованни Беллори подчеркивает, что Рубенсу повезло найти в Ван Дейке художника, который сумел наилучшим образом переводить его композиции в рисунки, предназначенные для гравирования. Многие из подготовительных рисунков делались и самими граверами.

Рубенс внимательнейшим образом следил за подготовительными рисунками, требуя от них не только правильной и энергичной пере-

дачи пластики, но и стилистического соответствия оригиналам. Он собственноручно их корректировал, основательно при этом переделявая. Иногда он проходил по всему изображению упругой перовой штриховкой, которая шла «по форме» и предопределяла движение резца гравера. Характерным примером работы Рубенса над рисунком гравера может служить находящийся в Государственном Эрмитаже подготовительный рисунок Понциуса для одной из лучших гравюр этого мастера — «Святой Рох, защитник прокаженных». Выполненный около 1623 года по одноименной картине Рубенса (Альц, церковь св. Мартина), этот большой рисунок итальянским карандашом (в точный размер будущей гравюры) был тщательно, но несколько вяло проработан Понциусом. Рубенсу в этом листе принадлежит корректура пером и белилами, оживляющая однообразную фактуру карандашной тушевки гравера. Энергичными движениями пера Рубенс проходит все контуры многофигурной композиции, укрепляя и уточняя пластическую форму и, по существу, перерисовывая заново почти все головы и руки. Удары белилами кистью по самым сильным световым планам придают тональности листа большую живописность и контрастность, а телам и фигурам — мощную объемность. Подобным образом Рубенс прошел начатый, видимо, Ворстерманом рисунок «Три женщины у гроба» (ок. 1620, итальянский карандаш, тушь, белила; музей Бойманс). Рубенс усилил пластику и общее пространственное решение листа, так же как в «Святом Рохе», пером прорисовав лица, волосы, руки, складки одежды. В гравюре Ворстермана по этому рисунку вся корректура Рубенса была учтена тщательнейшим образом.

Сохранился также целый ряд пробных оттисков первых состояний гравюр, на которых мы видим такие же, как на подготовительных рисунках, собственноручные подробные поправки Рубенса (большое собрание подобных оттисков хранится в Кабинете эстампов Национальной библиотеки в Париже). В Государственном Эрмитаже имеется изготовленный в 1638 году оттиск незаконченной резцовой гравюры весьма ценного Рубенсом мастера Яна Витдука «Встреча Авраама с Мельхиседеком», по картине, ныне находящейся в



64 Я. ВИТДУК (ПО П. РУБЕНСУ)
Встреча Авраама с Мельхиседеком
1636

*Резцовая гравюра на меди,
черный мел, кисть, бистр
41 × 54,3
Пробный оттиск, дорисованный П. Рубенсом*



65 Я. ВИТДУК (ПО П. РУБЕНСУ)
Встреча Авраама с Мельхиседеком
1638

*Резцовая гравюра на меди,
черный мел, кисть, бистр
Пробный оттиск, дорисованный П. Рубенсом
Фрагмент*

Музее изящных искусств в Кане. Этот оттиск дорисован рукой великого живописца, который внес в него ряд дополнений и изменений. Итальянским карандашом и кистью бистром в незаполненной правой части, у самого края живописного поля гравюры Рубенс пририсовывает фигуру паж, держащего под уздцы лошадь, заново намечая также некоторые детали композиции и архитектурный фон (массивные колонны и арку) в верхней части листа. Если для правки подготовительных рисунков Рубенс предпочитал перо, которым уточнял контуры перед их переносом на медную доску, то в оттисках он, не пренебрегая пером, все же чаще корректирует общую тональность листа широкими мазками размытки кистью бистром и кроющими белилами. Ручная корректура мастера наверняка дополнялась его устными указаниями граверам.

Все исправления Рубенса затем с большой тщательностью переносились граверами на доску, о чем свидетельствуют не только окончательные состояния гравюр. Как писал сам Рубенс в 1635 году своему другу, известному французскому археологу и знатоку искусства Пейреску, каждую из гравюр, выпускаемых его мастерской, он собственноручно прорабатывает по несколько раз¹.

Понятно, что такая постановка дела совершенно исключала всякие возможности свободной композиционной интерпретации оригинала, с какой мы встречались, например, в творчестве Маркантонио Раймонди. Свое представление о роли гравера-репродукциониста Рубенс изложил еще до организации мастерской, в 1619 году в письме к голландскому художнику и адвокату Питеру ван Веену: «Я бы предпочел, чтобы гравнер более опытный лучше воспроизвел подлинник, однако мне представляется меньшим злом следить за работающим в моем присутствии благонамеренным молодым человеком, чем поручать дело выдающимся мастерам, поступающим, как им заблагорассудится»².

Известно, что XVII век был временем расцвета офорта, который особенно соответствовал живописным устремлениям барокко. Одна-

ко Рубенс понимал, что строгая техника резцовой гравюры больше подходит для задач точного воспроизведения. Она и становится основной техникой его мастерской.

Рубенсовские мастера использовали приемы, разработанные Карраччи и Гольдцусом. Кроме того, уже итальянский маньерист, талантливый живописец и настоящий виртуоз в разных видах графических техник Федерико Бароччи (1535—1612) в некоторых из своих гравюр на меди добивался эффектов, чрезвычайно созвучных колористическим решениям его же картин маслом. Несмотря на это, Рубенс считал, что старая техника гравюры передавала вместо живого тела раскрашенный мрамор и необходимо внести в нее большую свободу и гибкость. При участии своего руководителя рубенсовские граверы вырабатывают собственные приемы, специально приспособленные для передачи широкой барочной манеры и ярких живописных эффектов оригиналов Рубенса, вплоть до характера светотени и колорита, фактуры тканей и, наконец, той динамичной композиционной связи целого, которая характерна для его произведений. Сочетая различные штриховые системы, применяя подвижные и сильно видоизменяющиеся на своем протяжении линии, рубенсовские граверы создавали такую разнообразную фактуру листа, которая в черно-белом изображении убедительно интерпретировала цветовые отношения оригинала.

Рубенс требовал от гравюры «эффекта картины», ему были нужны крупноформатные листы, которые бы на стене «звучали» подобно живописи. Для этого было необходимо противопоставление больших масс света и тени, таких мощных тональных контрастов, каких еще не знала история гравюры.

Создателем нового стиля гравюры и самым значительным из рубенсовских мастеров был голландец Лука Ворстерман. Поступивший в ателье Рубенса около 1617 года и работавший там сначала в качестве ученика-живописца, Ворстерман тоньше всех понимал существо искусства своего учителя. Хотя Ворстерман и учился гравюре, копируя листы Корта и Гольдцуса, однако в собственных работах он избегал характерной для их манеры перекрещивающейся штриховки, которая, будучи примененной на больших поверхностях, произво-

¹ См.: Петер Пауль Рубенс. Письма. Документы. Суждения современников. М., 1977, с. 271.

² Там же, с. 105.



66 Л. ВОРСТЕРМАН (ПО П. РУБЕНСУ)
Сусанна и старцы
Около 1620 г.

Резцовая гравюра на меди
38,5 × 27,5



67 Д. ВОРСТЕРМАН (ПО П. РУБЕНСУ)
Снятие с креста
1620

Резцовая гравюра на меди
55,9 × 42,8

дила впечатление некоторой сухости и механистичности. Чтобы получать переходы от сияющего света к максимально насыщенным теням, Ворстерман сочетал глубоко врезанные в доску толстые параллельные штрихи с тончайшими нежными линиями, давая быстрые, но мягкие переходы между легкой и тяжелой штриховками. Благодаря этому приему достигалась бархатистая глубина теней, в которых в соответствии с изгибами формы вспыхивали рефлексы, что позволяло, в частности, так живописно передавать фактуру тканей, особенно шелк и бархат, как до тех пор еще не удавалось другим граверам, живописная вибрация тона достигалась и тем, что внутри тяжелой штриховки, между широкими линиями проводились дополнительные тонкие, едва заметные «волосные» линии. Ворстерман пользовался также точечной фактурой. Принципиально новым, характерным для его живописной манеры было и нередкое отсутствие контурных линий, очертания фигур и предметов намечались при этом острыми концами штрихов или рядом зубчиков.

Блестящий мастер, виртуозно владевший техникой, Ворстерман за короткий срок воспроизвел главные произведения своего учителя, в основном относящиеся к первой половине его творчества, — всего около сорока холстов. Из-под резца Ворстермана вышли такие шедевры, как «Богоматерь у колыбели», «Поклонение королей», «Сусанна и старцы», которую Рубенс считал одной из лучших гравюр своей мастерской, «Охота на льва», большое «Снятие с креста» и поистине гигантская, площадью около квадратного метра «Битва амазонок» (1622—1623), гравированная на шести медных досках и соответственно склеивавшаяся из шести листов. Ворстерман превзошел возможности резцовой гравюры, великолепные глубокие черные тона его листов как бы предвещают появление меццо-тинто. Не случайно живший в XVII веке известный немецкий историк искусства Иоахим Зандарт назвал Ворстермана «живописцем резца»¹.

Однако столь плодотворное сотрудничество Рубенса и его лучшего гравера оказалось прерванным в результате возникшего между ними конфликта. Ворстерман, который был

болезненно самолюбивым человеком и не желал мириться с порядками, царившими в мастерской, попытался получить самостоятельную привилегию на издание гравюр. Он начал также самоуверенно заявлять, что его гравюры лучше тех оригиналов, по которым они выполнены. Уязвленный Рубенс в письме от 30 апреля 1622 года жалуется ван Веену: «... уже два года, как мы почти ничего не печатаем из-за причуд моего гравера, который до такой степени дал увлечь себя гордостью, что с ним невозможно ни договориться, ни работать вместе. Он утверждает, что только его работа и знаменитое имя придают ценность моим эстампам. Я ограничиваюсь тем, что противопоставляю этому истину: мои рисунки более законченны и разработанны, чем его гравюры, каковые рисунки я могу предьявить кому угодно, ибо они хранятся у меня»¹. Конфликт разросся до такой степени, что Ворстерман дважды, правда, не причинив ему при этом ни малейшего вреда, покушался на жизнь Рубенса.

Проработав с Рубенсом около четырех лет, Ворстерман с ним расстается. В 1624 году он переезжает в Англию, где работает для короля Карла I, который был крупнейшим коллекционером произведений искусства, а также для известного английского коллекционера и политического деятеля, друга Рубенса графа Томаса Арундела. В Англии Ворстерман много гравировал по портретам Ван Дейка и Гольбейна. Вернувшись в 1630 году в Антверпен, Ворстерман снова продолжает работать по Рубенсу; он выполнил также двадцать восемь листов в сотрудничестве с Ван Дейком для так называемой «Иконографии», речь о которой пойдет дальше. К концу жизни Ворстерман ослеп и умер нищим.

Новый гравировальный стиль усваивают многочисленные ученики и подражатели Ворстермана — Петер Соутман, Пауль Понциус, братья Бозций Болсверт (ок. 1580—1633) и Схелте Адамс Болсверт (ок. 1581—1659), Ян Витдук (1615 — после 1642), Петер де Йодемладший (1606—1674), которые стали в ос-

¹ Цит. по кн.: *Larant J. L'Estamp.* Paris, 1954, p. 79.

¹ Петер Пауль Рубенс. Письма. Документы. Суждения современников, с. 128.



68 П. СОУТМАН (ПО П. РУБЕНСУ)
Охота на крокодила и гиппопотама

Резцовая гравюра на меди
46,6 × 63,7

новном работать для Рубенса после 1623 года. Однако лишь изредка им удавалось достичь такой же виртуозной свободы и энергии выражения, такой яркой индивидуальности манеры, как у Ворстермана. Более других приблизился к гравировальной фактуре Ворстермана Петер Соутман, работавший для Рубенса до 1624 года. Применяя комбинированную технику — офорт и резец, он выполнил по Рубенсу также один чистый офорт «Пьяный Силен».

Блестяще, но несколько суше Ворстермана работал Пауль Понциус, который был главным гравером Рубенса с 1624 до 1631 года. К лучшим гравюрам Понциуса кроме упомянувшегося «Святого Роха» (1626) относится большое воспроизведение «Автопортрета» Рубенса и «Томирида и Кир» (оба листа — 1630 г.).

Ряд великолепных листов по Рубенсу награвировали братья Болсверт. Из них старший, Бозций, до своей смерти в 1633 году успел исполнить всего пять листов. Многочисленные работы младшего, Схелте, особенно интересны благодаря техническому разнообразию, а также широте и живописности манеры выполнения. Эта черта наиболее ярко проявилась в воспроизведениях пейзажей Рубенса, а также тех его картин, в которых пейзажные фоны занимают большое место, как, например, знаменитый «Сельский праздник» («Фламандская кермесса»; Париж, Лувр), где Схелте сумел удивительно передать и пространственные планы, и самое настроение и характер живописи оригиналов. К числу лучших работ Схелте относится также «Пейзаж с радугой» (86×129 см), видимо, по картине Рубенса из эрмитажного собрания, а также «Пейзаж с Филемоном и Бавкидой» по картине Рубенса, находящейся в Венском художественно-историческом музее. Схелте Болсверт работал также по Ван Дейку и Йордансу.

С 1631 года для Рубенса начал работать шестнадцатилетний Ян Витдук.

Граверы школы Рубенса не довольствовались простым графическим пересказом картины, а пытались передать даже такие тонкие особенности оригинала, как характер почерка живописца, само движение мазка. Специфические приемы графики здесь уже в значительной мере, нежели у Корта и Карраччи, приспособлялись к передаче эффек-





70 А. ВАН ДЕЙК, Л. ВОРСТЕРМАН
Портрет гравера Лукаса Ворстермана
Лист из „Иконографии“

Офорт, резец
25×16,1



П. ПОНЦИУС (ПО П. РУБЕНСУ)
Св. Рох, защитник прокаженных
1626

Резцовая гравюра на меди
54,7 × 36,3



72 С.-А. БОЛСВЕРТ (ПО П. РУБЕНСУ)
Пейзаж с грозой

Резцовая гравюра на меди
38 × 42,4

тов живописи. Для этого в некоторых случаях применялась смешанная техника, то есть комбинирование реза с травленным офортом или «сухой иглой», что мы встречаем у Соутмана, а затем в некоторых поздних листах Ворстермана. Офорт здесь вводился не для облегчения работы резаком, а для придания эстампу новых художественных качеств.

Хотя в XVII веке обрезающая гравюра на дереве в целом находилась в состоянии упадка, Рубенс с его художественным чутьем сумел распознать и использовать специфические возможности этой техники. Он нашел блестящего исполнителя своих замыслов в лице резчика-ксилографа Кристофела Йегера (1596—1652/53). По-видимому, самостоятельно освоив ксилографию, Йегер с 1625 года работал у «Плантена — Морета», гравюруя для этой типографии на дереве книжные иллюстрации. Однако его имя вошло в историю только благодаря гравюрам по Рубенсу, которыми Йегер начал заниматься в 1631 году, то есть в поздний период творчества живописца.

До нас дошло девять довольно больших обрезающих гравюр на дереве (из них некоторые нарезаны на двух досках, оттиски с которых склеивались), имеющих рядом с именем Рубенса подпись Йегера. Это «Пьяный Силен», «Геркулес, поражающий гидру раздора», «Отдых на пути в Египет», «Младенец Христос и Иоанн-креститель», «Искушение Христа в пустыне», «Коронация Марии», «Сад любви», «Портрет бородатого мужчины» и «Сусанна и старцы» (в отличие от одноименной гравюры Ворстермана по недосаженному до нас оригиналу лист Йегера, возможно, выполнен по картине, ныне находящейся в Государственном Эрмитаже). «Отдых на пути в Египет» (ок. 1635) выполнен как кьяроскуро, с легким вторым подкладным охристо-коричневым тоном, в котором выбраны света. Ксилографии Йегера пользовались не меньшим спросом, чем гравюры на меди мастерской Рубенса. Так, в 1633 году в типографии «Плантена — Морета» за несколько дней был отпечатан очень большой по тому времени тираж — две тысячи экземпляров — «Искушения Христа» (обычно Йегер собственноручно печатал свои ксилографии).

Ксилографии Йегера не были бы столь выразительны, если бы им не предшествовала работа мастерской Рубенса над гравюрой на меди. Насколько это было возможно, Йегер приблизился к господствовавшей в мастерской резцовой гравюре, перенеся, в частности, характерную для нее набухающую перекрестную штриховку в обрезающую ксилографию. Комбинируя перекрестную и параллельную штриховку, Йегер сумел в строгой и лаконичной обрезающей технике добиться мягкости полутонов и глубокой насыщенности теней. Однако, понимая отличия природы ксилографии от несравненно более богатой тональными градациями гравюры на меди, Йегер все же отодвигает задачи тона на второй план и умело акцентирует декоративные и пластические качества линий. Тем не менее графический язык Йегера значительно более гибок, нежели у ксилографов Тициана и других мастеров ксилографии предшествовавшего периода.

В Метрополитен-музее в Нью-Йорке хранится подготовительный рисунок, выполненный в 1632—1633 годы самим Рубенсом для гравюры Йегера «Сад любви», в котором знаменитый живописец с некоторыми изменениями повторил композицию своей одноименной картины (Англия, собр. Дж. Ротшильда; близкий вариант — Мадрид, Прадо). Этот великолепный большой рисунок состоит из двух отдельных листов, соответственно и гравюра была вырезана на двух досках, оттиски с которых затем склеивались. Подготовительный рисунок к «Саду любви» исполнен в широкой живописной манере, сложной комбинированной техникой. По наброску итальянским карандашом и пером художник прошел размытой кистью бистром и индиго, а также белыми. Подобные оригиналы, как мы видели, Рубенс иногда делал и для гравюр на меди. Однако это живописное, в данном случае даже колористическое решение (поскольку синее индиго и коричневый бистр образуют отношение контрастных цветов) еще предстояло перевести на линейный язык обрезающей ксилографии. Вероятно, второй рисунок, при этом, по-видимому, уже не на бумаге, а, как это было принято у ксилографов, прямо на деревянных досках, принадлежал самому Йегеру. В других случаях Йегер мог вообще обходиться без специального предварительного ориги-



73 а, б П. РУБЕНС
Сад любви
1632—1633

*Рисунок на двух листах
Итальянский карандаш, перо,
размывка кистью, бистр, индиго
48 × 71 (каждый лист)*



74 а, б К. ЙЕГЕР (ПО П. РУБЕНСУ)
Сад любви

Обрезная гравюра на дереве
на двух досках
46 × 60; 46 × 52,2

нала на бумаге и рисовать прямо на доске, руководствуясь эскизами или картинами Рубенса, а также его устными указаниями.

Рубенс наблюдал за ходом работы Йегера и корректировал ее точно так же, как это было с граверами по меди. Он проходит белыми кистью, обобщая света, незаконченный пробный оттиск «Сусанны и старцев», а также подрисовывает на нем пером некоторые детали изображения (Антверпен, Штеделевский кабинет гравюр). Он корректирует широкой размывкой кистью бистром все три последовательных состояния «Отдыха на пути в Египет», причем вполне возможно, что именно размывка кистью Рубенса и побудила Йегера ввести в эту гравюру вторую тоновую доску. Естественно, что в окончательных состояниях гравюр все замечания Рубенса, как это было принято в его мастерской, были учтены ксилографом.

Хотя технические возможности обрезной гравюры в значительной степени вынуждали к условному графическому обобщению формы (сравним рисунок и ксилографию «Сада любви»), листы Йегера отличает точная передача характера изображаемого сюжета, пространственная цельность и завершенность композиции.

В «Саде любви» поражает виртуозно награвированный пейзаж, а о «Геркулесе» известный историк искусства Р. Мутер писал, что «гениальная мощь Рубенса ни в одном из других воспроизведений не получила более адекватного выражения»¹.

Совместная работа живописца с граверами была затем продолжена, правда в несколько ином направлении и меньших масштабах, талантливейшим учеником Рубенса, блестящим портретистом Ван Дейком.

Основной работой Ван Дейка в области гравюры является так называемая «Иконография». После возвращения в 1626 году из Италии у него возник проект создать большую галерею графических портретов своих знаменитых современников. Наряду с государственными деятелями, военачальниками, титулованными особами, князьями церкви,

¹ Цит. по кн.: *Musper H. Th. Der Holzschnitt in fünf Jahrhunderten.* Stuttgart, 1964, S. 272.

учеными, а также меценатами и коллекционерами произведений искусства Ван Дейк запечатлел в «Иконографии» многих своих друзей: живописцев и граверов, мастеров фламандского барокко. Среди них — портрет Рубенса с подписью «Апеллес своего времени», а на титульном листе серии — автопортрет самого Ван Дейка. Поместив мастеров в один ряд со знатью, Ван Дейк тем самым продемонстрировал свою убежденность в высоком достоинстве профессии художника.

Для всех листов серии Ван Дейк, в основном между 1626 и 1633 годами, выполнил с натуры в сравнительно небольшом формате и различных техниках подготовительные этюды (чаще всего итальянским карандашом, размывкой кистью бистром либо гризайлью). Рисунки эти принадлежат к шедеврам мировой портретной графики и составляют одну из наиболее ценных частей рисовального наследия Ван Дейка. Их отличает то, что художник видел за ними в качестве завершения работы гравюру, тогда как портретные рисунки Рубенса обычно служили подготовительными этюдами для живописи.

Большинство портретных рисунков Ван Дейка было затем репродуцировано на меди, главным образом мастерами из круга Рубенса, в том числе Понциусом, Ворстерманом, Схелте Болсвертом, Петером де Йоде.

Наиболее ценную часть «Иконографии» составляют восемнадцать листов, первые состояния которых награвировал офортом сам Ван Дейк, — возможно, даже более виртуозно, чем до этого выполнил подготовительные рисунки. Среди этих офортов Ван Дейка такие шедевры, как портрет Ворстермана, прекрасно передающий внутреннее беспокойство, присущее этой сложной личности, портреты живописцев Яна Снеллинкса, Юстуса Сустерманса, Питера Брейгеля-младшего и другие.

Офорты Ван Дейка представляют собой наброски длинными и подвижными штрихами, такие же легкие и свободные, как если бы он рисовал пером по бумаге. Обычно наиболее проработана у него голова портретируемого, объемная форма которой нередко моделируется рядами точек, напоминающими фактуру гравюры пунктиром. С незабываемым вандейковским мастерством и изяществом нарисована кисть руки. Голову и руку соединяют бер-

лые штрихи, эскизно намечающие одежду. Несмотря на эту эскизность, художником создан, по существу, совершенно законченный, живой и выразительный образ портретируемого, но в ту эпоху нужно было обладать смелостью Рембрандта, чтобы видеть в минутной импровизации полноценное произведение искусства. Кроме того, прозрачные офортные наброски не соответствовали общему замыслу серии с ее по-рубенсовски насыщенной тональностью. Поэтому офорты Ван Дейка были затем по его заданию доработаны резцом — главным образом в части одежды и фонов — теми же граверами, которые работали над остальной частью «Иконографии». Они придали изображениям картинную законченность, однако естественно, что после догравировки чужой рукой офорты Ван Дейка в значитель-

ной степени потеряли первоначальную свежесть и непосредственность.

В первом издании «Иконографии», вышедшем в 1632 году в Антверпене, было восемьдесят листов. Второе, опубликованное уже после смерти Ван Дейка, в 1645 году, состояло из ста листов. На «Иконографию» был такой спрос, что до середины XVIII века разными издателями всего было осуществлено двенадцать ее переизданий. В заключение доски попали в Луврскую калькографию, где в 1851 году серия была отпечатана в наиболее полном составе — сто двадцать шесть листов.

Подобным образом в первом состоянии начатые офортным наброском самого Ван Дейка, а затем доработанные другими граверами были выполнены и два его композиционных листа: «Се человек» и «Тициан и его дочь».

IV. Французский гравированный портрет семнадцатого века.

Увражи семнадцатого-восемнадцатого веков. Граверы круга Ватто

Портретные листы Морена, Меллана, Нантейля. — Гравюры Эделинка. — Традиции классического резцового портрета в XVIII веке. — Увражи XVII — XVIII веков („Theatrum Pictorum“, „Королевский кабинет“, „Сборник Жюльена“, „Кабинет Кроза“)

Наряду с Италией и Нидерландами в XVII веке школа блестящих граверов на меди сложилась во Франции, причем особое место в их творчестве занимал портрет.

Во Франции существовали давние традиции графического портрета. Такое характерное порождение ренессансной художественной культуры, как портретный рисунок, получило здесь особенно широкое распространение. Исполненный итальянским карандашом и подвеченный сангиной рисунок превратился в особый жанр придворного искусства. Карандашный портрет, или, как его тогда здесь называли, — «карандаш», был одним из ярких явлений во французском искусстве XVI века.

Но интимный и камерный характер карандашного портрета, к тому же создававшегося в единственном экземпляре, более не соответствовал требованиям абсолютизма. Поэтому в правление Людовика XIII и особенно Людовика XIV здесь в качестве одного из видов репрезентативного искусства получает большое распространение тиражный гравированный портрет, оказавший затем исключительное влияние на все последующее развитие портретной графики в Европе.

Французский гравированный портрет во многом шел по следам репрезентативной живописи — воспроизводились главным образом оригиналы крупнейших французских живописцев-портретистов того времени: Филиппа де Шампёна, Пьера Миньяра, Никола Ларжильера, Гиацинта Рнго, в произведениях которых по мере упрочения классицизма живописно-колористические качества отходили на второй план и доминирующее значение приобретал стилистический рисунок.

Великолепные крупноформатные портреты гравировал на меди еще Гольциус, однако во Франции портретные гравюры получают особенную импозантность. Французскими гравёрами XVII века для обычных у них оплечных или полупоясных изображений часто применялся в различных вариантах так называемый медальонный тип обрамления портретов, примеры которого встречаются еще в итальянских и немецких гравюрах эпохи Возрождения. Во Франции композиция подобного обрамления намного усложняется: в нее, как правило, входят орнаментальная рамка, шрифтовая надпись, нередко весьма пространная, геральдические знаки и символы, картуши и другие декоративные аксессуары, обычно заимствованные из архитектурных форм.

Искусно скомпонованное и связанное в единое целое с самим портретом, все это сообщало изображению торжественность и пышность, как, например, в портрете молодого Людовика XIV работы Нантейля (1663).

Французские гравированные портреты выполнялись не только в большом «настенном» формате, но и в меньшем размере; последние, проще оформленные (портреты литераторов, ученых, исторических лиц и т. п.), в основном предназначались для книг в качестве фронтисписов.

Одним из основоположников нового стиля портретной гравюры был Жан Морен (ок. 1590—1650), ученик Филиппа де Шампёна, воспроизводивший главным образом оригиналы своего учителя, а также Ван Дейка, оказавшего большое влияние на всю школу Шампёна, из которой вышла или была в той или иной степени с ней связана целая группа

французских граверов XVII века. Морен создал ряд превосходных листов со сложной разработанной фактурой и плотной, несколько тяжеловатой светотенью. Он учился гравюре на листах Ворстермана, и его творчество сохраняет определенные связи с барокко. В этом отношении характерна главным образом примененная Мореном техника чистого офорта.

Свою основную форму французский гравированный портрет получил, однако, в более строгой и более соответствовавшей эстетике классицизма технике резцовой гравюры.

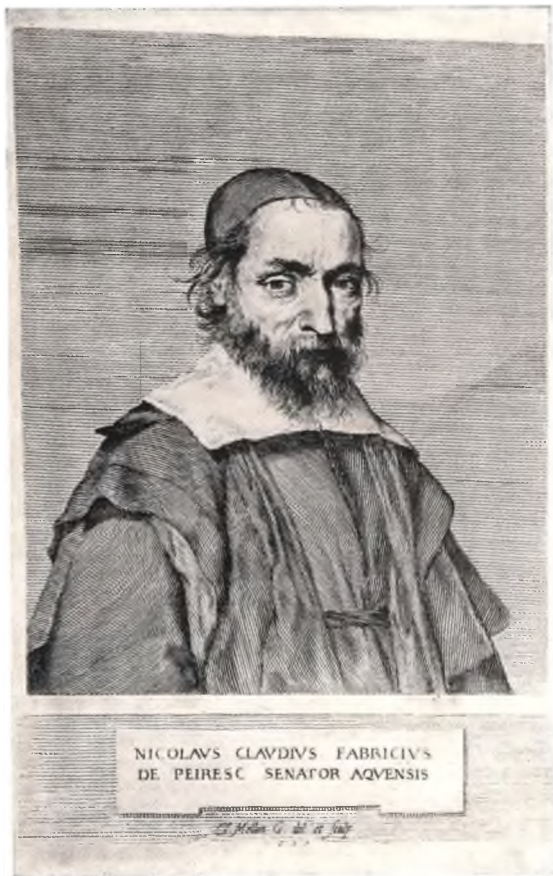
Мастером резцового портрета был Клод Меллан (1598—1688). Так же как и Морен, отталкиваясь от достижений фламандских граверов, Меллан сумел тем не менее разработать совершенно самостоятельную и своеобразную фактуру гравюры на меди. В отличие от большинства мастеров своего времени еще более последовательно, нежели Ворстерман или Калло, он стремился избежать какого-либо перекрещивания штриховки, создавая изображение группами более или менее параллельных линий и добиваясь необходимых градаций светотени в основном одним лишь варьированием толщины каждой. (Выше уже упоминался его «Плат св. Вероники» 1649 года, где все изображение создано одной спиральной линией.) Подобное развитие техники Корта — Гольциуса придавало листам Меллана прозрачность тона, делая их как бы пронизанными воздухом и светом. По сравнению с нагруженными тоном гравюрами школы Рубенса или же офортами Морена Меллан более подчеркивал светоносные качества бумаги.

Хотя Меллан был учеником главы французского барокко первой половины XVII века Симона Вуэ, «простой стиль» его гравюр представляет собой один из ранних образцов классицизма в графике. Такая внешняя простота и лаконичность формы требовала точнейшего расчета. Однако изощренная виртуозность исполнения, характерная для листов Меллана, которые он гравировал в основном по собственным рисункам, сочетается у него с острой психологической характеристикой образов. Примером может служить один из его шедевров — «Портрет Пейреска» (1639). В отличие от других французских граверов, Меллан более сдержанно использовал репрезентативные элементы оформления портрета.

Художник следующего поколения, Робер Нантейль (1623(?)—1698), стал крупнейшим мастером французского гравированного портрета. Он начал свою работу с репродукции, гравюры по Леброну, Миньяру и более всего по произведениям своего учителя Филиппа де Шампenea, с которым поддерживал дружеские отношения. Однако, будучи одаренным рисовальщиком (образцы его рисунков хранятся, в частности, в Лувре), в дальнейшем Нантейль стал гравировать в основном по собственным оригиналам. Обычно он делал наброски с натуры пером, свинцовым карандашом, сангиной, а после 1660 года — чаще всего пастелью, которой он великолепно владел. Нередко Нантейль рисовал на пергаменте. Хотя рисунки создавались им как подготовка к гравюре, они имеют вполне самостоятельную художественную ценность. Сохраняя портретное сходство, Нантейль умел в то же время придать своим моделям особую импозантность, несколько напоминающую утонченный аристократизм персонажей портретов Ван Дейка.

В ранних работах Нантейль отталкивался от техники Морена и особенно Меллана, однако затем он ее усложнил и обогатил. Техническое умение Нантейля-гравера было поразительным. Его штрих — параллельный или же перекрещивающийся — всегда предельно четок и прозрачен, им были разработаны особые приемы ведения реза, в частности тонкая детальная моделировка формы короткими штришками и точками; с невиданным ранее великолепием передавал он фактуру различных тканей одежды, кружев, причесок и т. п. Нантейлю удалось создать такую систему гравюры на меди, благодаря которой стало возможным эффектно выполнять портреты особенно большого формата. На графический стиль поздних и самых лучших произведений Нантейля оказал влияние переселившийся в 1666 году в Париж и поначалу сотрудничавший с Нантейлем фламандский гравер Жерар Эделинк. Имена этих мастеров стоят в истории гравюры рядом.

С 1658 года Нантейль занял специально для него учрежденную во Франции штатную должность «первого королевского рисовальщика и гравера». После восшествия на престол Людовика XIV на Нантейля была воз-



ложена обязанность исполнить ряд его парадных портретов, печатавшихся большими тиражами. «Король-солнце» рассматривал их распространение как важное средство утверждения идей абсолютизма и культа своей персоны. Только до 1670 года Нантейль награвировал одиннадцать таких портретов, причем Людовик лично ему позировал и после одного сеанса отпустил художника со словами, вызвавшими зависть окружающих: «Идите, месье, я Вами доволен».

Нантейлю принадлежат также многочисленные гравированные портреты Анны Австрийской, кардинала Мазарини, министров-финансисстов Кольбера и Фуке, маршала Тюрена, герцога Бульонского и других представителей высшей французской знати этой эпохи (в том числе и главарей «Фронды»), — всего около двухсот двадцати листов. У Нантейля было несколько учеников и помощников. В большинстве случаев он собственноручно гравировал только голову портретируемого, одежду же и фон выполняли под его наблюдением ученики.

Хотя Жерар Эделинк (1640—1707) в молодости учился гравировать в Нидерландах, он затем настолько освоил уроки французских мастеров, прежде всего Нантейля, что его творчество скорее относится к французской школе. Эделинк обогатил технику французской гравюры, внося в нее приемы, заимствованные у мастеров школы Рубенса. Применяя чистый резец, Эделинк сумел соединить фламандскую живописность с большей академической строгостью, присущей французской гравюре XVII века.

Эделинку принадлежит около двухсот портретных листов по оригиналам крупнейших французских живописцев. Среди них, так же как у Нантейля, ряд парадных портретов Людовика XIV и его окружения. Однако высшим достижением Эделинка в этой области является далекое от официальной репрезентативности воспроизведение одного из шедевров французской портретной живописи XVII века — «Автопортрета» Филиппа де Шампenea (1676), напоминающего по композиции «Автопортрет» Пуссена, воссоздающего суровый образ творца-художника. Этой работой Эделинк по-



Р. НАНТЕЙЛЬ
 Портрет Людовика XIV
 1662

Резцовая гравюра на меди
 40,5 × 33,5



читил память скончавшегося в 1674 году своего знаменитого соотечественника (Шампень также был по происхождению фламандцем).

Из блестящей плеяды французских граверов этого времени Эделинка все же выделяют не столько портреты, в которых он мало уступает Нантейлю, сколько созданные им около двухсот превосходных репродукционных листов с картин.

Во Франции во второй половине XVII века в связи с развитием классицизма, определившим все направление деятельности организованной в это время парижской Королевской академии художеств, целая школа граверов на меди стала заниматься репродуцированием картин главным образом мастеров итальянского Высокого и позднего Ренессанса, а также произведений так называемой «исторической» живописи парижских академиков. Основоположником этой школы был один из французских учителей Эделинка — Франсуа Пуальи (1622—1693), который, находясь в пятидесятых годах в Риме, начал репродуцировать произведения мастеров классического направления. Технику Нантейля Пуальи применил для передачи картин Рафаэля, Карраччи и Рени, а вслед за тем — Пуссена, Лебрена и Миньяра.

Если Нантейль предпочитал работать по собственным оригиналам, то Эделинк был рожденным репродукционистом. Он одинаково мастерски интерпретировал произведения разных живописцев различных школ и направлений, как великих мастеров прошлого, так и своих современников.

Так, воспроизведение Эделинком луврского «Святого семейства» Рафаэля — это новая ступень по сравнению с гравюрами Маркантонио и мастеров его круга и не только благодаря богатству и гибкости развившегося к этому времени граверного языка. Для французских классицистов Рафаэль был идеалом, объектом благоговейного поклонения и подражания. Поэтому Эделинк передавал его картины с полной достоверностью и точностью, не претендуя на какую-либо их композиционную переработку, что нередко позволяли себе граверы XVI века. Его мощная и в то же время спокойная параллельная и перекрещивающаяся штриховка передает объемность рафаэлевских тел, не нарушая общей гармонии



78 ж. ЭДЕЛИНК (ПО Ф. ДЕ ШАМПЕНЮ)
Портрет художника
Филиппа де Шампена
1676

Резцовая гравюра
на меди
39,5 × 33

композиции. После Эделинка живопись Рафаэля редко получала столь великолепное граверное истолкование.

Шедвром Эделинка является также большая гравюра по находящейся в Лувре копии Рубенса со знаменитого утраченного картона Леонардо да Винчи «Битва всадников за знамя» или, иначе, «Битва при Ангиари». Картон этот был создан Леонардо в соревновании с Микеланджело, выставившим «Битву при Кашине», причем оба картона были одинаково восторженно встречены современниками. Мощную динамику форм картона Леонардо, где даже лошади кусают друг друга, так же как и проявившиеся в луврской копии характерные черты свободного рубенсовского живописного почерка, лучше, чем Эделинк, вряд ли сумел бы передать в гравюре даже сам Ворстерман.

Из современных ему живописцев Эделинк в основном гравировал с картин одного из основоположников французской академической школы и первого директора парижской Академии художеств, главного законодателя «большого стиля» эпохи Людовика XIV — Шарля Лебрена. Как подобало адепту классицизма и академизма, Лебрен декларировал безусловный примат рисунка в искусстве. Он говорил: «Рисунок является полюсом и компасом, который нас направляет... дабы мы не потонули в океане краски»¹. Лебрен умело рисовал в духе болонских академистов, для фигур в своих религиозных или «исторических» композициях он делал тщательные подготовительные этюды с обнаженных моделей. Однако его живопись была сухой, вялой и мало интересной по цвету. В графической интерпретации Эделинка оригиналы Лебрена очень выигрывали, делались более живыми и выразительными, что признавал и сам Лебрен. Так, «Кающаяся Марию Магдалину» Лебрена (современники видели в этом сюжете намек на историю одной из любовниц Людовика XIV, герцогини де Лавальер, удалившейся в монастырь) резец Эделинка превратил в подлинный шедевр граверного искусства. Величайшее впечатление производит самый большой лист Эделинка (70×90,6 см), награ-

данный на двух досках по картине Лебрена «Александр Македонский в шатре Дария». Этим холстом «первый королевский живописец» в 1660 году начал серию театрально-помпезных композиций «Битвы Александра Македонского», предназначавшихся для изготовления по ним королевских шпалер.

Знаменитейшие живописцы Франции считали особой честью, когда их холсты воспроизводил Эделинк; он был удостоен ряда королевских отличий и в 1677 году избран в парижскую Академию художеств.

Рядом с гравюрными репродукциями картин Эделинка должны быть названы листы работавшего в этой же области наиболее талантливого представителя большой (насчитывающей одиннадцать имен) семьи французских гравюров — Жерара Одрана II (1640—1703).

В юности учившийся у своего отца, Клода Одрана (1597—1675), в шестидесятых годах Жерар Одран некоторое время прожил в Италии, где работал в мастерской Карло Маратти и получил там основательную академическую подготовку. В Италии Одран награвировал ряд картин Рафаэля, а также художников позднего Ренессанса. Особенно его привлекала работа по произведениям монументальной живописи — сложным многофигурным композициям мастера римского барокко Пьетро да Кортона. Соприкосновение с искусством барокко, а также с культурой офорта, распространенной в Италии XVII века, оказали большое влияние на формирование графического языка Одрана.

В 1670 году Одран вернулся во Францию и по распоряжению Кольбера продолжил работу, начатую Эделинком, воспроизведя четыре последующие картины Лебрена из серии «Битвы Александра Македонского». В интерпретации Одрана они превратились в живописно решенные огромные гравюры (почти вдвое больше «Александра Македонского в шатре Дария»), каждая из которых была выполнена на четырех досках. По сравнению с стремившейся к тонкой детализации скрупулезной фактурой французских гравюров-портретистов, которой в основном придерживался и Эделинк, Одран работал более широко, начиная гравюру сочно травленным офортом и лишь в заключение проходя ее резцом.

¹ Цит. по кн.: Сидоров А. А. Рисунки старых мастеров. М.—Л., 1940, с. 90.





80 Ж. ОДРАН II (ПО Ш. ЛЕБРЕНУ)
Лист из серии „Битвы Александра Македонского“
1670—1674

Офорт, резец
71,6 × 159
Фрагмент в натуральную величину

Подобная комбинированная техника — ее зарождение мы видели уже в поздних гравюрах школы Рубенса — выходит за рамки традиций гравюры на меди эпохи классицизма и предвещает пути развития французской гравюры в XVIII веке. Правда, в отличие от импровизационной свободы офорттов Ван Дейка или Рембрандта и подобно некоторым листам Калло, кладка офортных штрихов все же сохраняет у Одрана определенную упорядоченность и регулярность, в чем проявилось влияние классической резцово-гравюры.

«Битвы Александра Македонского» принесли Одрану в 1674 году звание академика. Кроме этой серии он выполнил ряд других листов по Леброну, а также воспроизводил картины Пуссена, Лесюэра, Миньяра и Куапеля. Современники ценили его репродукционные гравюры так же высоко, как и листы Эделинка.

Традиция французского гравированного портрета, идущая от Нантейля, получила дальнейшее развитие в листах целого ряда последовавших за ним мастеров. Из них особого упоминания заслуживает семья Древе: отец — Пьер (1663—1738), сын — Пьер-Эмбер (1697—1739) и племянник — Клод (1705—1781). Работавшие в конце XVII и XVIII веках, они посвятили себя главным образом репродуцированию произведений Риго, Ларжильера, Куапеля и других крупнейших французских мастеров репрезентативного портрета.

В XVIII веке, в эпоху, когда под влиянием искусства рококо широко распространились смешанные техники гравюры на меди (как мы это уже встречали в XVII веке у Одрана) и произошло значительное размягчение стиля, Древе упорно продолжали культивировать классический строгий чистый резец, в работе которым достигли большой виртуозности. Некоторая суховатость исполнения, свойственная гравюрам Древе, в большинстве случаев вполне соответствовала воспроизводимым оригиналам. Все последующие поколения граверов на меди постоянно обращались к листам Древе как к образцам технического совершенства.

Самым талантливым из Древе был старший — Пьер. Он особенно выдвинулся тогда,

когда появились большие парадные холсты последнего значительного мастера французской портретной живописи XVII века Риго, с которым у Пьера Древе установилось близкое сотрудничество. Для своих портретов маслом Риго предварительно готовил крупноформатные, весьма тщательно проработанные рисунки — чаще всего итальянским карандашом и мелом по тонированной бумаге, — и Древе обычно гравировал по этим рисункам, а не по самим картинам. В ходе работы гравера Риго нередко наблюдал за ней, корректируя ее и направляя. В отличие от Рубенса, который сам ведал продажей эстампов своей мастерской, в компании Риго — Древе коммерцией занимался гравер, имевший в своем доме выставочный и торговый залы; в дальнейшем семья Древе приобрела выставочный зал в помещении Лувра.

Пьер Древе, работавший до 1722 года, выполнил сорок один лист по Риго, девять по Ларжильеру, а также ряд других. В 1707 году он был избран академиком, а через пять лет по королевскому приказу награвировал портрет Людовика XIV по Риго для издания так называемого «Королевского кабинета», причем медная доска этой гравюры была помещена на вечное хранение в Луврскую калькографию.

Пьер-Эмбер Древе, умерший сравнительно молодым, оставил, однако, ряд первоклассных работ. Так, выполненный им с оригинала Риго почти полуметровый монументальный портрет одного из высших представителей «дворянства мантии» — кардинала Боссюэ (1723) по торжественной выразительности фигуры, представленной здесь во весь рост, и аксессуаров, а также по виртуозной передаче фактуры различных материалов и тканей принадлежит к числу лучших гравюр на меди, созданных французской школой.

Унаследовавший после смерти своих родственников их мастерскую и изготовленные ими доски Клод Древе как самостоятельный мастер менее интересен; в основном он занимался тиражированием работ Пьера и Пьера-Эмбера и торговлей оттисками их гравюр.

Близок к строгой линейной манере Древе и в некоторой степени к более живописным портретам Эделинка, которые он копировал в юности, немецкий гравер на меди Георг Фрид-



81 П.-Э. ДРЕВЕ (ПО Г. РИГО)
Портрет кардинала Боссюэ
1723

Резцовая гравюра на меди
47,7 × 33,3

рих Шмидт (1712—1775), учившийся и ряд лет работавший в Париже. Его творчество в основном относят к французской школе. Овладевший всеми тонкостями французской техники и стиля гравюры, Шмидт в 1744 году был избран в парижскую Академию художеств.

Ученик гравера из круга Ватто Никола Лармессена (1684—1755), Шмидт начал с воспроизведения картин Ланкре, однако затем повернул в сторону более строгой классической традиции. (Его учитель Лармессен много работал в гравированной миниатюре — жанре, которым впоследствии увлечется и ученик Шмидта русский гравер Евграф Чесемов.)

Шмидту принадлежит около двухсот листов, в основном портреты. С большим техническим совершенством он репродуцировал резцом во время пребывания во Франции главным образом произведения Рнго, а по возвращении в 1744 году в Берлин, где стал придворным гравером прусского короля Фридриха II, немецкого живописца-портретиста, также в свое время работавшего в Париже, Антуана Пэна. Помимо резца Шмидт владел и другими техниками гравюры на металле: некоторые его портретные листы выполнены меццо-тинто, он работал и в карандашной манере. Кроме того, он воспроизвел офортм ряд картин маслом Рембрандта и его школы, правда, довольно вяло по сравнению с оригиналами.

Хотя рядом с Нантейлем, Эделинком, Одраном или Древе Шмидт является фигурой менее значительной, мы посчитали необходимым остановиться на его творчестве, так как с 1757 по 1762 год Шмидт находился в Петербурге и оказал большое влияние на развитие русской школы гравюры на меди.

Восемнадцатый век во Франции был периодом расцвета искусства книги, связанного с широким введением в различные издания портретов, иллюстраций, титульных листов, виньеток, а также других элементов оформления, гравированных на меди. Соответственно, и репродукционные эстампы выпускались в это время уже не только отдельными листами, но и большими альбомами, «уражами», воспроизводящими целые серии картин, рисунков или иных произведений искусства из ряда

выдающихся собраний. С другой стороны, в этом получила несомненное отражение тот культ коллекционерства, который был особенно характерен для французской художественной жизни XVIII века. В роскошных кожаных папках тысячи гравированных листов собирались по сюжетам, мастерам или же школам, что, естественно, подводило к мысли об издании гравюр целыми томами, связанными каким-то общим принципом.

Начало таким изданиям, прославляющим как собрания, так и их владельцев, положил появившийся еще в XVII веке и вне Франции — в Нидерландах — ураж «Зрелище живописи» («Theatrum Pictorum») Давида Тенирса. Он был издан в 1660 году в Брюсселе и Антверпене и содержит двести двадцать четыре воспроизведения в формате полулиста картин из собрания штатгальтера голбургских Нидерландов эрцгерцога Леопольда Вильгельма. «Theatrum Pictorum» отразил художественные вкусы того времени: он был целиком посвящен итальянской живописи, — в частности было воспроизведено сорок семь картин Тициана (в дальнейшем собрание Леопольда-Вильгельма поступило в Венский художественно-исторический музей). Фламандский живописец-жанрист, Тенирс был хранителем галереи Леопольда-Вильгельма в Брюсселе и выполнил с картин этого собрания маленькие копии маслом, которые затем послужили в качестве оригиналов для работы целой группы граверов, работавших под его наблюдением.

Еще более грандиозен был замысел Людовика XIV, приказавшего изготовить гравюры со всех значительных произведений искусства, созданных во Франции в его царствование или же поступивших за это время в королевское владение. Эта серия, по существу, являющаяся первой попыткой своего рода художественной инвентаризации национальных сокровищ Франции, начала готовиться в 1663 году и была в основном выпущена между 1677 и 1683 годами. Она состояла из листов различного формата, продававшихся по отдельности, французский двор преподносил их также в качестве ценных подарков знатым иностранцам. Собрание гравированных досок, выполненных для нее большой группой граверов на меди, положило затем начало фонду Лувр-

ской калькографии в Париже — учреждению, существующему и в наши дни, пропагандирующему искусство гравюры и продолжающему печатать с подлинных досок старых и современных мастеров авторские и репродукционные эстампы.

Людовик XIV был одним из крупнейших коллекционеров произведений искусства, и публикация его собрания вызвала огромный интерес. В 1727 году издание было повторено под названием «Королевский кабинет» в дополненном составе, насчитывающем около тысячи гравюр. Они были теперь отпечатаны на листах одного формата — «ин-фолио» и собраны в двадцать три шитых альбома. Особенно большие гравюры, не умещавшиеся в формат альбомов, соответственно сгибались и складывались. Основу «Королевского кабинета» составляет объемистый первый том, в котором репродуцировано собрание живописи Людовика XIV. Второй выпуск целиком посвящен серии «Битвы Александра Македонского» Эделинка и Одрана. В других альбомах воспроизведены королевские шпалеры, собрание скульптуры, античных и современных медалей, монет, изображения королевских дворцов и замков и т. д. В 1734 году было отпечатано третье издание «Королевского кабинета», мало отличающееся от второго.

Другими великоленными образцами подобных увражей могут служить выпущенные также во Франции «Люксембургская галерея» (1710), так называемый «Сборник Жюльена» (1734), «Живопись в отеле Ламбер» (1740), «Кабинет Кроза» (1742), «Большая галерея Версаля» (1753) и другие. Объемистые фолианты, воспроизводящие сокровища искусства из ряда собраний, стали затем издавать и в других странах Европы.

Из всех увражей XVIII века наиболее художественно цельным и значительным, состоящим из почти восьмисот листов «ин-фолио» было собрание гравюр произведений Антуана Ватто.

Издание, обычно называемое «Сборник Жюльена», было предпринято сразу же после смерти Ватто, в 1721 году, его ближайшим другом, коллекционером и гравером-дилетантом, учеником одного из Одранов Жаном де Жюльеном. Об отношениях, существовавших между Ватто и Жюльеном, свидетельствует

картина Ватто «С тобою рядом сидя...», где художник изобразил себя пишущим на пленэре в лесу или в парке этюд, а рядом с собой — музицирующего Жюльена¹.

«Сборник Жюльена» — первый в истории свод гравюр, в котором предполагалось полностью репродуцировать все известные произведения одного определенного мастера, как рисунки, так и картины. В предисловии к первому тому издания, опубликованному под названием «Фигуры различного характера, пейзажи и этюды, рисованные с натуры Антуаном Ватто...», Жюльен писал: «Лицо, предлагающее вниманию публики настоящий сборник, постаралось прибавить к рисункам, полученным им от сфера Ватто, его друга², также и все те, кои удалось разыскать в собраниях любителей; вместе с тем лицо это позаботилось о том, чтобы искусные мастера, привлеченные к этой работе, сохранили бы весь пыл и блеск автора и воспроизвели рисунки со всей возможной точностью и тщанием»³. Жюльен пошел даже на то, чтобы специально послать граверов в Лондон для репродуцирования некоторых малоизвестных во Франции произведений Ватто, находившихся в английских собраниях.

Отталкиваясь от традиций подцветочного рисунка, унаследованных у итальянских художников Рубенсом — мастером, которого Ватто высоко ценил и в своих ранних произведениях которому прямо подражал, — он разработал особую форму живописного рисунка. Ватто исключительно виртуозно использовал мягкость и пластичность штриха, а также цветовые качества сангины. В ряде случаев Ватто с неповторимым мастерством применял характерную для французской графики XVIII века технику «в три карандаша» — сангиной, итальянским карандашом и мелом по тонированной бумаге, что позволяло создавать рисунки, по колористическому эффекту приближающиеся к произведениям живописи.

¹ Картина эта не сохранилась и известна по воспроизведению в «Сборник Жюльена» гравированному воспроизведению Никола-Анри Тардьё (1674—1749).

² В личном собрании Жюльена находилось около четырехсот рисунков Ватто.

³ Цит. по: Антуан Ватто. Старинные тексты. Пер. Е. Гунста. М., 1971, с. 42.

Первые два тома «Сборника Жюльена», вышедшие в 1726—1728 годах и содержащие около трехсот пятидесяти гравюр, были полностью посвящены рисункам Ватто. Они были воспроизведены рядом известных французских граверов, в том числе Кейлюсом, однако основная часть этой работы пришлась на долю Франсуа Буше (1703—1770).

В юности Буше учился гравюру у второстепенного подражателя Нантейля и Эделинка Жана-Франсуа Кара-старшего (1661—1730), и Жюльен оказался настолько проницательным, что из многочисленных учеников и подмастерьев Кара сумел выделить Буше, угадать в двадцатилетнем начинающем художнике одного из лучших исполнителей для осуществления своего грандиозного замысла.

По рисункам Ватто Буше в 1722—1723 годах выполнил в офорте около ста листов. Шедвром Буше было воспроизведение автопортрета Ватто, являющееся фронтисписом для всего издания «Сборника Жюльена».

В музее Конде в Шантийи находится рисунок, послуживший оригиналом для гравюры Буше. Это лист, выполненный излюбленной Ватто сангиной пурпурного оттенка, итальянским карандашом, а также мелом по серовато-коричневатой бумаге, в свободной манере и в то же время достаточно тщательно проработанный. На рисунке дана полуфигура — художник изобразил себя держащим в правой руке рейсфедер с вставленным в него куском сангины, левой же он приоткрывает папку, как бы собираясь достать оттуда лист бумаги для работы. На бледном худом лице Ватто столь характерное для него выражение затаенной грусти — результат тяжелой болезни, которая преследовала художника с юных лет и привела его к ранней смерти. В настоящее время большинство исследователей считает, что этот лист — не собственноручная работа Ватто, но копия с не дошедшего до нас оригинала, которую выполнил в ходе подготовки офорта Буше. В пользу такой атрибуции говорит, в частности, несколько более дробный, чем это свойственно Ватто, графический почерк, особенно в кладке мелких штришков итальянского карандаша, похожий, скорее, на манеру рисунков Буше. Но это различие малозаметно, и в целом копия выглядит совершенно убедительно — не случайно ее долгое время счи-

тали оригиналом, — настолько тонко сумел молодой Буше почувствовать искусство Ватто.

Так же близко по духу к рисункам Ватто были выполнены и самые офорты Буше. В его распоряжении еще не было техник, которые позволили граверам следующего поколения факсимильно передавать цвет и фактуру рисунков различного характера. Тем не менее он сумел найти для штриха мягкой сангины и итальянского карандаша убедительную интерпретацию в одноцветном игловом офорте. Достаточно точно и в то же время легко и свободно гибкими движениями иглы передал он живой бег линий рисунков Ватто, «импрессионистическую» воздушность форм и нервные удары карандаша, скачкообразно разбросанные в светлых местах. Графический язык офортов Буше намного смелее, самостоятельнее и энергичнее, чем у всех других граверов, работавших по Ватто.

Наиболее существенным различием между автопортретом Ватто и офортом по нему является зеркально перевернутое изображение: по-видимому, Буше гравировал, глядя прямо на рисунок, в результате на гравюре получилось, что Ватто держит сангину в левой руке.

Буше выполнил также несколько листов для третьего тома «Сборника», посвященного живописи Ватто и вышедшего в 1730-х годах. Тесное соприкосновение с искусством Ватто послужило для Буше замечательной школой и оказало большое влияние на все его дальнейшее творчество как в живописи, так и в рисунке.

Кроме Буше и Кейлюса для Жюльена работал целый ряд выдающихся граверов того времени: Н.-А. Тардьё, Шарль-Никола Кошен-старший (1688—1754), племянник Жерара Одрана Бенуа II Одран (1700—1772), Лоран Карс (1699—1771), Пьер-Александр Авелин II (1702—1760) и другие, воспроизводившие главным образом картины Ватто. «Сборник» отличается не только исключительным качеством гравюр, но и их редким стилистическим единством. По-видимому, это было в значительной степени результатом руководства со стороны Жюльена, который непосредственно участвовал во всей работе и даже собственноручно награвировал несколько листов. Свою роль также сыграло

то, что в данном случае репродуцировались произведения одного художника, современника мастеров-граверов, живое и грациозное искусство которого было им особенно близко и понятно. Так, исполненные Тардые воспроизведения «Отплытия на остров Киферы» и «Елисейских полей» или Кошеном — «Игры в волан» и «Боскета Вакха» принадлежат к числу лучших французских гравюр всего столь богатого шедеврами в этой области XVIII века.

Небольшой формат картин Ватто, позволявший избежать при переводе в эстамп значительного уменьшения, их исключительные живописные качества: светлый, сверкающий колорит с характерными контрастами, легкая подвижность утонченно-изящных форм, тонущие в серебристой дымке задние планы пейзажных фонов — все это предъявляло к интерпретации в однокрасочной гравюре совершенно новые требования. Для них уже не хватало средств в арсенале строгой классической гравюры на меди. И мастера Жюльена сумели оживить гравюру на меди, соединяя резец с более подвижным офортом, которому они отводили в своих листах большое, иногда пресоблажающее место. В ряде случаев по изображению, выгравленному в легкой серебристой гамме офортом, резцом наносились лишь отдельные глубокие темные «удары», столь характерные для темпераментного живописного почерка Ватто.

Этот «стиль Ватто» представляет собой полный отход от принципов классической резцовой гравюры. По существу, была создана новая смешанная техника так называемой «свободной гравюры», начало которой во Франции мы видели уже у Жерара Одрана. При этом граверы Ватто отказались от регулярной системы ведения штрихов Одрана, заменив ее более живой и импровизационной штриховкой. В отличие от портретного эстампа, где долго продолжали сохраняться традиции классицизма, задачи воспроизведения последовавшей за Ватто жанровой живописи XVIII века еще более способствовали обновлению французской гравюры.

Применение разнообразных комбинаций травления с работой резцом позволило французским граверам при воспроизведении картин убедительно передавать, в частности, ту

органическую связь между тонкими колористическими и валерными отношениями, с одной стороны, и четкой структурой рисунка — с другой, которая столь характерна для французской школы живописи.

Другим знаменитым увражем XVIII века рядом со «Сборником Жюльена» был «Кабинет Кроза». «Коллекция эстампов с лучших картин и рисунков, находящихся во Франции в Королевском собрании, а также в собрании герцога Орлеанского и других, разделенная по разным школам» была издана влиятельным французским вельможей, богатым финансистом и крупным коллекционером произведений искусства, другом и покровителем Ватто Пьером Кроза, именем которого обычно и называется альбом. В создании этого увража принимал участие также французский коллекционер, знаток и исследователь искусства Пьер-Жан Мариэтт.

«Кабинет Кроза» изготовлялся в Королевской типографии в Париже на протяжении тринадцати лет, с 1729 по 1742 год. Он состоит из двух томов в формате «гран-фолно» (46×62 см) и содержит около ста восьмидесяти гравюр, в том числе несколько разворотных (отпечатанных на две страницы). Основное место в нем занимают гравюры по произведениям мастеров итальянского Ренессанса, в первую очередь Рафаэля и его школы.

Большую часть листов в этом издании составляют репродукции произведений живописи, выполненные в одну краску резцовой гравюрой на меди с офортом в основном теми же мастерами, которые работали для Жюльена, — Тардые, Кошеном и другими, но в соответствии с характером оригиналов здесь они пользовались несколько более строгим графическим языком.

Рисунки были репродуцированы с применением двух разных техник: офорта и цветной ксилографии, в которой работал Никола Лесюэр (1691—1764), представитель целой семьи французских резчиков по дереву. Так как во Франции практически отсутствовали традиции кьяроскуро, цветная гравюра на дереве была новым словом в развитии французской графики. Часть листов была исполнена Лесюэром в две-три краски чистой ксилографией (то есть ксилографией же был награвирован и контур). Однако, в отличие от масте-



82 Н.-А. ТАРДЬЕ (ПО А. ВАТТО)
 Ватто и Жюльен в парке
 1731

Офорт, резец
 38,2 × 29,5



83 Ф. БУШЕ (?)
Копия с автопортрета А. Ватто

Сангина, итал. карандаш, мел
25,3 × 21,5





85 А. ВАТТО
Радости жизни
1716—1718

Холст, масло
65 × 93



ров кьяроскуро, гравюры которых носили интерпретирующий характер, Лесюэр впервые поставил задачу факсимильной точности (Правда, эта факсимильность относилась к передаче пластических качеств и фактуры оригинала; цвет при печати оттисков Лесюэр позволял себе варьировать.)

Особый интерес с точки зрения факсимильности представляют в «Кабинете Кроза» двадцать пять гравюр, где для воспроизведения первых или карандашных набросков офорт и цветная ксилография комбинируются с подкраской кистью (в одном-двух листах офорт заменяет резцовая гравюра).

Воспроизведение рисунков — особая область граверного искусства, так как здесь, в отличие от воспроизведения живописи, технически возможна более точная передача характера оригиналов. Однако первоначально рисунки обычно рассматривались как не более чем подготовительный эскиз для гравюры — своеобразный «полуфабрикат», который в ходе гравировки должен был быть доработан и закончен. Правда, уже в XVI веке мы встречаем такие довольно близкие к оригинальным рисункам резцовые гравюры и офорты, как, например, по Питеру Брейгелю. В XVI же веке была осуществлена и попытка факсимильно передать рисунок пером гравюрой на дереве. Таковы репродукции нескольких широких и энергичных первых набросков Луки Камбиазо, выполненные работавшим в Риме итальянским резчиком Джованни Гуэрра (1540—1618), подписывавшимся монограммой «G.C.N.FE».

Однако настоящее развитие это направление получает только в XVII веке, когда уже целый ряд граверов стремится убедительно воспроизвести фактуру рисунка, показать его как самостоятельное произведение искусства. Для репродуцирования рисунков штрихового типа теперь в основном применяется офорт, так как проведенный одним движением руки след офортной иглы по своему характеру несравненно ближе к первому или карандашному рисунку, нежели штрих, обрезанный ножом с обеих сторон на деревянной доске, и, соответственно, степень факсимильности здесь выше.

Из подобных гравюр XVII века особенно интересна серия репродукций к рисунков Лео-

нардо да Винчи из собрания английского коллекционера графа Арундела. Она была выполнена в 1646 году известным рисовальщиком и гравером, чехом по происхождению, работавшим в то время в Лондоне, Вацлавом Холларом (1607—1677). Холлар был хранителем собрания рисунков Арундела, и в его обязанность входило изготовлять с них копии, в том числе и гравированные. Тщательно и с тонким пониманием оригиналов, выполненные в близком к ним размере офорты Холлара очень убедительно передают перовой штрих рисунков Леонардо. Такие воспроизведения Холлара, как «Этюды пяти мужских голов» (рисунок Леонардо ок. 1490 г., ныне находится в Королевской библиотеке в Виндзоре) во многом способствовали популяризации рисовального наследия величайшего художника итальянского Ренессанса.

В XVIII веке, когда уже даже наброски беглых мыслей стали считаться полноценными произведениями искусства, для репродуцирования берутся рисунки разной степени законченности и разнообразнейших техник. Соответственно, значительно усложняется и техника воспроизведения. Так, в «Кабинете Кроза» при передаче оригиналов, выполненных пером с размывкой кистью, штриховой офорт печатался поверх оттиска с одной или нескольких плоскостно-тоновых деревянных досок, воспроизводивших градиции размывки в духе кьяроскуро, что придавало гравюрам большое сходство с подлинными рисунками.

Зарождение подобного комбинированного приема мы видели еще в XVI веке в Италии; затем он стал применяться в конце XVI — первой половине XVII века в Нидерландах, в кругу ученика Гольциуса, позднего нидерландского маньериста Абрахама Блумарта (1564—1651). Разносторонний и чрезвычайно плодовитый мастер, Блумарт известен, в частности, множеством рисунков, исполненных для граверов. Несколько эстампов по его композициям было выполнено офортом, отпечатанным поверх оттиска с цветных деревянных досок. Подобным образом воспроизводил в начале XVIII века рисунки и упоминавшийся английский гравер Элиша Кирколл.

В «Кабинете Кроза» подобную же технику для факсимильного репродуцирования рисунков Рафаэля, а также других мастеров итальян-



87 А. РОБЕР, Н. ЛЕСЮЭР (ПО РАФАЭЛЮ)
Афинская школа
Лист из увража „Кабинет Кроза“

Офорт, гравюра на дереве
32,6 × 36,4



88 А.-К. КЕЙЛЮС, Н. ЛЕСЮЭР (ПО А. ОРАЦИ)
 Ангелы, несущие руно Гедона
 Лист из увража „Кабинет Кроза“

Офорт, гравюра на дереве
 48,2 × 26,2



39 А.-К. КЕЙЛЮС, Н. ЛЕСЮЭР (ПО ДЖ. РОМАНО)
 Рыбаки, тянущие сети
 Лист из увража „Кабинет Кроза“

Офорт, гравюра на дереве
 (2 доски)
 30,6 × 43,7

ского Возрождения в сотрудничестве с Лесюэром весьма совершенно применили офортисы Кейлюс, Кошен, а также Поль-Понс-Антуан Робер (1686—1733). Примерами могут служить «Рыбаки, тянущие сети» по Джулио Романо (редкий для этого мастера жанровый сюжет) и «Ангелы, несущие руно Гедеона» по Антонио Ораци — Кейлюса и Лесюэра, а также «Афинская школа» по Рафаэлю — Робера и Лесюэра.

Комбинированные репродукции в смысле факсимильности значительно превосходят воспроизведения аналогичных оригиналов, целиком награвированные на дереве в несколько досок. Правда, с другой стороны, в комбинации с офортом или резцовой гравюрой на меди обрезаемая ксилография утрачивает свойственную ей лаконичность и стилистическую чистоту. В этом отношении кьяроскуро представляет собой явление более высокого порядка.

Кроме участия в изготовлении гравюр комбинированной техникой Кейлюс выполнил

для «Альбома Кроза» по перовым рисункам разных мастеров ряд репродукций чистым офортом. Знатный аристократ, оставивший военную карьеру ради занятий искусством и археологией, талантливый художник-дилетант и историк античного и современного искусства, член парижской Академии художеств, Анн-Клод-Филипп де Тюбьер граф Кейлюс (1692—1765) был одной из колоритнейших фигур в художественной жизни Франции XVIII века. Он учился рисовать, возможно, под руководством самого Ватто, с которым был в молодости знаком и о котором оставил воспоминания. С глубоким пониманием оригиналов Кейлюс на протяжении ряда лет воспроизвел офортом огромное количество рисунков — всего более трех тысяч листов, в основном старых итальянских мастеров, а также Рембрандта и современных ему французских художников. Его деятельность сыграла большую роль в развитии и популяризации культуры рисунка во Франции.

V. „Гравюра пятном“ и цветная печать с металла

Техники пунктира, меццо-тинто и акватинты. — Цветные офорты Сегерса. — Моногинная печать Тейлера. — Принцип трехцветки Леблона. — Цветные репродукции пунктиром Бартолоцци. — „Карандашная манера“ (гравюры Демарто по Буше), „пастельная манера“ (Бонне). — Цветные акватинты Жанине по акварелям Гюбера Робера. — Сложные факсимильные техники

Восемнадцатый век был периодом расцвета репродукционной графики. Этому способствовало коллекционирование произведений искусства, широко распространенное в ту эпоху, причем многие наравне с картинами и рисунками собирали гравюры. Если утонченные знатоки ценили самую специфику графического листа, то для более широкой публики гравированные воспроизведения заменяли еще и недоступные по ценам оригиналы.

Печатание эстампов и их распространение окончательно выделяется в особую отрасль производства и торговли, деловую часть которой ведут либо сами граверы и печатники, либо их издатели. Возникает ряд больших издательств, специализировавшихся на выпуске эстампов разных типов, продукция которых предназначается, в частности, и для экспорта. Так, в последней трети XVIII века предприимчивым лондонским гравером и издателем Джоном Бойделом (1719—1804), ставшим затем лорд-мэром Лондона, во Францию, Россию, Испанию и другие страны европейского континента были вывезены репродукционные листы работы английских мастеров на многие сотни тысяч фунтов стерлингов.

Оттиски гравюр в рамке или без нее, по отдельности или попарно входящие в быт как привычная часть украшения жилища и участвуют в создании стиля интерьера. Так, повешенные на стену английские меццо-тинто или гравюры «пунктиром» особенно выигрышали в сочетании с мебелью Чиппендейла и Шератона.

Теперь уже многие известные художники начинают специально создавать рисунки для их последующего воспроизведения в гравюре.

Все это непосредственно влияло на развитие техники гравюры и привело к необычай-

ному расширению ее художественных возможностей.

Старые способы гравюры на металле: резцовая гравюра, офорт и «сухая игла» — позволяли создавать полутона только посредством линейной штриховки. Особенно удобны были штихель или офортная игла в тех случаях, когда требовалось линейное решение, например при передаче рисунка волос, кружева и т. п. Поколения художников и граверов постоянно искали возможности расширить изобразительные средства гравюры на меди, преодолеть ограниченность передачи тона линиями, получить в гравюре сразу пятно и тем приблизиться к характеру тоновых оригиналов: картин маслом, гуашей, акварелей, пастелей, а также рисунков, выполненных в широкой живописной манере.

С пятном тесно связано представление о цвете, поэтому развитие в XVIII веке техник «гравюры пятном» соответствовало утонченной колористической культуре этого времени и в конечном счете привело к изобретению и распространению цветной печати с металла, дающей несравненно большие, качественно иные возможности, нежели цветная печать с дерева.

Освоение «гравюры пятном» проходило следующим образом. Первоначально был сделан ряд попыток создавать тон группами точек, либо систематически поставленными одна около другой, либо хаотически рассыпанными, и тем приблизиться к передаче имеющих вернистую структуру рисунков углем, итальянским карандашом или сангиной.

Самая первая разновидность подобной техники, так называемый *пунктир*, появилась в Италии еще в начале XVI века, почти одновременно с офортом. Одним из изобретателей

«пунктира» был живописец, миниатюрист, рисовальщик и гравер на меди Джулио Кампаньола (ок. 1482 — до 1518), находившийся под большим влиянием Джорджоне и Тициана. Не случайно и эта новая живописная техника эстампа исходит из венецианской школы.

Кампаньола стал создавать изображение, пользуясь в основном не штриховкой, но мелкой пуантелью; это придавало его листам невиданную до тех пор в гравюре воздушность, погружало фигуры и пейзаж в туманную дымку. Вполне возможно, что возникновению такой техники способствовал опыт работы Кампаньоллы в миниатюре. Первая известная гравюра Кампаньоллы с применением точечной фактуры — видимо, «Астролог», датированная около 1509 года. Созданная в этом же году «Лежащая Венера на фоне пейзажа», поза и характер фигуры которой очень близки к типажам Джорджоне, демонстрирует уже вполне развитую технику пунктира. Точки здесь мягко моделируют обнаженное женское тело и пейзаж, контуры почти нет. В таком же характере был награвирован Кампаньолой, возможно также по оригиналу Джорджоне, «Юный пастух» (ок. 1509). Иногда Кампаньола комбинировал пунктир с резцом: резцовый контурный рисунок он дополнял нанесенными пуантелью тенями. Так выполнена, в частности, его лучшая работа — небольшой, как и все его гравюры, но монументальный по композиции лист «Христос и самаритянка» (ок. 1510), где в роли самаритянки выступает нарядно одетая венецианка тичиановского типа и действие разворачивается на прозрачном пейзажном фоне, на котором изображена венецианская лагуна с характерным силуэтом собора, вздымающимся на заднем плане.

Несколько позже аналогичную точечную технику стал применять связанный с «школой Фонтенбло» французский придворный гравер на меди, ювелир и медальер Этьен Делон (1518/19—1583), работавший в Париже, Страсбурге и Аугсбурге.

При пунктире точки вколачивались в полированную доску острыми стальными штифтами — пунсонами, по которым ударяли молоточками: сильно для более темных мест, для получения глубоких и крупных точек, или нежно — для создания еле заметного тона. По

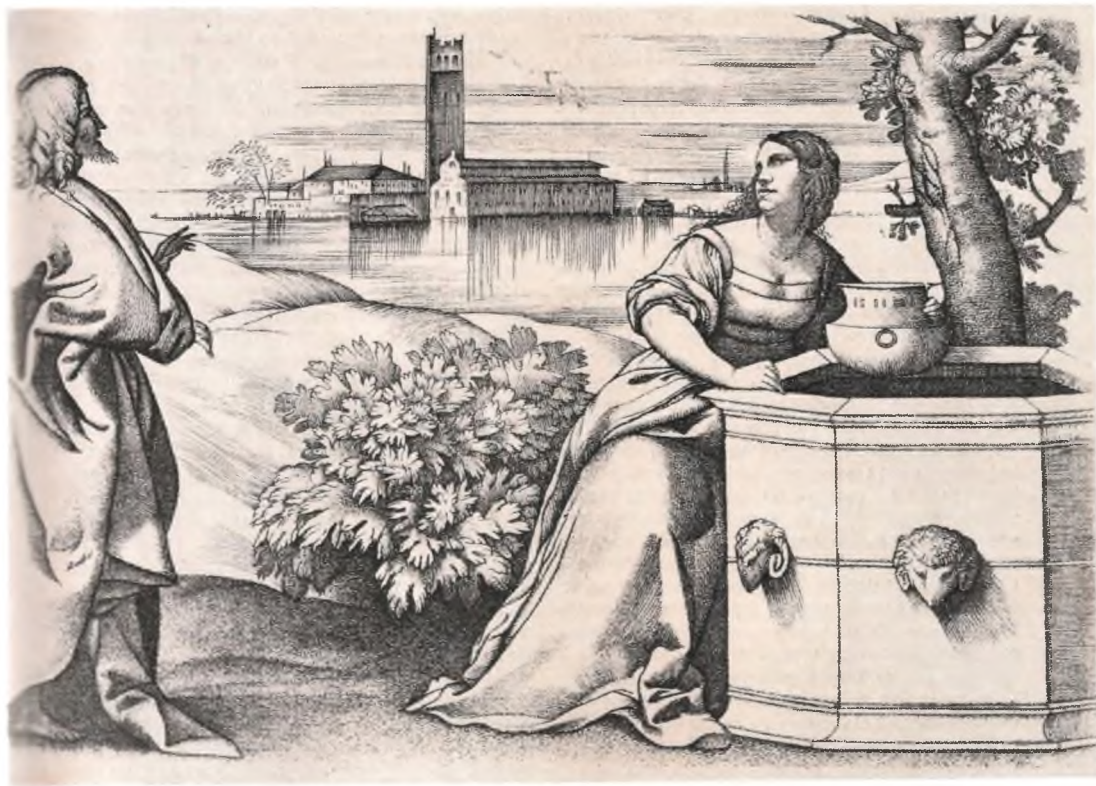
этой причине один из немногих граверов, применявших пунктир в XVII веке, сын амстердамского золотых дел мастера и друга Рембрандта Яна Лютмы — Ян Лютма-младший (1624—1685) называл пунктирную манеру «работой, выбитой молотком».

В XVIII веке, когда техника пунктира достигла особой изощренности, пунсоны применялись нескольких размеров и с различной формой острия: круглой, треугольной, квадратной. Комбинируя разные пунсоны, граверы создавали на доске сложную точечную фактуру, передававшую тональные градации оригиналов (такую тонкую и кропотливую работу в основном приходилось выполнять под лупой). Чтобы сплошь покрыть зернистым тоном целые плоскости, применяли матуары — чеканы в форме булавы с острыми шипами, а также матировки, или тонировки, — пунсоны с несколькими остриями (все эти инструменты подобны тем, какими ювелиры и медальеры пользуются для получения матовой поверхности на металле). Наряду с этим точечную фактуру стали получать и травлением. Пластинку покрывали твердым лаком, лак в нужных местах теми же инструментами накальвали, после чего пластинку травлили. Нередко оба приема комбинировались на одной доске: в темных участках точки в основном наносились травлением, а в светлых, требующих более тонкой моделировки, накальвались «всухую». Так работал, в частности, в Англии крупнейший мастер пунктирной манеры Франческо Бартолотти.

Пунктирная манера продержалась до начала XIX века, причем ее особенно охотно применяли мастера цветной гравюры на меди, так как нежная сеть точек пунктира придавала изображению чарующую воздушную легкость.

При всех достоинствах, присущих пунктиру, работа этим способом была связана с серьезными техническими трудностями в достижении тонального единства. Это существенно ограничивало возможности пунктира, делая его более пригодным для передачи в основе светлых по тону оригиналов.

Постепенно граверы, знакомые с техникой пунктира, пришли к мысли, что равномерное зернение доски можно получить только более широким механическим приемом. В этом направлении велось много опытов, и в 40-х годах XVII века они привели к созданию одного из прекраснейших тоновых способов глубокой печати — «черной манере» или, иначе,



90 ДЖ. КАМПАНОЛЛА
Христос и самаритянка
Около 1510 г.

Резец, пунктир
13 × 18

меццо-тинто (итал. — полутон), изобретателем которой считается живописец-дилетант из Утрехта Людвиг фон Зиген (1609—1680?).

Пользуясь *меццо-тинто*, Зигену удалось изготовить несколько больших портретов. О его жизни и истории его открытия имеются лишь очень скудные сведения. Благодаря другому дилетанту, принцу Рупрехту Пфальцскому (1619—1682), а также голландскому гравюру-портретисту Абрахаму Блотелингу (1640—1690) черная манера проникает в Нидерланды и затем в начале XVIII века — в Англию.

В Германии же и Франции эта техника значительного развития не получила.

Название «черная манера» связано с тем, что, в отличие от других способов гравюры на металле, здесь изображение полностью создается движением от черного к белому. По выражению Д. Дидро, «при гравировании по черному сначала царит глубокий мрак. В процессе работы в этом мраке зарождается свет»¹.

Для «черной манеры» чистая, хорошо отполированная медная доска до начала собственно художественной работы подвергается обработке так называемой качалкой, пока вся ее поверхность не покроется более или менее равномерным зерном-греном. Качалка (иначе — гранильник, англ. «рокер» — это стальная пластинка, снабженная очень острыми и тонкими зубьями). Для глубокого зернения качалка имела около двадцати мелких зубцов на сантиметр, для более тонкого — примерно вдвое больше. Так как качалка должна была пройти через каждый участок доски в разных направлениях (вертикально, горизонтально, по обеим диагоналям и т. д.) не менее двадцати-тридцати раз, то для подготовки большой доски требовалось несколько недель.

Если зерненную таким образом доску затем с помощью тампона набить краской, то она дает бархатисто-черный оттиск равномерного глубокого тона. Под лупой эта чернота будет выглядеть состоящей из хаотически рассыпанных многочисленных точек и мелких черточек. Участки, где требовалось высветлить тон, получить градации полутона и света, затем постепенно высветливались трехгранным или ланцетообразным инструментом — шабером. Заключительная полировка самых ярких бликов выполнялась стальной

гладилкой; отполированный участок не удерживает краску и дает на оттиске чистое белое пятно.

Меццо-тинто передает нежнейшие полутона и глубокие бархатно-черные тени без всякой линейной штриховки, достигая при этом богатства градации и живописной мягкости тональных переходов — от темных участков к самым ярким световым бликам. Сам технический прием выполнения гравюры становится широким и живописным, нажим шабера хорошо передает движение мазка оригинала, создавая ощущение как бы свежего прикосновения кисти. Чаще всего *меццо-тинто* применялось именно для воспроизведения картин маслом. Некоторые исследователи усматривают в возникновении техники *меццо-тинто* непосредственное влияние мощных светотеневых решений позднего Рембрандта.

Никакой другой способ печати (имея в виду как все исторические виды эстампа, так и современной полиграфии) не обладает таким богатством тональных градаций, как гравюра *меццо-тинто*. Эти поистине уникальные качества явились результатом того, что в печатной форме *меццо-тинто* счастливым образом соединился целый ряд технологических достоинств, которые в любых других способах печатной графики встречаются только по отдельности.

Переход от темных к светлым тонам происходит в *меццо-тинто* не только «в профиле» печатной формы, то есть не единственно за счет уменьшения толщины слоя краски, как это имеет место в современной полиграфической глубокой печати. В *меццо-тинто* изменяется и поверхность печатной формы: увеличивается площадь элементов непечатающих и уменьшается — печатающих, аналогично тому как это происходит на современном автотипном каши. Кроме того, в самых светлых участках изображения, где рельеф от зернения печатной формы практически уничтожался срезанием шабером и выглаживанием гладилкой, градации легчайших светлых тонов создавались за счет различной степени полировки поверхности — «вффе́кт», сходный с тем, на котором основан способ гравюры «лависом». И наконец, участки печатной формы *меццо-тинто*, соответствующие светлым участкам изображения, срезались и выглаживались шабером так, что чем светлее участок, тем ниже он оказывался по отношению к первоначальному уровню поверхности формы, и, наоборот, чем темнее участок, тем выше он оставался в «профиле» последней. Таким образом создава-

¹ Дидро Д. Салон 1765 года. Гравюры. Пер. под ред. Н. Жарковой.— Собр. соч. в 10-ти т., т. 6. М., 1946, с. 208.

лась автоматическая «приправка» — регулировка давления для печати: более темные участки испытывали большее давление под прессом и, соответственно, отдавали больше краски, что обеспечивало глубину тона в тенях. Светлые же участки, наоборот, под малым давлением отдавали минимум краски.

Так как для «черной манеры» было необходимо очень тонкое и нежное зернение, которое быстро стиралось в процессе печати, то эта техника позволяла получить сравнительно небольшое число хороших, насыщенных и ярких оттисков — обычно всего пятнадцать-двадцать, лишь в отдельных случаях — до сотни. Позднее, в XIX веке готовые медные доски перед печатью начали покрывать микро-слоем стали — «осталивать», и количество хороших оттисков возросло примерно до ста. Правда, после «осталивания» изменялся, отчасти теряя свою красоту, общий тон гравюры; такой же результат давало и распространявшееся в XIX веке выполнение меццо-тинто прямо на стальных досках. Благодаря особой кристаллической структуре медь лучше принимает краску, поэтому оттиски, полученные с медных досок, дают большую глубину и насыщенность тона, нежели с досок из других металлов. Не поддались существенному усовершенствованию и способы подготовки досок для меццо-тинто. Пластины с механическим зернением, нанесенным, например, при помощи пескоструйного аппарата кварцевым песком, по сравнению с обработанными качалкой выглядят значительно более грубыми и менее сочными; к тому же грен, создаваемый песком, еще более неустойчив и сбивается после первых же оттисков.

И зернение и нанесение изображения на доску — физически очень трудная и вредная для здоровья работа из-за постоянно неподвижного и согнутого положения корпуса. Кроме того, меццо-тинто требовало мастеров высокой квалификации, как граверов, так и печатников, поскольку при печати нежный грен легко можно раздуть или поцарапать. Непревзойденные результаты в этой технике были достигнуты во второй половине XVIII — начале XIX века в Англии, где меццо-тинто стало поистине национальным видом искусства. Есть определенная закономерность в том, что быстрое и успешное развитие подобного чисто репродукционного вида гравюры совпа-

дает с расцветом английской школы живописи, ведущим жанром которой во второй половине XVIII — начале XIX века был, как известно, портрет.

Для английской живописи, для портретов работы Рейнольдса или Гейнсборо, характерны широкая сочная манера свободной фактурной кладкой мазка, сложно разработанная тональность холстов, сильные светотеневые эффекты, а также звучный колорит. Английские граверы настолько умело транспонировали колористические отношения картин маслом и их фактурные качества в светотеневые градации меццо-тинто, что, как было справедливо замечено, даже специалист, рассматривая фотографию, часто не сразу может определить: сделана ли она непосредственно с живописного оригинала или же с меццо-тинто¹.

С другой стороны, подобное приближение к характеру масляной живописи неизбежно вело к нивелировке индивидуальной манеры мастеров меццо-тинто, и если не знать заранее, кем из них был выполнен тот или иной лист, то авторство порой довольно трудно определить. Кроме того, французские граверы XVIII — начала XIX века находили, что фактура меццо-тинто чересчур мягка и расплывчата и что ей не хватает графической определенности; они применяли меццо-тинто лишь изредка, главным образом в подсобных целях.

Крупнейшие английские мастера «черной манеры»: Валентайн Грин (1739—1813) и Джон Рафаэль Смит (1752—1812), который был одновременно живописцем-жанристом, а также замечательные граверы Джеймс Мак Ардель (1729—1765), Томас Уотсон (1748—1781), Уильям Дикинсон (1746—1823), Джеймс Уотс (ок. 1740 — ок. 1790), Уильям Уорд (1766—1826) — с тонким художественным чувством и живописным блеском репродуцировали разнообразие произведения: от портретов Рейнольдса и Реберна до превратившихся в особый жанр английского искусства многочисленных слащавых идеализированных портретов светских красавиц, предвещающих более позднюю салонную живопись. Широко воспроизводились также жанровые картины Джозефа Райта, Джорджа Морлен-

¹ См.: Лисенков Е. Г. Английское искусство XVIII века. Л., 1964, с. 179.



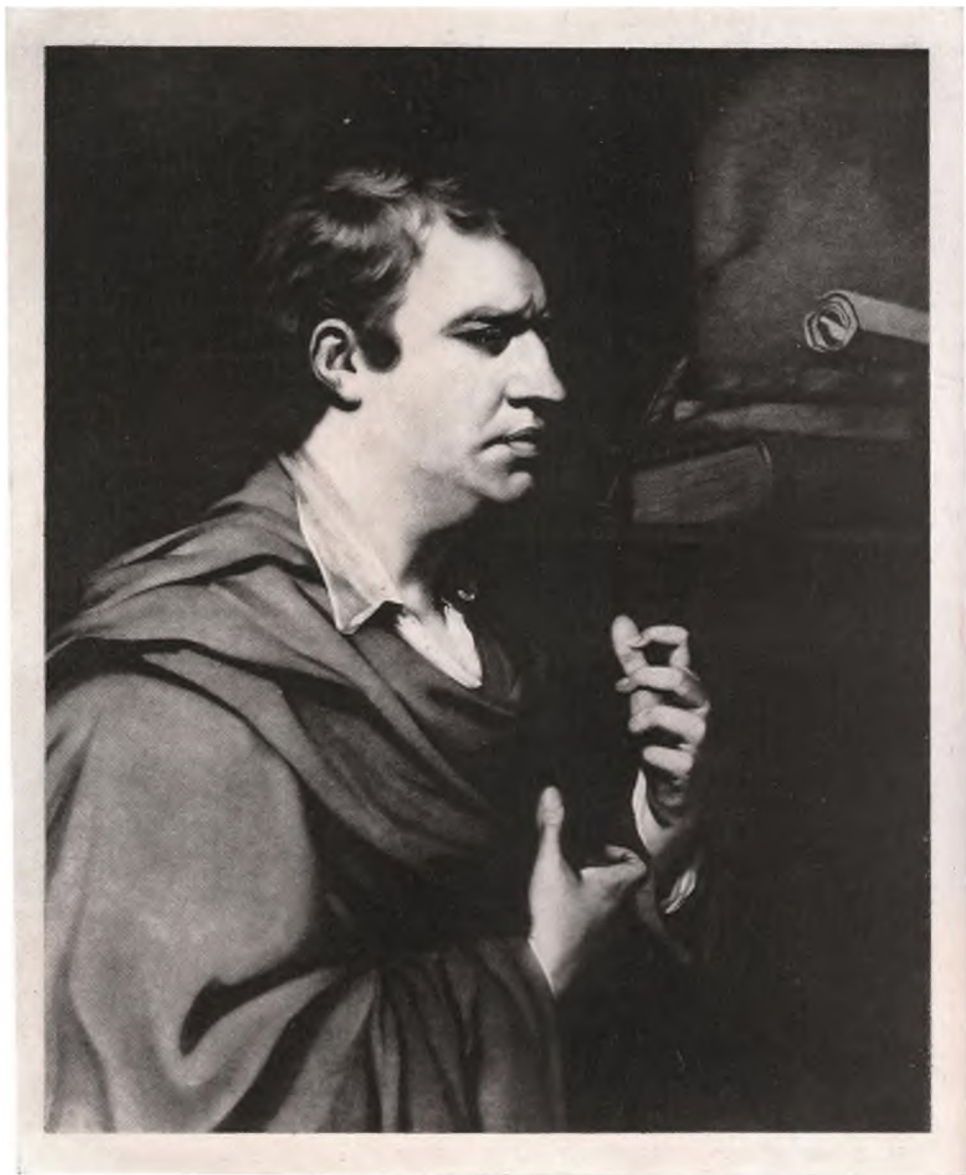
91 У. ДИКНСОН (ПО ДЖ. РЕЙНОЛЬДСУ)
Портрет леди Кросби
1779

Меццо-тинта
63,5 × 37,7



92 В. ГРИН (ПО ДЖ. РАЙТУ)
Опыт с воздушным насосом
1796

Меццо-тинто
48 × 58,3



93 ДЖ. УОТС (ПО ДЖ. РЕЙНОЛЬДСУ)
Портрет Самюэля Джонсона
1770

Мецц-тинтс
46 × 33

да, Джеймса Уорда и других современных им художников.

Своей мировой известностью мастера английской живописи в значительной степени обязаны именно искусству и труду граверов меццо-тинто. Так, Грином было исполнено четыреста досок, а Джоном Рафаэлем Смитом — сто пятьдесят. Из переписки Рейнольдса и позже — Тернера и Констебля видно, какие высокие требования предъявляли живописцы граверам, поручая им репродуцирование своих произведений.

Уже в конце XVIII века слава английских меццо-тинтистов распространяется далеко за пределы их родины. В 1784 году по приглашению Екатерины II в Петербург из Лондона приезжает ученик Грина, первоклассный мастер меццо-тинто Джеймс Уокер (1748—1800), работавший в Англии в основном по произведениям Ромнея. Уокер получил в России должность придворного гравера и стал академиком. Он провел здесь восемнадцать лет и создал большое число гравюр, как портретных, так и воспроизводящих картины старых мастеров из собрания Эрмитажа (правда, печать тиражей меццо-тинто Уокера в основном велась в Англии).

В 1789 году Валентайн Грин получил привилегию от курфюрста Пфальдского Карла Теодора на выполнение гравированного увража по лучшим картинам из Дюссельдорфской галереи. В Дюссельдорфе было изготовлено семьдесят две рисованные копии с этих картин, которые переслали в Лондон, где по ним должны были быть выполнены меццо-тинто. Однако награвировали всего четырнадцать листов — из-за дороговизны издание не нашло достаточного числа подписчиков на него, и работа была прекращена.

К середине XIX века искусство меццо-тинто пришло в упадок. Поиски уже современных нам художников в области расширения фактурных возможностей графики привлекли их внимание и к меццо-тинто, и в нашем веке этот старый способ постепенно возрождается, правда, уже в иных, нежели прежде, формах, — в качестве техники авторского эстампа¹.

¹ Примером может служить ряд листов эстонского гравера Эдуарда Вийральта (1898—1954).

Одним из самых ценных способов гравюры на металле оказалась *акватинта*, создающая такие эффекты передачи полутонов, которых трудно достичь посредством меццо-тинто, идущего от черного к белому. Акватинта (итал. «acqua» — вода и «tinta» — краска, тон) дает оттиски, похожие на рисунки размытой кистью, а при цветной печати очень близко передает специфические особенности акварели.

Акватинте предшествовала более примитивная техника — *лавис*, изобретенная в середине XVII века в Англии и получившая там широкое распространение. На континенте же лавис и акватинта впервые были применены в 1758 году — в листах Жана-Шарля Франсуа (1717—1769), который был одной из интереснейших фигур в истории французской гравюры XVIII века. Художник-дилетант, он самостоятельно овладел разными видами эстампа глубокой печати и сумел их существенно усовершенствовать.

В 1760-х годах в области акватинты начинают удачно экспериментировать несколько французских мастеров, из них в первую очередь необходимо назвать друга Фрагонара, художника-дилетанта аббата Ришара де Сен-Нона (1727—1791). Издаются трактаты по технике акватинты. Особую роль во внедрении акватинты в художественную практику сыграл французский живописец, рисовальщик и гравер, ученик Буше и Вьена Жан-Батист Лепренс (1734—1781), который довел эту технику до совершенства и первым стал широко ее применять.

В 1757 году молодой Лепренс приезжает в Петербург, где получает заказ на изготовление живописных панно для интерьеров Зимнего дворца. За время пятилетнего пребывания в России Лепренс много путешествовал, кроме Петербурга и Москвы он побывал в Прибалтике и Западной Сибири. Вернувшись в 1763 году в Париж, художник привез туда огромное количество рисунков и акварелей: пейзажей, бытовых сцен из русской крестьянской жизни. Русская тема вызвала во Франции большой интерес. Лепренс выставляет в Салоне картины, написанные по русским впечатлениям, его избирают в Королевскую академию художеств, о нем с похвалой отзывался в «Салонах» Дидро. Для размножения своих рисунков, большая часть которых в ориги-



нале была выполнена размывкой кистью бистром или тушью, нередко с подкраской акварелью, Лепренс, уже будучи опытным офортистом, работает в гравюре на меди, как он выражался, «тушевой манерой». В 1769 году он демонстрирует в Академии художеств первые оттиски, выполненные акватинтой. Всего Лепренс создал этой техникой около ста семидесяти гравюр, в основном по свободному офортному контуру; центральное место среди них занимают листы на русские темы.

В самом начале своих экспериментов Лепренс пользовался техникой *лависа* (франц. «lavis» — размывка кистью водяной краской)¹.

При лависе на полированной металлической доске самые светлые участки изображения покрывают асфальтовым лаком, а все остальное слегка травят, чтобы незакрытая поверхность доски стала шероховатой и при печати давала легкий основной тон. Дальнейшим более широким выкрыванием можно ограничить более темные тона и затем усилить их повторным травлением. Таким образом получается небольшая шкала тональных градаций.

Шкала тонов стала богаче только тогда, когда Лепренс использовал идею Франсуа: нанести на доску мелко распыленную смолу (для этой цели применялся также порошок сирийского асфальта, канифоли, поваренной соли, сахара и др.), растопить ее, подогреть доску, а уже затем делать выкрывания и травление — в чем, собственно, и заключается принцип акватинты. «Пеньки» акватинты, возникшие под крупинками смолы, которые предохраняли в этих точках доску от травления, расчленили доску на отдельные мелкие круглые или червеобразные ячейки, что позволяло ее травить на определенную глубину подобно офорту, варьируя эту глубину посредством выкрываний. В дальнейшем зернистую фактуру для акватинты стали получать и другими путями: например, присыпали загрунтованную доску песком и затем прижимали его к грунту так, что он процарапывал в нем точки.

Лавис и акватинта позволили столь естественно имитировать рисунок размывкой кистью потому, что при этих способах основная операция, создающая изображение, — выкрывание лаком, выполняется заливками той же кистью.

¹ Современная техника гравюры лависом отличается от той, которая применялась в XVIII веке. Она стала значительно сложнее и тоньше. Старый лавис сегодня нередко называют «прямым травлением».

Акватинта отличается богатством тонов — от самых сочных до нежных и прозрачных, однако диапазон ее тональности уже, чем у «черной манеры». Это связано с тем, что акватинту нельзя особенно сильно травить, так как могут отлететь «пеньки», и потому глубина ее печатающих элементов меньше, чем у меццо-тинто или тем более — офорта. По этой причине при печати тиражей эстампов, выполненных весьма распространенной комбинированной техникой — офортом с акватинтой, акватинта сбивается значительно раньше и на доске остается один штриховой офорт. Характерным примером может служить судьба медных досок, награвированных такой техникой Гойей для его «Капричос»¹. В зависимости от выкрывания и травления акватинта дает только ступенчатые переходы между тонами, затем они поддаются лишь частичному смягчению гладилкой. Как и меццо-тинто, акватинта оказалась особенно пригодной для цветных эстампов. Еще Лепренс начал печатать оттиски в тоне сепии и бистра, как бы предвещающая возможности работы этим способом в цвете.

Как мы увидим далее, акватинта впоследствии дала толчок развитию фотомеханической репродукционной глубокой печати и в конце XIX века привела к изобретению способа так называемой гелиографии.

В середине XVIII века был изобретен и так называемый «мягкий лак» (или «срывной лак»).

При этом способе к обычному офортному грунту примешивается сало, отчего грунт становится очень мягким. Если на такой грунт наложить листок зернистой или обладающей какой-либо другой рельефной фактурой бумаги и на эту бумагу затем карандашом

нанести рисунок, то грунт там прилипнет к оборотной стороне. При снятии бумаги в этих местах обнажится металл, и после травления доски получится печатная форма, дающая изображение, напоминающее карандашный рисунок, выполненный тяжелым грубоватым штрихом. Поскольку такая техника носит еще более импровизационный характер, нежели офорт, и связана с еще большим количеством возможных случайностей в работе, то для целей воспроизведения ее применяли мало.

Во всех перечисленных техниках «гравюры пятном» на долю реза, офорта или «сухой иглы» оставалась только дополнительная, завершающая или корректирующая роль.

С распространением «гравюры пятном» непосредственно связано и другое нововведение XVIII века — широкое применение для репродукции живописи, а также цветных рисунков и акварелей техники многокрасочной печати.

Стремление ввести цвет в эстампы проявилось еще на заре развития графических искусств.

Так, уже самые ранние гравюры нередко раскрашивались акварелью и гуашью. В ряде случаев раскраска велась с помощью трафаретов, в чем можно видеть первый шаг на пути механизации приема нанесения цвета на лист. В кьяроскуро была осуществлена многокрасочная печать, однако техника обрешной силеграфии все же ограничивала возможности живописно-колористических решений. Следующим этапом было освоение цветной печати с форм глубокой гравюры на металле.

Первые шаги в этом направлении сделал еще голландский пейзажист, живописец и офортист Геркулес Сегерс (1589/90 — до 1639). Произведения Сегерса ценны и коллекционировал Рембрандт (в частности, он переработал одну его офортную доску). Полуфантастические, наполненные духом мрачной романтики пейзажи Сегерса: уголки леса с замшелыми деревьями, но чаще всего — изъеденные временем скалы, напоминающие лунный ландшафт, набросаны короткими рваными штрихами, переходящими в хаотически рассыпанные точки. Фактура его офортов несколько напоминает «мягкий лак». Произведения Сегерса обнаруживают известную связь с живописью и графикой мастеров дунайской школы XVI века; некоторые современные западные исследователи пытаются ус-

¹ Первое издание этой серии было выпущено в 1799 г. самим Гойей. Как известно, он преподнес полный комплект своих досок «Капричос» королю Карлу IV и они попали в Королевскую (ныне — Национальную) калькографию в Мадриде, где хранятся по сей день. «Капричос» пользовались колоссальной популярностью, и в калькографии с подлинных досок было отпечатано одиннадцать изданий, последнее — в 1937 г. Но только в пробных авторских оттисках и первом, сегодня очень редко встречающемся издании 1799 г. мы видим сочную крупнозернистую, создающую бархатные тени акватинту, вытравленную собственной рукой Гойи. В дальнейшем акватинта стерлась и ее периодически подновляли граверы мадридской калькографии.

мотреть в этом художнике одного из предтеч сюрреализма.

Сегерс оставил шестьдесят пять офортов, которые известны в очень небольшом количестве и обычно один оттиск отличается от другого. Художник пользовался чрезвычайно сложными техническими приемами и много экспериментировал, особенно в области применения цвета.

Гравиру изображение на одной медной доске, Сегерс в ряде случаев печатал его на предварительно загрунтованной определенным цветом бумаге либо на ткани, которой он также часто пользовался для печати. Само изображение Сегерс обычно печатал не черной краской, а цветом, оставляя при этом не только контур, но и цветную «затяжку» на отдельных участках доски. В Государственном Эрмитаже имеются великолепные образцы его горных пейзажей, отпечатанные в характерном для него «ночном» колорите синеватой краской на тонированной розовым бумаге. В других листах Сегерс готовил бумагу для печати еще более сложным образом. Один из его лучших офортов — «Лиственница, поросшая мхом» (Амстердам, Рийксмузеум) отпечатан светло-зеленой краской на бумаге, которая сверху, там, где изображено небо, тонирована голубоватым, а ниже — розоватым цветом.

Иногда Сегерс пользовался для печати двухцветной, так называемой дуплексной краской, дающей в светах и тенях разные цветовые оттенки¹. Видимо, Сегерс пользовался для печати не только прозрачными, но и кроющими красками. В ряде случаев он еще проходил оттиски кистью акварелью или гуашью, придавая им вид произведений живописи. Подобные технические изыски настолько необычны для европейского гравера тех лет, что в них иногда видят влияние китайского цветного эстампа; они во многом превосходят экспериментаторство современных офортистов.

Однако офорты Сегерса еще нельзя назвать цветными гравюрами в прямом смысле слова.

¹ «Дуплексные» краски дают, например, в светах зеленый, а в тенях черный цвет или оранжевый и коричневый, розовый и фиолетовый и т. п.; они широко применялись в полиграфии в конце XIX — начале XX века для печати тоновых репродукций; в настоящее время их также иногда применяют в типографской глубокой печати.

Более простые эксперименты позднее проводил венецианец Марко Риччи (1676—1730), который в пейзажных офортах также стремился выйти за пределы этой техники. Свои офортные наброски, состоящие из смелой путаницы линий, Риччи печатал на цветных бумагах, а затем на готовых оттисках от руки кистью белыми прокладывал света, добиваясь таким образом широких живописных эффектов.

Следующий этап развития цветной гравюры на металле связан с деятельностью амстердамского гравера и издателя Питера Шенка (1645—1719), который в конце XVII века начал печатать с медных досок многоцветные листы. Гравированную резцом, офортом или «черной манерой», а иногда и комбинацией нескольких способов доску у Шенка перед каждым оттиском раскрашивали, нанося на все ее отдельные участки соответствующую краску. Работа эта выполнялась накачиванием краски валиками, набиванием ее с помощью тампонов или особыми жесткими тонкими кисточками. Для создания цветowych переходов применялись растушевки. Чтобы цвет попадал на свое место, пользовались унаследованными от техники иллюминирования гравюр акварелью бумажными трафаретами, которые изготовлялись из оттисков той же гравюры; в них было удобно точно по рисунку вырезать необходимые отверстия. Разграничение красок на доске было, однако, связано с большими трудностями, и иногда возникали неожиданные цветовые смеси.

Такое «монотипное» раскрашивание медной доски было настолько сложным и кропотливым, что практически за день работы можно было сделать только один оттиск. К тому же в тираже оттиски значительно отличались друг от друга и по рисунку и по цвету. По этой причине, а также чтобы дополнить детали, которые не удавалось передать с одной доски, и устранить другие дефекты печати, оттиски приходилось дорабатывать подкраской кистью акварелью или гуашью, которая иногда покрывала большие поверхности.

Несмотря на указанные недостатки, подобный метод был важным завоеванием на пути развития цветной печати. Ранее его изобретателем считался сам Шенк, однако сравнительно недавно было установлено, что в выпуске цветных листов Шенк, видимо, играл главным



образом роль издателя. Честь же изобретения способа печати с «монотипно» раскрашенных медных досок принадлежит некому Иоганну Тейлеру, о котором известно, что он родился в голландском городе Нимвегене и умер там же после 1697 года и, видимо, работал в Амстердаме. В 1688 году, после двадцатипятилетнего ходатайства, Тейлер наконец получил привилегию на «правильный новый метод изготовления печатных миниатюр». Имя его встречается на некоторых ранних цветных гравюрах на меди, главным образом изображающих цветы и птиц.

Отношения, сложившиеся между Тейлером и Шенком, можно себе представить следующим образом: первоначально издатель предоставлял Тейлеру для его экспериментов готовые медные доски, а позже он стал работать по его заказам в качестве цветного печатника¹.

В это же время применялся и другой, отличный от тейлеровского прием цветной печати с одной доски — в несколько прогонов краски. Чтобы лучше отделить одну краску от другой и получить более чистый по цвету оттиск, на доску по отдельности наносился каждый из многочисленных цветовых оттенков оригинала и также по отдельности печатался на бумагу. Естественно, такой многопрогонный способ еще более усложнял и замедлял печатный процесс.

Но это были все же довольно примитивные способы печати по сравнению, например, с многокрасочной гравюрой на дереве или с возникшей позже хромолитографией. Однако из-за технических трудностей печати гравюр на меди с нескольких форм, о которых речь пойдет дальше, монотипная цветная печать с медных досок широко применялась для репродукции и в XVIII и в начале XIX века, особенно в Англии, где она стала традиционным способом цветной гравюры.

В середине XVIII века, когда цветная гравюрная репродукция получила особенно широкое распространение, осваивается печать с нескольких медных досок, которую в извест-

ной степени уже могла подготовить многопрогонная печать с одной доски. Принципиальное значение в этой области имели опыты изобретателя трехцветной печати, немца по происхождению, работавшего в разных европейских странах, Якоба Христофа Леблота (1667—1741).

В 1704 году Исаак Ньютон опубликовал одну из своих главных работ — «Оптику», где подытожил результаты многолетних исследований и сформулировал научную теорию цветов. Подобно тому как это происходит в природе после дождя с радугой, Ньютон посредством стеклянной призмы разложил солнечный свет на цветовой спектр. Он установил, что свет, воспринимаемый нашим глазом как белый и вообще все разнообразные цвета, встречающиеся в природе, происходят из смешения семи основных: красного, оранжевого, желтого, зеленого, холодного синего, теплого синего и фиолетового¹.

Хотя между смешением цветовых лучей, которое изучал Ньютон, и смешиванием красок существуют определенные различия, практически теория Ньютона дала Леблону необходимую основу для его экспериментов в области цветной печати. Все, что было достигнуто до тех пор как в многокрасочной ксилографии — кьяроскуро, так и в цветной гравюре на меди было найдено работавшими в этой области художниками, граверами и печатниками интуитивно или эмпирически. Леблон же первым попытался проникнуть в проблему колорита, исходя из определенных теоретических предположений. Он поставил перед собой задачу — получить в гравюре на меди полноценное воспроизведение масляной живописи.

Происходивший из семьи издателей estampов и гравюров на меди, Леблон учился живописи у Карло Маратти и работал в каче-

¹ Цветовой круг, построенный им из бесконечного количества разных цветовых оттенков, постепенно переходящих один в другой, Ньютон разделил на семь групп по произвольной аналогии с музыкой, с семью тонами диатонической гаммы. В дальнейшем к основным был добавлен восьмой цвет — отсутствующий в солнечном спектре пурпурный, представляющий собой смесь фиолетового и красного. В настоящее время в качестве основных обычно принимаются десять цветовых тонов: красный, оранжевый, желтый, желто-зеленый, зеленый, сине-зеленый, синий, фиолетовый, пурпурный и пурпурно-красный.

¹ См.: Haemerle A. Der Farbstich — seine Anfänge und seine Entwicklung bis zum Jahre MDCLXV. Privatdruck (München), 1937, S. 5—13, 47—71.



стве живописца-миниатюриста, причем уже в ранней юности проявился его большой интерес к теоретическим проблемам цвета. Он начал экспериментировать в области цветной печати около 1710 года в Амстердаме. Первоначально он стал, точно по Ньютону, разлагать репродуцируемое изображение на семь основных красок, для каждой из которых гравировал либо сам, либо поручал гравировать другим мастерам отдельную доску. Однако в дальнейшем, в 1720—1722 годы в результате ряда проведенных экспериментов Леблон сделал открытие исключительной, принципиальной важности. Оказалось, что практически тех же результатов можно достичь, пользуясь в основном всего тремя цветами субтрактивного смешения — желтым, красным и синим, которые дают полный цветовой спектр. Хотя к идее триады полного цветового охвата подвела уже сама теория Ньютона, его «цветовой круг», Леблон первым сумел сделать из этого практические выводы.

В качестве «рисующей» — несущей основу световой моделировки изображения — Леблон использовал доску с синей краской, которую и печатал вначале, оттискивая затем поверх желтую и заканчивая красной краской. Трудности точной передачи градаций тона и цвета живописного оригинала в ручной трехкрасочной репродукции, а также стремление создать впечатление законченной картины заставили Леблona при воспроизведении некоторых сюжетов дополнять гравюру четвертой краской: темно-серой или коричневой, которые в этом случае усиливали рисунок и самые глубокие тени (Леблон называл ее «доской глубины») или, используя современный полиграфический термин, играли роль «ударного контура».

Таким образом Леблон установил основной принцип цветоделения, который плодотворно применяется в полиграфии вплоть до наших дней: трех-четырёхкрасочной печатью выполняется подавляющее большинство современных цветных репродукций.

Для того чтобы достичь точного совмещения красок, Леблон применил особый технический прием. На края каждой доски печатной формы прорезались по два или по четыре отверстия, расположение которых по отношению к изображению должно было точно совпадать на всех досках. Через эти отверстия доски надевались на слегка выступающие металлические стержни, вделанные в стол печатного станка. После проката первой краски на полях оттисков отпечатывались следы отверстия в доске, кото-

рые позволяли при следующих прогонах краски точно устанавливать бумагу по отношению к печатной форме. Получалось нечто аналогичное приему «крестов», которые до наших дней ставятся для совмещения красок при печати пробных оттисков в эстампах и полиграфии. То, что при этом поля оттиска портились отверстиями, не имело большого значения, так как в XVIII веке поля гравюр обычно обрезались.

В процессе изготовления цветных оттисков Леблон столкнулся с большими техническими трудностями, вытекающими из самой специфики глубокой гравюры. В ксилографии или литографии печатание на один лист последовательно с несколькими форм не создает особенных затруднений. В эстампах же глубокой печати краска, извлеченная из выгравированных углублений, часто лежит на бумажном оттиске слоем значительной толщины, почти пастоно. От нажима доски при следующем прогоне она неизбежно раздавливалась, частично стиралась и смазывалась. К тому же деформация бумаги от ее увлажнения перед печатью в металлографском станке вела к последующему несомещению красок. Все это создавало много случайностей в работе и не позволяло получать достаточно хорошие и устойчивые результаты.

Убедившись, что с сочных, гравированных резцом досок многоцветная печать почти невозможна, Леблон прибегнул к комбинированной технике. Он стал пользоваться досками меццо-тинто со сравнительно неглубоко чеканенным рельефом и только в заключение, для темного контурного рисунка, применял доску, гравированную резцом. При последнем прогоне пастозный красочный слой с резцовой доски уже не подвергался опасности раздавливания. Кроме того, в отличие от штриховой структуры резцовой гравюры, меццо-тинто давало сплошные тональные пятна и, соответственно, позволяло достигать более правильного смешения цветов.

Всего Леблоном было награвировано около пятидесяти листов с произведений масляной живописи, главным образом по оригиналам Ван Дейка и итальянских мастеров — Корреджо, Маратти и Карраччи, а также по собственным картинам. Работы его неравноценны по художественному качеству, есть среди них бледные и сухие. Шедевром Леблона считается выполненный в Лондоне, по-видимому, около 1730 года, по картине неизвестного художника портрет английского короля Георга I, в котором гравер сумел добиться удивительного сходства с тогдашней техникой масляной живописи. Сочные сияющие тона этого листа соз-

дают необычный для гравюры колористический эффект, который до наших дней никому более не удалось повторить. К лучшим работам Леблона относится также выполненное в 1738 году воспроизведение в натуральную величину портрета Людовика XV по картине нидерландского художника Н. Блекея — столь крупный формат цветных гравюр также является нововведением Леблона.

Для создания большей иллюзии масляной живописи Леблон некоторые оттиски после печати покрывал слоем олифы. Со временем олифа потемнела и придала бумаге ломкость, что привело к порче оттисков. Возможно, в этом одна из причин того, что до нас дошло очень мало оттисков гравюр Леблона.

Достижения Леблона были мало оценены современниками. Его первые цветные гравюры, выставленные в 1711 году в Амстердаме, почти не нашли покупателей. Художник был вынужден переехать в Лондон, где в 1720 году создал «Общество трехцветной печати» и опубликовал ряд проспектов, пропагандирующих свой метод. Здесь он мог пользоваться для своей работы услугами лучших в мире граверов и печатников меццо-тинто. Он получает королевскую привилегию на «новый метод размножения картин» («new method of multiplying of pictures»). Однако в 1723 году «Общество» распалось, а его основатель разорился.

Тем не менее Леблон продолжал свои опыты с фанатическим упорством и верой в правоту своей идеи и издал на английском и французском языках трактаты с приложением популярных сведений о теории Ньютона. В этих трактатах он, в частности, призывал художников-живописцев строить свою палитру из основных цветов. Однако в те годы никто не обратил на это никакого внимания. Лишь много позже и наверняка не зная о давних идеях Леблона, Э. Делакруа, а вслед за ним импрессионисты и постимпрессионисты стали обращаться к теории цвета¹.

¹ Художники исходили при этом из опытов французского химика М.-Е. Шаврея, который, руководя гобеленовой мануфактурой и занимаясь вопросами смешения и взаимодействия красок, в 1830-х гг. пришел к тому же принципу трехцветки. Своеобразным вариантом трехцветки пользовался в своей живописи К. С. Петров-Водкин.



ГОТЬЕ-ДАГОТИ (ПО Ж.-Б. ШАРДЕНУ)

Ткачиха гобелена

*Меццо-тинто,
акватинта (4 доски)*
21,4 × 15,9

После неудач в Англии Леблон с 1732 года работает в Париже. К этому времени он уже имел большой опыт и достиг достаточно наглядных результатов, однако французский королевский двор принял его довольно холодно. Правда, и здесь в 1737 году он получает королевскую привилегию, однако деловой успех ему по-прежнему не сопутствует и до самой смерти ему так и не было суждено выбраться из постоянной нужды.

Во Франции у Леблона появилось несколько последователей. Из них в первую очередь необходимо назвать семью граверов на меди, работавших в цвете, Готье-Даготи, глава которой Жак-Фабьен Готье-Даготи (1710—1781) некоторое время учился у самого Леблона и настолько хорошо освоил его метод, что был даже обвинен в плагиате. Даготи несколько видоизменил технику Леблона сообразно французской традиции и обычно комбинировал «черную манеру» с акватинтой. Наряду с таблицами по естествознанию, большое количество которых он выполнил для научных изданий, Готье-Даготи гравировал также портреты, пейзажи и исторические композиции. К его лучшим работам относятся созданные в 1743 году четырехкрасочные воспроизведения двух парных картин Ж.-Б. Шардена «Ткачиха гобелена» и «Художник, набрасывающий эскиз ковра» (Стокгольм, Национальный музей), где прекрасно переданы тонкая цветовая гамма и валерный строй оригиналов. Готье-Даготи достиг такой известности, что вместе с сыном и помощником Арно-Элуа был представлен Людовику XV, чей живописный портрет он перевел в гравюру в 1767 году «в высочайшем присутствии».

Опыты же других последователей Леблона в целом оказались малоудовлетворительными из-за трудностей комбинирования в одном оттиске меццо-тинто с другими способами гравюры. К тому же самая техника меццо-тинто, показавшая прекрасные результаты в Англии, во Франции была освоена меньше, здесь не было мастеров такой высокой квалификации ни по изготовлению меццо-тинтных досок, ни по печати с них.

Если не считать так называемой «карандашной манеры», пригодной в основном для воспроизведения лишь ограниченного круга графических оригиналов и технически связан-

ной с пунктиром, то печать с нескольких медных досок получила более широкое применение только после распространения во Франции в последней трети XVIII века акватинты. При этом большинство французских акватинтистов, как мы увидим далее, как правило, применяло восемь-девять, а также более досок. Они обычно «вели печать», как это называют полиграфисты, «на слабых красках», что позволяло, постепенно увеличивая насыщенность листа, добиваться более точной передачи цветовых отношений. Кроме того, акватинтисты иногда применяли дополнительные отдельные прогоны краски для наиболее ярких и чистых цветов, которые, будучи полученными из смешения других красок, звучали бы менее насыщенно.

Именно печатью с сравнительно большого числа досок и были в основном созданы те знаменитые французские гравированные листы конца XVIII века, которые до сих пор считаются непревзойденными шедеврами цветной графики.

Кроме чисто технических здесь сыграли роль и другие причины. В XVIII веке многие граверы, а часто и печатники сами были оригинальными, нередко талантливыми художниками. В своей живописи они привыкли пользоваться широкой палитрой красок, каждый по своему вкусу и привычкам, и триадное построение колорита Леблона было для них слишком «ученым», механичным, а потому и чуждым. Все это не позволило в то время полностью осуществиться замечательной идее Леблона.

Практически метод трехцветной печати был в дальнейшем успешно испробован в ручной репродукционной литографии венскими хромолитографами Вейсхауптом в 1855 году и Герхартом в 1860 году, первый из которых применял чистую трехцветку, а второй пользовался и четвертой черной краской. Несмотря на это, развитие хромолитографии также пошло по пути печати «слабыми красками» с многих камней.

Настоящее применение трехцветка получила только в фотомеханических техниках воспроизведения. В семидесяти годах прошлого века один из изобретателей фототипии — мюнхенец Иозеф Альберт — этим, основанным уже на фотографии, старейшим, но продол-

жающим существовать до сих пор способом печати выполнил ряд отличных трех-четырёхцветных репродукций с картин маслом¹. Таким образом, опыты Альберта положили начало новой эпохе — эпохе фотомеханической цветной репродукции.

В наши дни принцип трехцветки Леблона, родившийся двести пятьдесят лет назад, продолжает сохраняться в сложнейших электронных устройствах для цветной печати. Тот же принцип лег в основу цветной фотографии, цветного кино и цветного телевидения. Так, искусство, в который раз за историю человечества, проложило пути для развития науки и техники.

Успехи цветной гравюры в XVIII веке оказали влияние на английских мастеров, которые для передачи цвета чаще всего применяли «черную манеру». Нередко одну и ту же меццо-тинтную доску англичане печатали в двух вариантах: и как черно-белую и как цветную. Для приближения к теплomu золотистому колориту, характерному, например, для живописи Рейнольдса, иногда оттиски печатались не черным, но в тоне сепии или красноватым, что, так же как печать бистром у Лепренса, можно рассматривать в качестве определенной переходной формы к собственно цветному эстампу. Английские мастера пользовались при этом почти исключительно печатью с одной доски, достигая в этой технике совершенства и законченности формы и далеко превзойдя опыты Тейлера — Шенка. Репродуцируя главным образом картины, англичане, в отличие от Леблона, не пытались имитировать мас-

¹ Первоначально Альберт, подобно граверам и хромолитографам, выполнял цветоделение «на глаз» и вручную. Для каждой репродукции путем фотографирования с оригинала соответственно числу красок, применяемых при печати, изготавливались три-четыре совершенно одинаковых негатива. Затем акварелью или карандашом на каждом негативе выкрывалось или ослаблялось то, что не должно печататься в данном цвете; отретушированный таким образом негатив светокопировался на соответственно обработанную желатиновую печатную форму, с которой и велась печать. Однако вскоре Альберт перешел к механическому цветоделению посредством фотографирования оригинала через светофильтры, которыми для него служили цветные растворы, налитые в плоские призматические стеклянные сосуды. Отсюда остается уже только один шаг к современным сухим светофильтрам на стекле или пленке.



ляную живопись. Они не столько ставили перед собой задачу точно передать подлинный цвет оригинала, сколько стремились, свободно интерпретируя колорит картины, выдержать более свойственный гравюре характер условно подкрашенного графического листа.

В сравнении с насыщенным бархатистым тоном однокрасочных эстампов цветные оттиски часто выглядят, как красивый намек, тающее воздушное видение. Причина этого кроется в том, что цветные меццо-тинто обычно печатались после того, как было изготовлено достаточное количество черных оттисков. Печата в красках с уже в значительной степени стертых досок, граверы компенсировали потери в силе тона и проработке деталей декоративным эффектом нового качества — цвета. Тот же прием применялся и к доскам, исполненным пунктиром.

В цветной печати англичане достигли очень высоких результатов и в области воспроизведения картин вскоре даже отчасти превосходили французов. Их цветные меццо-тинто с удивительным мастерством передают светотеневые эффекты и мягкость красочных переходов портретной живописи. Так, Джону Рафаэлю Смуту в цветных листах удавалось достигать самых нежных тонов и легчайших, едва уловимых оттенков, напоминающих пастель или акварель.

Одновременно с меццо-тинто, но в несколько меньшей степени в Англии применялся для репродукции и цветной пунктир, причем в этой технике нередко работали те же граверы, что и в меццо-тинто. Для пунктира англичане обычно использовали особый штихель с загнутым концом, так называемый «стипель», оставляющий на доске треугольные точки или короткие штришки; отсюда английскийское название пунктира — «стипльбуорк».

Настоящим виртуозом этой техники был работавший в основном в Лондоне итальянский живописец и гравер Франческо Бартолоцци (1727—1815)¹.

В юности Бартолоцци учился у своего отца, золотых дел мастера, затем во флорентинской Академии художеств и позднее прошел хорошую школу репродукционного эстам-

па в граверных мастерских Рима и Венеции. Бартолоцци освоил различные техники гравюры на меди и стал профессионально работать в этой области в живописной манере, близкой к венецианским мастерам. Он был также талантливым рисовальщиком пастелью и мастером акварельной миниатюры.

В 1764 году Бартолоцци переезжает в Лондон, куда он был приглашен для воспроизведения в гравюре серии рисунков одного из мастеров болонской школы — Гверчино, принадлежащей английскому королевскому собранию. В Англии Бартолоцци стал придворным гравером и членом Королевской академии художеств. Здесь же он познакомился и с пунктирной манерой, которой вскоре сумел придать особый, утонченно-живописный характер. Вполне вероятно, что немаловажную роль в этом сыграл опыт работы Бартолоцци в акварельной миниатюре, техника которой в те годы заключалась в создании изображения посредством нанесения кончиком тонкой кисти сети мелких цветных точек и штришков. С 1773 года Бартолоцци стал работать главным образом пунктиром. К числу первых работ Бартолоцци, выполненных в Англии, кроме репродукции рисунков Гверчино относятся гравюры пунктиром с картин итальянских художников — Карраччи, Дольчи и других, а также ряда портретов по оригиналам крупнейших английских живописцев. Это превосходные листы, однако картины и портреты маслом более эффектно все же передавались техникой меццо-тинто.

Большое значение для Бартолоцци имела встреча и сотрудничество с осевшим в Лондоне его соотечественником и другом еще со времен совместного обучения во флорентинской Академии художеств Джованни-Баттиста Чиприани.

Будучи сам незначительным мастером, Чиприани, как и переехавшая в 1767 году в Лондон ученица Винкельмана и Менгса швейцарская художница Анжелика Кауфман, принадлежал, однако, к течению в искусстве, весьма модному среди английской публики конца XVIII века. Это было основанное на поверхностном использовании сюжетов из античной мифологии, своеобразное соединение сентиментализма и классицизма. Слащаво-грациозные картинки и рисунки Анжелики Кауфман

¹ См.: Baily J. T. H. Francesco Bartolozzi. London, 1907.



99 Ф. БАРТОЛОЦЦИ (ПО Т. ЛОРЕНСУ)
Портрет мисс Фарен

Пунктир
55,4 × 36,2



100 Ф. БАРТОЛОЦЦИ (ПО А. КАУФМАН)
Вакханки
1786

Цв. пунктир
35,5 × 40

и Чиприани, так же как и их многочисленных английских подражателей, заполненные кудрявыми амурами, миловидными обнаженными нимфами и грациями с фигурами, как бы вылепленными из гипса, — все эти «Музы», «Вакханки», «Весталки», «Триумфы Венеры», «Психей», «Смерти Дидоны» и т. п. пользовались колоссальным рыночным спросом.

Прозрачный и легкий язык пунктира, его нежные пастельные тона как нельзя лучше соответствовали произведениям такого рода. Чиприани и Анжелика Кауфман часто специально работали для репродуцирования в этой технике. Именно гравюры по их произведениям и прославили имя Бартолоцци, причем его интерпретация обычно намного облагораживала оригиналы. В то же время необходимо признать, что из-за повторяемости тематики, композиционных схем и типажа листы Бартолоцци по Чиприани и Кауфман, взятые в большом количестве, выглядят несколько однообразно.

Бартолоцци нередко комбинировал в одном листе пунктир с остающейся зернистой штрихи «карандашной манерой» гравюры, прорабатывая этой родственной пунктиру техникой контуры рисунка, а также наиболее глубокие тени; в отдельных листах он пользовался и «сухой иглой» и графстихелем. Когда Бартолоцци печатал свои доски в один цвет, то применял не только черную краску, но часто и более бледные тона: серый, коричневатый или розовый. Этими же приглушенными тонами с добавлением голубого он создавал несколько блеклую, но гармоничную гамму многоцветных оттисков.

С особым чувством относился Бартолоцци к репродуцированию рисунков старых мастеров, вкладывая в эту работу все свое мастерство. Кроме рисунков Гверчино он воспроизвел и ряд листов итальянского рисовальщика XVII века Джованни Бенедетто Кастильоне. Наиболее интересна, однако, изданная в 1792—1800 годах Джозом Чемберленом знаменитая серия рисунков Ганса Гольбейна-младшего в гравюрном переложении Бартолоцци. Серия содержит около восьмидесяти портретов придворных английского короля Генриха VIII (находятся в собрании Виндзорского дворца). Для передачи оригиналов, исполненных итальянским карандашом с под-

краской сангиной и пастелью, во многих случаях на цветных фонах, Бартолоцци искусно применил многоцветную печать с одной доски, награвированной пунктиром. На протяжении почти столетия листы Бартолоцци были основным источником знакомства с такими шедеврами портретного рисунка, как эти виндзорские листы Гольбейна. В 1797—1811 годах Чемберлен издал серию гравюр Бартолоцци «Воспроизведение рисунков Королевской коллекции», оригиналами для которой послужили рисунки итальянской школы XVI—XVII веков. Необходимо отметить, что для приближения к характеру фактуры оригиналов в ряде случаев Бартолоцци пользовался несколькими техниками гравюры: кроме пунктира также офортом, акватинтой и меццо-тинто, иногда комбинируя их друг с другом.

Работал Бартолоцци быстро и легко, он гравировал и книжные иллюстрации и мелкие графические листы декоративно-прикладного характера: пригласительные билеты, поздравления и т. п. В Англии у Бартолоцци было около пятидесяти учеников и множество последователей, благодаря которым искусство пунктира распространилось по всей Европе. Иногда, чтобы помочь своим ученикам продать работы, он снабжал их доски своей подписью, поэтому не все листы с подписью знаменитого гравера обладают одинаковым художественным качеством. Самому Бартолоцци приписывается около семисот листов, вместе с работами мастерской число их возрастает до двух с половиной тысяч.

В 1802 году Бартолоцци переселился в Лиссабон, где был назначен директором Академии художеств и стал заниматься в основном преподавательской деятельностью.

Рядом с Бартолоцци другим крупнейшим английским мастером пунктира был ученик Демарто и Бартолоцци Уильям Райланд (1732—1783), репродуцировавший примерно тот же круг оригиналов, что и его английский учитель, а также произведения Буше. Райланд гравировал и по собственным рисункам.

При репродуцировании рисунков, пастелей, акварелей и гуашей в XVIII веке впервые была достигнута подлинно высокая степень факсимильности. Возможность точно воссоздать

печатным путем оригиналы такого рода была с исключительной изобретательностью и художественным вкусом использована граверами во Франции, где особенно высоко ценилась культура рисунка, собирались и изучались рисунки старых мастеров, а также современных художников: Лемуана, Ватто, Буше, Фрагонара, Гюэ и других — и был большой спрос на их высококачественные воспроизведения.

Получившее распространение в XVIII веке новые техники гравюры на меди открывали в этом отношении невиданные перспективы. Способами лависа, акватинты или меццо-тинто создавалась полная иллюзия размывки кистью, а также повторения мазка акварелью или гуашью. Рисунки мягким итальянским карандашом, углем, сангиной или пастелью с большим сходством передавала усовершенствованная разновидность пунктира — «карандашная манера».

Для этого применяли маленький стальной ролик — рулетку, цилиндрическая поверхность которого была снабжена зубчиками либо острой насечкой. Ролик этот был укреплен в специальной ручке, при движении которой он легко вращался вокруг своей оси. Рулетки были особенно удобны для передачи карандашного штриха, так как позволяли получать одним движением руки сравнительно широкий и в то же время состоящий из отчетливо разделенных точек след. У занимавшегося этой техникой гравера был набор из нескольких рулеток, и при работе они подбирались в соответствии с толщиной и фактурой штрихов репродуцируемых оригиналов.

Этими инструментами некоторые художники вдавливали зернистые штрихи прямо в металл, непосредственно на полированную доску. Другой способ состоял в работе рулеткой по доске, покрытой твердым лаком, с последующим ее травлением, — так же как при пунктире. Для большего сходства с живой фактурой оригиналов на некоторых участках доски отдельные группы точек специально раздавливали, перебивая этим механичность фактуры рулетки. С этой целью дополнительно к рулеткам пользовались также матуарами, матировками, иглами с несколькими острьями и другими аналогичными инструментами.

Наиболее часто карандашная манера применялась для изготовления оттисков в тоне сангины. В связи с живописной декоративностью рококо в XVIII веке получил широкое развитие цветной рисунок, и коллекционеры особенно высоко ценили наброски, выполнен-

ные сангиной, родственной с ней по характеру штриха пастелью, а также техникой «в три карандаша», непревзойденные образцы которой оставил Ватто.

Карандашную манеру впервые применили в 1735 году английские граверы на меди Артур Понд (ок. 1705—1758) и Чарлз Наптон (1700—1760), которые работали над серией воспроизведений рисунков старых мастеров, в основном итальянской школы XVI—XVII веков, а также Клода Лоррена. Однако дальнейшее развитие «карандашная манера» получила во Франции. Около 1740 года Жан-Шарль Франсуа (его имя уже упоминалось нами в связи с изобретением акватинты) издал учебное пособие по рисованию «Облегченные принципы рисунка, выраженные гравюрой в карандашном духе», состоявшее из шести эстампов, в которых имитировались зернистые штрихи карандаша. Франсуа присоединил к старой технике Кампаньоллы травление, однако, в отличие от Понда и Наптона, по-видимому, еще не применял рулеток, работая пунсонами с несколькими острьями. При этом Франсуа пользовался только монохромной печатью.

В 1757 году Франсуа выпустил новую серию гравюр под названием «Любовь к рисунку, или Курс рисования в карандашном духе», где воспроизводились рисунки ряда известных французских мастеров того времени: К. Ванлоо, Ж.-М. Вьена, Ш. Эйзена, Ф. Буше. Начиная Франсуа было горячо поддержано парижской Королевской академией художеств, так как возможность размножать образцы рисунка была важным средством упрочения позиций академической художественной школы. О роли «карандашной манеры» Дидро впоследствии писал: «...прекрасное изобретение, имеющее перед всеми другими видами гравюры то преимущество, что оно доставляет ученикам хорошие образцы для копирования»¹.

До художественного и технического совершенства «карандашная манера» была доведена учеником Франсуа Жилем Демарто-старшим (1722—1776), который, подобно своему учителю, перешел в гравюру после работы в юности в качестве ювелира по металлу. Поступив в мастерскую Франсуа около 1750 года,

¹ Дидро Д. Указ. соч., с. 113—114.



101 Ж. ДЕМАРТО (ПО Ф. БУШЕ)
Девушка за чтением

Карандашная манера
22,3 × 16,9

Демарто стал заниматься «карандашной манерой» с 1755 года.

Он был исключительно плодовитым мастером, сумевшим за двадцать лет работы с большой степенью факсимильности воспроизвести рулеткой, изредка прибегая к травлению, более тысячи рисунков французских художников. Обычно он печатал свои гравюры на тонированной бумаге, часто применял в «карандашной манере» цвет, пользуясь там, где этого требовал характер оригинала, красно-коричневой краской различных оттенков для приближения к тону сангины. С исключительным сходством ему удавалось передавать характер штриха сангины и итальянского карандаша. Иногда он добавлял к печати блики, нанесенные от руки кистью белилами. Чтобы факсимильно репродуцировать двухцветные рисунки сангиной и углем или же итальянским карандашом, Демарто, по-видимому, первым в «карандашной манере» стал печатать гравюры с нескольких досок. В отдельных листах для передачи пастельного карандаша он применял либо голубую, либо зеленую краску.

Чаще всего Демарто воспроизводил рисунки ставшего самым популярным мастером своего времени — Франсуа Буше. Пользовавшийся покровительством маркизы Помпадур и к концу жизни получивший звание «первого королевского художника» и директора Академии художеств, живописец, декоратор, рисовальщик, гравер, Буше был разносторонне одаренным и легко работавшим мастером. Одних рисунков, виртуозно выполненных в различных техниках, чаще всего сангиной или итальянским карандашом, иногда с подкраской пастелью, осталось после него более десяти тысяч.

Демарто репродуцировал ряд наиболее характерных образцов искусства Буше. Прежде всего изображения детей в виде амуров или «путти», миловидные девичьи головки, а также полубогаженные и обнаженные женские тела, обычно расположенные в позах, рассчитанных на откровенный эротический эффект. Иногда это просто этюды натурщиц, в других случаях они декорированы под Венер, Диан и тому подобные мифологические образы. Причем необходимо отметить, что у Буше чувственное начало выражено с несравненно большей утонченностью и художественным бле-



102 Ж. ДЕМАРТО (ПО Ф. БУШЕ)
Женская головка

Карандашная манера
19,4 × 14,7

ском, нежели у живописцев, работавших в Англии.

В духе своего времени Буше создает новый тип изображения обнаженной фигуры. Если мастера итальянского Возрождения стремились возможно яснее выявить анатомическую структуру человеческого тела, мастер «галантного века» основное внимание уделял передаче нежной шелковистости кожи юных моделей и тончайших световых рефлексов. Это, соответственно, ставило и перед гравером совершенно новые задачи. Нередко Буше специально готовил рисунки для репродуцирования Демарто¹.

Кроме гравюр по Буше Демарто воспроизвел также многочисленные листы Ж.-Б. Гюэ, К. Ванлоо, Ш.-Н. Кошена, Ж.-Б. Лепренса, Ж.-Б. Пьера и других мастеров XVIII века, в том числе несколько драгоценных набросков женских голов, выполненных в «три карандаша» А. Вагто (последние у Демарто по уровню факсимильности значительно превосходят гравюры по аналогичным оригиналам из «Сборника Жюльена»). Наряду с множеством так называемых «образцов» — академических рисунков, награвированных рулеткой, Демарто воспроизвел также, пользуясь в этом случае уже техникой лависа в несколько досок, ряд цветных акварелей.

Для той художественной тонкости и технической изощренности, с какой французские мастера подходили к разрешению задач факсимильности, показательны работы в «карандашной манере» Луи-Марена Бонне (1743—1793), который, видимо, также был учеником Франсуа. Подобно Демарто, Бонне репродуцировал главным образом произведения Буше и Гюэ, однако он предпочитал им многоцветные рисунки пастелью, применяя при этом почти столько же досок, сколько тонов имелось в оригинале. Иногда число их доходило у него до восьми-десяти, при этом для каждого оттенка он гравировал, в основном без трав-

ления, отдельную доску, по возможности избегая смешения цветов при печати.

Чтобы лучше передать характерный для пастельных карандашей пастозный мазок, Бонне использовал при печатании им самим изобретенные особые кроющие краски, что редко применяется в гравюре на металле. Печатаемая эстампы на цветной, нередко синей или коричневой бумаге, уже не ручной подкраской, но специальным последним прогоном краски чистыми белилами он воспроизводил белые штрихи оригиналов. Состав этих белил, которые, несмотря на прошедшие два века, не почернели и не пожелтели, до сих пор остается неразгаданным. Той же глубокой печатью Бонне оттискивал и золотые рамки вокруг своих гравюр. Таким образом, если не по художественным результатам, то по крайней мере в техническом отношении он сумел двигаться дальше Демарто.

Листы, отпечатанные кроющими красками с форм «карандашной манеры», получили название — «*пастельная манера*». Бонне передавал «припудренную» зернистую фактуру пастели почти до обмана и лучше из более чем тысячи выполненных им листов дают полное представление об оригиналах. В 1769 году он описал свою технику в книге «Пастель в гравюре, изобретенная и выполненная Луи Бонне».

В молодости, приблизительно с 1763 по 1766 годы, Бонне находился в Петербурге, где работал по заказам царского двора. Здесь им были награвированы большой (68×54 см) парадный портрет Екатерины II по рисунку Ж.-Л. Девельи, отпечатанный в тоне сангины, а также портрет Павла I по В. Эриксену, оригиналы которых не сохранились. Кроме того, он воспроизвел два рисунка Лепренса из серии «Русские типы».

Шедевром Бонне, после которого было общепризнано, что он превзошел других мастеров «карандашной манеры», была «Голова Флоры», награвированная в 1776 году по пастели Буше. Этот лист был отпечатан в восемь красок, для более убедительной имитации фактуры оригинала гравер соединил «карандашную манеру» с «мягким лаком». «Голова Флоры» привлекла внимание французского двора, и Бонне получил заказ на воспроизведение в цветной гравюре портретов

¹ На устроенной в 1969 году в Государственном Эрмитаже выставке «Гравюра карандашной манерой» были экспонированы подлинный рисунок сангиной Буше «Голова Фавна» и рядом с ним выполненная по этому рисунку «карандашной манерой» и отпечатанная в тоне сангины гравюра Демарто, что показало, насколько близко умел гравер передавать характер искусства своего знаменитого современника.

103 Ж. ДЕМАРТО (ПО Ж.-Б. ГЮЭ)
МолочницаКарандашная манера
30,6 × 39,5



104 Л.-М. БОННЕ (ПО Ф. БУШЕ)
Венера с голубями

Пастельная манера,
многоцветная печать
33,3 × 41,7

Людовика XV, его фаворитки мадам Дюбарри, а также будущей королевской четы: Людовика XVI и Марии-Антуанетты. Однако выполнение портретов царских особ было лишь эпизодом в творчестве Бонне. В основном же он, подобно Демарто, занимался изготовлением листов для издателей «школы рисунка».

В последние годы жизни у Бонне была собственная мастерская, где большая группа граверов работала под его руководством, причем листы, изготовленные в этой мастерской, экспортировались даже в Англию. Незадолго перед смертью Бонне награвировал «Штурм Бастилии» по оригиналу Свебах де Фонтена. Это была очень слабая гравюра, не идущая в сравнение с лучшими листами Бонне.

Благодаря работам в «карандашной манере» французских граверов в Европе получили широкое распространение так называемые «académies» — этюды человеческих голов и фигур, служившие учебными образцами. Французское искусство XVIII века сыграло большую роль в формировании академической школы рисунка во всех странах Европы. Особенное влияние на эту школу оказали скульптор и рисовальщик Э. Бушардон, оставивший ряд тщательных штудий обнаженной модели в разных поворотах и ракурсах, которыми он пользовался при лепке фигур, а также Буше, чьи многочисленные этюды женского тела отличаются характерной для академизма идеализацией и схематизацией формы (за что Дидро и упрекал Буше). Эти мастера вместе со своими современниками К. Ванлоо, Ш.-Ж. Натваром, Л.-Ж. Лагрене-старшим, Ж.-Б. Пьером создали своеобразные «прописи» по рисованию — выполненные сангиной или итальянским карандашом рисунки гипсов, а также обнаженных натурщиков, в которых умело пластически построенные и тщательнейшим образом оттушеванные формы размещались на каллиграфически заштрихованном фоне. Подобные академические «образцы», факсимильно репродуцированные «карандашной манерой», долгие годы использовались в художественных школах Франции, Германии, Италии, а также во второй половине XVIII — начале XIX века и в петербургской Академии художеств.

Первым изданием образцов рисунка были упоминавшиеся «Облегченные принципы ри-

сунка» Франсуа, особенной же известностью пользовались учебные образцы, репродуцированные Демарто (который стал заниматься подобной работой после 1771 года), а также Бонне. Академические «образцы» воспроизводились не только «карандашной манерой», но и другими техниками. Так, Буше для одного из сборников академических рисунков сам награвировал несколько этюдов натурщиков офортом.

К концу XVIII века цветная «карандашная манера» во Франции начинает отмирать. Попыты Бонне по воспроизведению многокрасочных пастелей дальнейшего развития практически также не получили. Стандартное сочетание черных, красных и желтовато-коричневых штрихов на белом или кремовом фоне бумаги, имитировавшее рисунок, подкрашенный сангиной, исключало дальнейшие поиски и могло дать только чисто плоскостный декоративный эффект, в отдельных случаях еще найденный с подлинным вкусом, но чаще уже граничивший с салонной слащавостью.

Новый расцвет французской цветной гравюры теперь связан с другой техникой — акватинтой и падает на последнюю треть XVIII века.

Мастером, который, отталкиваясь от изобретения Леблона, первым применил акватинту для многокрасочной печати был Жан-Франсуа Жаннин (1752—1814). Учившийся живописи в парижской Академии художеств Жаннин, видимо, самостоятельно освоил технику акватинты. Ему было двадцать пять лет, когда он создал первый лист цветной акватинтой — портрет Марии-Антуанетты по оригиналу неизвестного художника. В отличие от Леблона Жаннин тоньше чувствовал специфику графического листа. Он не стремился имитировать масляную живопись и избегал репродуцировать произведения монументального искусства. Жаннин, Шарль-Мельхиор Декурти (1753—1820), который, видимо, был его учеником, а также другие последовавшие за ними французские мастера акватинты, предпочитали камерные по формату и характеру исполнения оригиналы — в основном гуаши и акварели своих современников: Ж.-О. Фрагонара, Ф. Лемуана, Гюбера Робера, Ж.-Б. Гюз и ряда дру-



105 Ш.-М. ДЕКУРТИ (ПО Ф.-Ж. ШАЛЛЮ)
Застигнутый врасплох возлюбленный

Цв. акватинта
47 × 37,8



106 Г. РОБЕР
Вилла Мадама в Риме

Перо, тушь, акварель
30,5 × 42



107 Ф. ЖАНИНЕ (ПО Г. РОБЕРУ)
Вилла Мадама в Риме
1778

Цв. акватинта
30,5 × 42



LES BOUQUETS

ou
LA FETE DE LA GRAND-MAMAN.
Dédiés aux Mères de Famille.

Il paraît chez l'Editeur, Chez de la Courtois, de 1788 pour le grand, et chez la Citoyenne de 1788

Nov. 12 1788

гих, менее значительных, но модных в те годы мастеров.

В некоторых случаях французские граверы применяли до восьми-десяти досок, обработанных с миниатюрной тонкостью. Пользуясь тончайше размолотой смоляной пылью, они с невероятной технической изощренностью выполняли отдельные доски в двадцать и более последовательных травлений — что сегодня, попросту, трудно себе представить, — передавая таким образом самые мельчайшие детали изображения и градации прозрачного тона.

По сравнению с применявшейся Леблоном техника печати здесь еще более усложняется, так как при такой тонкости изображения и большом числе досок очень трудно получить точное совмещение деталей рисунка. Тем не менее, преодолевая самые разнообразны технические трудности, французские мастера акватинты умели передавать всю прелесть акварельной или гуашной фактуры оригиналов. Передко в их листах чувствуется как бы самая акварельная свежесть мазков кисти. Они добивались гармонии и декоративной звучности колорита, воспроизведения тончайших цветовых нюансов, а также глубины и мягкости тона. Правда, вся красота колорита цветных акватинт сохранялась только в немногочисленных первых оттисках, поэтому первые оттиски цветных акватинт работы крупных мастеров стоили в те годы неизмеримо дорого: до восьми-десяти тысяч франков за экземпляр.

В зависимости от характера оригиналов для усиления общей тональности, а также ретуши отдельных деталей изображения граверы иногда дополняли акватинту рулеткой, мелкозернистой «черной манерой» или же офортом. Иногда, напротив, применялась более упрощенная технология цветной гравюры. Число досок делалось меньше, нежели колеров в изображении, но для печати в таком случае на каждую доску наносилась уже не одна, а несколько красок.

Изобретатель цветной акватинты Жанине сумел достичь художественных и технических вершин в этом виде гравюры. Основное место в его творчестве занимают галантные и сентиментальные сцены в духе эпохи рококо, как, например, «Трудное признание» (1787) по ныне находящейся в Альбертине акварели с

гуашью ученика Буше Никола Лаврейнса (Лафренсена). Великолепно удалась Жанине и несколько гравюр по акварелям Адриана ван Остаде; он оказался также тонким интерпретатором ряда романтических архитектурных пейзажей Гюбера Робера.

В собрании рисунков Государственного Эрмитажа хранится акварель, принадлежащая к знаменитой итальянской серии Гюбера Робера, — «Вилла Мадама в Риме». В отделе гравюры того же музея имеется и великолепный оттиск цветной акватинты с офортом Жанине, исполненной в 1778 году по этой акварели, что позволяет провести их сравнение.

Лист Гюбера Робера написан в манере, характерной для французской школы акварели XVIII века. По-видимому, он начат свободным контурным перовым наброском черной тушью, по которому затем той же тушью были проложены размывкой кистью основные массы светотени. Легкие удары цветной акварели, которыми подкрашен монохромный рисунок, нанесены с таким колористическим чувством, что превращают лист в тончайшее произведение живописи, придают ему нарядность и декоративность, столь характерные для итальянских пейзажей Робера.

Жанине, которому особенно хорошо удавалось воспроизведение такой эскизной, пройденной тушью акварели, передает оригинал Гюбера Робера с большой степенью факсимильности. Гравюра повторяет точный размер акварели, и когда оба листа лежат рядом, особенно заметно их сходство. Перовой набросок с полной убедительностью воспроизведен офортом, а тончайшие нюансы общего серебристого тона листа, фиолетового на переднем плане и голубоватого на небе и в уходящих вдаль планах архитектуры, отлично переданы акватинтой.

При всем совершенстве листов Жанине французскую цветную гравюру XVIII века все же олицетворяет не он, а мастер, занявшийся цветной акватинтой почти на десятилетие позже, — Луи-Филибер Дебюкур (1755—1832). Ученик Вьена, Дебюкур был талантливым живописцем-жанристом, писавшим маслом и выставлявшим в Салоне маленькие картины главным образом на темы из буржуазного быта, порой несколько сентиментальные и поверхностно-развлекательные по содержа-

нию, но все же живые и поэтические. Парижская Академия художеств поощряла такое направление творчества Дебююра: в двадцать шесть лет он был избран ее членом.

Вдохновившись примером Жанине, с 1785 года Дебююр начал работать в гравюре, причем настолько преуспел в этой области, что совершенно оставил живопись. С поразительной виртуозностью и тонкостью он воспроизвел цветной акватинтой ряд собственных, нередко очень сложно построенных, с многочисленными мелкими деталями композиций: «Менуэт новобрачной» (1786), «Прогулка в Пале-Рояле» (1787) и «Свадьба в замке» (1789). Он настолько мастерски владел техникой цветной гравюры, что для некоторых из своих работ, видимо, ограничивался четырьмя досками по схеме Леблона, создавая ими нежный и светлый колорит, напоминающий роспись по фарфору. (Прекрасные оттиски ряда акватинт Дебююра имеются в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве.)

После революции 1789 года резко упал спрос на столь дорогостоящие произведения, как цветные эстампы, к тому же произошло и общее изменение художественных вкусов общества в сторону давидовского классицизма. В эти годы Дебююр начинает также заниматься репродукционной работой по оригиналам других художников (в частности, Карла Верне). Для упрощения работы Дебююр переходит теперь к печати гравюр с одной доски и одним цветом, черным либо коричневым, дополняя ее затем ручной раскраской акварелью или гуашью и имитируя таким образом цветной эстамп. В целом творчество Дебююра этого времени уже не представляет значительной художественной ценности.

Ученик Дебююра Луи Лекёр, работавший в 1780—1800 годы, попытался приспособить цветную акватинту для воспроизведения современных сюжетов: он награвировал этой техникой «Принесение присяги на Марсовом поле», «Бал на месте Бастилии» и несколько других аналогичных листов по оригиналам одного из семьи живописцев Гюз, но они имеют больше историко-документальное, чем художественное значение.

Для передачи сложной техники рисунка и акварели, когда в оригинале комбинируются различные красящие материалы и методы их

нанесения, «чистые» техники гравюры мало пригодны из-за свойственной им однотипности графических приемов и фактуры. Поэтому стремление к факсимильности привело в XVIII веке к распространению сложных комбинированных гравюрных техник, о которых мы уже упоминали в связи с цветной акватинтой и «карандашной манерой».

Начало комбинированной техники мы встречаем еще в XVI веке у Кампаньоллы, в гравюрах которого резцовый контур соединяется с пунктирными тенями, что можно в известной степени рассматривать как подражание рисунку серым итальянским карандашом, контуры которого затем были усилены пером чернилами. Соединение нескольких техник в одном листе практиковалось и в заведении Шенка, но там оно играло в основном роль ретуши, то есть дополнения недостаточно пропечатавшихся деталей рисунка или усиления общего тона и цвета. Такую же роль играло дополнение одного вида гравюры другим и у ряда мастеров последующего периода.

Комбинированные же техники XVIII века, которые в одном из наиболее сложных вариантов встречаются уже у Франсуа, преследовали художественно более тонкую цель — воссоздать впечатление формального богатства и «нюансированности» оригинального произведения искусства. Так, например, рисунок пером и размывкой кистью в ряде случаев репродуцировался комбинацией офорта с гравюрой на дереве (альбом «Кабинет Кроза»). Еще ближе, нежели соединение офорта с ксилографией, к фактуре рисунка пером и размывкой кистью подходит комбинация офорта с лависом либо с акватинтой. Такой характер носило соединение указанных техник Лепренса или Бартолоцци, в применении же к цветной печати примером этого могут служить упоминавшиеся репродукции Жанине с акварелей по первому наброску Гюбера Робера. (Вспомним, что соединение офорта с акватинтой даст затем потрясающую технику эстампов Гойи.)

Прекрасным образцом применения комбинированной техники является работа ученика Чиприани англичанина Ричарда Ирлома (1742—1822), факсимильно воспроизведшего в 1774-м — 1810-х годах «Liber Veritatis or a Collection after the original Designs of Claude Lorrain» — в те годы принадлежавший герцо-



109 Р. ИРЛОМ (ПО К. ЛОРРЕНУ)
Товий и ангел
Лист № 160 из серии „Liber Veritatis“

Углубленная гравюра,
смешанная техника
20,2 × 25,7



110 К. ПЛООС ВАН АМСТЕЛЬ (ПО Г. АВЕРКАМПУ)
На катке

Углубленная гравюра,
смешанная техника
21,8 × 22,6

гу Девонширскому, а ныне находящийся в собрании Британского музея альбом с серией из двухсот рисунков французского пейзажиста XVII века Клода Лоррена. «Liber Veritatis» представляет собой уникальное явление в истории искусства: художник здесь в хронологическом порядке фиксировал для памяти композиции всех своих холстов, прежде чем они уходили из его мастерской к заказчикам. Предполагается, что тем самым он хотел оградить свое творчество от фальсификаций — отсюда и название серии «Liber Veritatis» («Книга правды»). Кроме того, художник зафиксировал в этом альбоме ряд своих композиционных идей, почему его называли также «Libro d'Invenzioni» («Книга композиций»).

В отличие от французских мастеров, культивировавших акватинту, Ирлом в работе над «Liber Veritatis», следуя английской традиции, использовал в качестве тоновой техники меццо-тинто в соединении с офортom и «карандашной манерой». Этим достигалась иллюзия передачи оригиналов, выполненных пером или карандашом с размывкой кистью бистром. Известно, что Ирлом применял им самим усовершенствованную качалку с особенно тесно поставленными зубцами, позволяющую в тенях создавать исключительную глубину тона.

Первые два тома «Liber Veritatis» были выпущены Джоном Бойделом в 1777 и 1797 годах, однако издатель этим не ограничился. Он дополнил их третьим томом, в который включил ряд рисунков Лоррена, первоначально не входивших, собственно, в «Liber Veritatis», а принадлежавших различным английским собраниям. Этот третий том вышел уже после смерти Бойдела, в 1819 году. Благодаря подобному монументальному изданию еще более возросла популярность в Англии искусства «божественного Клода», как его тогда там называли, и его влияние на английскую школу живописи и графики — на развитие в них вкуса к классическому «идеальному» пейзажу со спокойным, мягким освещением и благородным, гармоничным арабеском форм. Как мы увидим далее, особое влияние «Liber Veritatis» оказала на творчество Уильяма Тернера. В прямой связи с этим изданием необходимо также упомянуть работы последнего английского мастера гравированных пасторалей — Сэмюэла Палмера (1805—1881).

Еще более сложные комбинированные техники, нежели у Ирлома, включающие чуть ли не все возможные виды гравюры на меди в сочетании с дополнительной ручной подкраской, применял для целей факсимильного репродуцирования богатый амстердамский коллекционер (он собрал около трехсот картин и пяти тысяч рисунков) и художник-дилетант Корнелис Плоос ван Амстель (1726—1798). Он с одинаковой убедительностью передавал самые различные техники оригиналов: перо, итальянский карандаш, сангину, размывку тушью и бистром или же цветную акварель. Многокрасочные листы он печатал с одной доски, исключительно умело раскрашивая ее маленькими тампонами. Выполненная Плоосом ван Амстелем между 1765 и 1782 годами знаменитая серия из объединенных титульным листом сорока шести гравюр с рисунков и акварелей школы Рембрандта, А. ван Остаде, К. Дюсарта, Г. Мерсю, П. Поттера, Ф. Мириса, Г. Аверкампа и других голландских и фламандских мастеров отличается удивительным сходством с оригиналами. Образцом тончайшего мастерства Плооса ван Амстеля может служить прекрасный лист, воспроизводящий портрет художника Яна ван Гойена работы Ван Дейка или Яна де Брая, выполненный в оригинале легкой тушевкой итальянским карандашом и сангиной. Очень эффектно Плоос ван Амстель воспроизводил рисунки, подкрашенные цветной акварелью, например, ван Остаде или Аверкампа. Всего им было создано около полутора десятков листов.

В Германии во второй половине XVIII века замечательных успехов в факсимильном репродуцировании достиг пользовавшийся в основном «карандашной манерой» и акватинтой мюнхенец Иоганн Готлиб Престель (1739—1808). Работая вместе со своей женой Марией Катаринной и падчерицей Катаринной, Престель в энергичной и точной манере изготовил множество репродукций рисунков старых мастеров, в частности, принадлежавших нюрнбергским собраниям. Катарина Престель делала даже «гольддруки».

Рисунки и акварели мастеров всегда были и продолжают оставаться наименее экспонируемой частью художественных собраний. Поэтому их факсимильное воспроизведение посредством сложных комбинированных спосо-

бов гравюры играло исключительно важную роль в распространении культуры рисунка. В дальнейшем такие же функции стали выполнять факсимильные репродукции, изготовленные современными полиграфическими техниками.

Таким образом, в цветной гравюре XVIII — начала XIX века определились три различных принципа отношения к воспроизводимому оригиналу. Имитация масляной жи-

вописи — у Леблона, графическая интерпретация колорита произведений живописи — в работах английских меццо-тинтистов, а также мастеров пунктира, и стремление к факсимильности — в передаче графических оригиналов (рисунков различного характера, а также акварелей, пастелей и гуашей) у французских гравёров и следовавших за ними мастеров комбинированных техник, работавших в разных странах.

VI. Офорты Гойи по Веласкесу. Тернер, Констебль и гравюра меццо-тинто

Тьеполо и формирование графического стиля Гойи. — Рисунки и офорты Гойи по Веласкесу. — „Liber Studiorum“ Тернера. — „Английский пейзаж“ Констебля

К концу XVIII века европейская графика прошла большой путь развития. Как мы это уже видели, в таких странах, как Италия, Германия, Нидерланды и Франция, в области рисунка работал ряд великих художников и были накоплены глубокие традиции. Испания в этом отношении сильно отставала. Испанские художники XV—XVI веков рисовали мало, из испанской графики того времени до нас в основном дошли обрезные ксилографии невысокого качества. Даже расцвет испанской живописи в конце XVI—XVII веке на состоянии графики почти не отразился — Эль Греко, Веласкес, Сурбаран, Мурильо предпочитали работать прямо на холсте и рисовали, по-видимому, мало. До нас дошли всего один или два рисунка Эль Греко и Веласкеса. Правда, в XVII веке в Испании появляется офорт, но развивался он в большой зависимости от итальянского и пользовались им второстепенные мастера. Замечательные офорты Риберы были созданы им в период жизни в Неаполе и относятся, скорее, к итальянской школе гравюры.

После блистательного расцвета испанская живопись в XVIII веке переживает период глубокого и длительного упадка. Еще большим отсутствием оригинальности, нежели живопись, отличались испанский рисунок и гравюра этого периода. Хотя здесь наряду с офортом начинает развиваться в XVIII веке резцовая гравюра, обе эти техники, применявшиеся в Испании исключительно для воспроизведения картин и портретов, откровенно подражали французской гравюре, не достигая, однако, мастерства и блеска последней.

При такой слабости национальных традиций в области графики почти на пустом месте возникает творчество Гойи, который сумел поднять испанский рисунок и гравюру на уровень самых высших мировых достижений, стать рядом с Дюрером и Рембрандтом. Гойя

создал новый язык рисунка и гравюры, язык графики XIX века¹.

В годы, когда юный Гойя учился в Сарагосе, в Мадриде произошло событие, которое надолго предопределило дальнейшее развитие испанского искусства. Король Карл III пригласил в Мадрид двух знаменитых иностранцев: молодого немецкого неоклассциста, друга и сподвижника Винкельмана Антона Рафаэля Менгса и последнего великого представителя итальянской школы монументальной живописи, маститого Джованни Баттиста Тьеполо, — поручив им большие работы по росписи и украшению королевских дворцов, монастырей и соборов. Пребывание в Мадриде этих мастеров всколыхнуло художественную жизнь Испании. Тем более что в понимании задач искусства оба мастера стояли на диаметрально противоположных позициях. Чувственная, жизнерадостная и свободная манера живописи блестящего мастера венецианского рококо столкнулась с холодным, рассудочным и академическим мировосприятием набиравшего силы неоклассицизма. Менгсу удалось привить при испанском дворе классицизирующие вкусы, и он стал настоящим диктатором в испанском искусстве.

Гойя был женат на Хосефе Байеу — сестре влиятельного испанского придворного живописца Франсиско Байеу, ученика и ближайшего сотрудника Менгса. По приглашению Менгса Гойя переселяется в Мадрид. Здесь он начинает работать для королевской гобеленовой мануфактуры Санта Барбара — писать маслом картоны для гобеленов, представляющие собой жанровые композиции на сюжеты из испанской народной жизни. Выполненная Гойей большая серия картонов, последние из которых датируются 1792 годом, показала, что

¹ См.: Cassier P., Wilson J. Francisco Goya. Leben und Werk. Fribourg, Frankfurt am Main, Berlin, Wien, 1971.

через столетие после Веласкеса в Испании наконец появился выдающийся живописец.

Известно несколько подготовительных рисунков Гойи к картонам для гобеленов. По своей манере — это типичные рисунки XVIII века, светлые по общей тональности, выполненные на голубоватой бумаге итальянским карандашом и мелом. В них вполне чувствуется уверенная рука: язык рисунка лаконичный и свободный, контур уверенный, живо схвачено движение. Однако в XVIII веке — одном из великих веков в истории рисунка — многие рисовали лучше; для этого времени указанные работы Гойи заурядны, в них слабо проявилась его индивидуальность художника и еще ничто не предвещает гениального автора «Капричос». Такие натурные рисунки вполне могли бы принадлежать руке Франсиско Байеу или его младшего брата и ученика Рамона Байеу, которые также работали для мануфактуры Санта Барбара.

Следующая группа графических произведений Гойи связана уже с его опытами в области офорта. Для развития испанской гравюры конца XVIII века сильнейшим импульсом послужило восьмилетнее пребывание в Мадриде Тьеполо с его сыновьями и помощниками. Великий живописец, Тьеполо был не менее замечательным мастером рисунка и офорта; талантливыми рисовальщиками и офортистами, работавшими в близкой к нему манере, были и оба его сына. Тьеполо-отец оставил множество натуральных и композиционных рисунков, а также две серии офортов на фантастические сюжеты — «*Vari capricci*» и «*Scherzi di fantasia*» (название первой из них впоследствии позаимствовал Гойя).

Тьеполо создал особую форму живописного рисунка и офорта — эскизно-непринужденную, легкую и прозрачную, импрессионистически трепетную, наполненную ярким светом южного солнца. В рисунках, особенно набросанных размывкой сепией, а также в офортах Тьеполо обычно подчеркивал светносные качества поверхности бумаги посредством нескольких небольших по площади, но точно найденных глубоких теневых ударов. Офортам Тьеполо присуща особенно рафинированная графическая фактура. Так, в серии «*Scherzi di fantasia*» штрихи, положенные легко и свободно, горизонтально или вертикаль-

но, как бы без всякого труда, создают неповторимый прозрачно-серебристый вибрирующий тон. Контуров во многих местах нет, либо они едва намечены — свет лишает объемные формы тяжелой материальности и связывает их воедино со световоздушной средой, а импровизационная легкость исполнения придает изображению жизненность.

Свежая живописная манера офортов Тьеполо повлияла на наиболее талантливых испанских гравюров того времени, и, хотя они восприняли главным образом ее внешнюю сторону, это намного оживило их собственные листы. Лучшими репродукционистами Тьеполо оказались родственник и сверстник Гойи Рамон Байеу, а также другой их сотоварищ по работе в гобеленовой мануфактуре, принадлежавший к более старшему поколению, — Хосе Кастильо. Возможно, Байеу или Кастильо и помогли Гойе овладеть тонкостями травления медной доски и печати с нее.

Самый ранний из известных офортов Гойи относится еще к сарагосскому периоду. Это датированный около 1771 года маленький лист «Бегство в Египет», который был, вероятно, награвирован вскоре после возвращения молодого художника из путешествия в Италию. Сцена «Бегства» выполнена в мало свойственной Гойе сухой манере, глубокие тени проложены довольно механической перекрестной штриховкой. В целом этот офорт, скорее, напоминает работу второстепенного итальянского гравера. Но уже в следующем по времени возникновении офорта — «Молитва св. Исидоро», или «Св. Исидоро-земледелец» (1775—1778), мы встречаем ряд характерных черт, присущих графике самого Гойи. К офорту сохранился и подготовительный рисунок сангвиной (частное собрание в Мадриде), впервые опубликованный в 1971 году¹. Введение этого рисунка рядом с давно известным офортом в научный каталог произведений Гойи имеет исключительно большое значение, поскольку показывает, как художник едва ли не с самого начала работы в области гравюры выработал свой вполне определенный технический метод. Подобные подготовительные рисунки в дальнейшем он делал почти ко всем офортам: «Капричос», «Бедствиям войны», «Таврома-

¹ См.: Cassier P., Wilson J. Op. cit., S. 42.



111 ДЖ.-Б. ТЪЕПОЛО
Семейство сатира
Лист из серии „Scherzi di fantasia“

Офорт
22,5 × 17,5

хи», «Диспаратес». Совершенствовалося мастерство Гойи-гравера, эволюционировал стиль его работ, но метод их выполнения оставался одним и тем же.

Вполне проработанный рисунок (часто выполненный сангиной) художник перетискивал на покрытую офортным лаком и закопченную медную доску — на большинстве его сохранившихся подготовительных рисунков остались заметные следы от такого перетискивания, особенно от краев доски. (Это указывает на то, что Гойя, видимо, протаскивал доску с наложенным на нее рисунком через офортный станок.) После этого, гравюруя офортной иглой по лаку, художник более или менее точно повторял штрихи переведенного рисунка и затем травил доску. Таким образом, изображение получалось того же размера и не в перевернутом виде, а в ту же сторону, что и на подготовительном рисунке. Некоторые рисунки для «Капричос» Гойя выполнял пером сепией; в таких случаях бумага, чтобы штрихи с нее могли отпечататься на доску, перед перетискиванием смачивалась. Именно потому в первых рисунках для этой серии штрихи обычно слегка расплываются.

Такой метод работы в корне отличается от импровизационной техники офортов Рембрандта, и это вполне закономерно. Вспомним, что Гойя-гравер сформировался в стране, где, по существу, не было традиций авторского эстампа и гравюра использовалась почти исключительно в репродукционных целях, да и учителями его, видимо, были репродукционисты. Однако факт применения Гойей репродукционной техники ни в какой мере не может снизить оценку художественного качества его офортов. Подчинив технику своим замыслам, он нашел, как это показывают его знаменитые большие серию, необычайно оригинальный и выразительный язык офорта.

Подготовительный рисунок к «Молитве св. Исидро» показывает нам и новую манеру рисунка Гойи, которая имела принципиальное значение для развития всей его графики. Коленопреклоненная, с распростертыми руками фигура святого освещена солнечным светом и окутана воздухом. Она набросана свободной параллельной прозрачной штриховкой сангиной, контур в световых частях «списывается» со средой, которой служит оставленная чис-

той белая бумага; светотень дана широкими живописными пятнами. Сильный рефлекс, высветляющий теневой план фигуры и в значительной степени дематериализующий ее, напоминает рисунки венецианцев, особенно Пьяцетты и Тьеполо. Подобно тому как это делал Тьеполо, общий светлый тон рисунка оживляют немногочисленные теневые удары.

Трудно сказать, видел ли Гойя рисунки Тьеполо, по отношению же к офортам Тьеполо такой вопрос не возникает — влияние их графического стиля уже в этом рисунке Гойи, так же как и в выполненном затем по нему офорте, совершенно очевидно. Но мы отчетливо различаем в рисунке к «Св. Исидро» уже и самого Гойю — здесь проявилась такая характерная для его творчества черта, как народный и национальный типаж, который художник придал образу крестьянина-святого.

Как это не раз будет случаться с офортами Гойи и в дальнейшем, «Молитва св. Исидро» многое утратила из подготовительного рисунка. По-видимому, художник не сумел всюду удачно протравить доску и, неудовлетворенный работой, сделал с нее мало оттисков: до нас дошел только один-единственный, находящийся в Национальной библиотеке в Мадриде. Но по сравнению с рисунком в офорте появились и некоторые новые особенности. Контурные здесь почти совершенно исчезли, и массы штриховки в тенях положены без четких границ — прием, который впоследствии будет встречаться во многих офортах Гойи. Кроме того, учитывая, что по сравнению с штрихом сангины офортная игла оставляет тонкий след, художник усиливает ощущение вибрации света, дополняя параллельную штриховку тонкими и мелкими, быстро скользящими по офортному лаку зигзагообразными линиями, которые мы будем встречать в его листах по Веласкесу.

Одновременно с «Молитвой св. Исидро» или же вскоре после нее Гойя испробовал и другой метод работы. Для маленького офорта «Св. Франсиско Паолинский» (ок. 1775—1780) подготовительный рисунок (ранее находился в Институте Ховеляноса в Гийоне) был выполнен пером, мелкими штришками и точками, имитирующими фактуру офорта, в данном случае более близкого к работам Доменико Тьеполо, а также Рамона Байеу и Хосе

Кастильо. Этот рисунок Гойя уже не стал механически переводить на доску, а скопировал его вручную «сухой иглой», получив таким образом в оттиске по отношению к оригиналу зеркально перевернутое изображение.

Так же вручную, с зеркальным переводом композиции, скопировал Гойя на доску с рисунка (ныне — в Британском музее) свой лучший ранний офорт «Гарротированный» (1778—1780). Этот большой лист (33×21,5 см), изображающий фигуру казненного на эшафоте, исполнен зигзагообразной штриховкой, первую пробу которой мы видели в «Молитве св. Исидро». Поскольку зеркальный перевод ведет к изменению как ритмической структуры, так и композиции, то такое копирование Гойя в дальнейшем применял лишь изредка, предпочитая механический перевод рисунка. «Сухой иглой» — любимой техникой Рембрандта, более подходящей для импровизации, а не для репродукционного повторения оригинала, Гойя более почти никогда не пользовался, ограничиваясь травленным офортом, который он в дальнейшем будет сочетать с акватинтой.

Графическое наследие Гойи впечатляет уже своим объемом: до нас дошло более девяти сот его рисунков, двести семьдесят шесть офортов и восемнадцать литографий.

Это тем более удивительно, что интенсивно заниматься графикой Гойя начал довольно поздно, только во второй половине 1790-х годов, когда ему было уже за пятьдесят. Его первое крупное произведение в этой области — серия «Капричос», возникшая на рубеже XIX века. Однако, хотя до этого Гойя рисовал и гравировал сравнительно мало, за двадцать лет до «Капричос» он уже успел выполнить одну графическую серию, которая оказала исключительно большое влияние на все его творчество и в ряде характерных черт предопределила формирование его графического языка и техники, — серию рисунков и офортов по картинам Веласкеса.

Один из самых величайших живописцев во всей мировой истории, в XVIII веке Веласкес был полузабытым мастером. Большая часть его полотен, скрытых от посторонних глаз в королевских дворцах Мадрида и Вены, а также загородных резиденциях, была мало из-

вестна даже испанским художникам и историкам искусства.

Первым в Испании, кто сумел правильно оценить значение творчества Веласкеса и указать на него молодым художникам, в том числе Гойе, был, как это ни парадоксально, Антон Рафаэль Менгс, тот самый классицист Менгс — антипод Тьеполо, который станет еще большим антиподом Гойи, олицетворением чуждого для него пути в искусстве. Уже на склоне лет, считая, что одна из работ особенно удалась ему в живописном отношении, Гойя однажды с гордостью заявил, что это больше похоже на Веласкеса, чем на Менгса.

Менгс, однако, настоятельно рекомендовал молодым художникам изучать и копировать картины Веласкеса. Особое внимание Менгс обращал на Веласкеса как на мастера светотени и воздушной перспективы, великолепно владевшего средствами живописной (то, что потом стали называть «валерной») связи между объемной формой фигур и окружающей средой, то есть обращал внимание как раз на то, что в произведениях самого Менгса начисто отсутствует.

Следуя совету Менгса, Гойя весной 1778 года решил познакомиться с картинами Веласкеса, незадолго до этого перевезенными в королевский дворец в Мадриде, и скопировать ряд из них в офорте. Эту свою первую большую серию гравюр Гойя в основном выполнил к концу того же года. В настоящее время известно семнадцать офортов и, кроме того, четыре подготовительных рисунка Гойи, которые не были награвированы, то есть всего двадцать одна его копия с картин Веласкеса. Из них Гойя тиражировал тринадцать офортов — это была первая его графическая серия, пошедшая в продажу.

Среди тиражированных листов мы встречаем одно воспроизведение жанровой картины — «Пьяницы» («Вакх») и двенадцать портретов, изображающих как членов королевской семьи (с примыкающим к ним портретом герцога Оливареса), так и придворных шутов и уродов¹. Пять конных портретов:

¹ «Филипп III», «Маргарита Австрийская», «Филипп IV», «Изабелла Бурбонская», «Принц Балтасар Карлос», «Инфант дон Фернандо», «Герцог Оливарес», «Барбаросса», «Эзоп», «Менипп», «Себастьяно де Морра» и «Эль Примо».

Филиппа III, Филиппа IV и их царственных супруг, а также Оливареса, были награвированы на довольно больших досках (формат живописного поля — 38×21 см), остальные доски несколько меньше. Все доски выполнены в технике иглового офорта, а в двух из них — «Инфант дон Фернандо» и «Барбаросса» — в дополнение к офорту появляется акватинта.

В 1790-х годах авторские медные доски тринадцати указанных офортов по распоряжению министра-президента Годоя были приобретены мадридской Королевской калкографией, где с них до сих пор, так же как с досок «Капричос», небольшими тиражами периодически печатаются оттиски; правда, доски уже в значительной степени стертые и оттиски получаются несравнимо хуже сочных оттисков первого издания.

Из четырех других офортов три — «Менины» (самый большой лист во всей серии, формат живописного поля $40,5 \times 32,5$ см), «Дон Хуан Австрийский» и «Привратник Охоа»¹ известны только в нескольких оттисках каждый, а «Дитя из Вальекаса» — в единственном; доски от них не сохранились. Все четыре последних листа были выполнены художником в двух вариантах: как одним офортом, так и офортом с акватинтой.

До нас дошло тринадцать подготовительных рисунков Гойи к офортам по Веласкесу, восемь из которых находятся в «Кунстхалле» в Гамбурге, остальные — в различных собраниях Испании, Англии и США. Лишь единичные рисунки выполнены графитным и итальянским карандашом или пером, большинство же из них — это сангины, которые одновременно являются и лучшими листами серии. Особенный интерес представляют три гамбургские сангины: «Филипп IV в охотничьем костюме», «Инфант дон Карлос» и «Принц Балтасар Карлос-охотник», которые не переводились на медную доску и потому сохранились в первозданной свежести, без той потери изображения и деформации бумаги, которые существенно портят остальные рисунки серии.

¹ Эту картину называли также «Алькад Ронкуильо»; в настоящее время считается, что это, видимо, работа не самого Веласкеса, но его школы.

Стилистически большинство рисунков по Веласкесу близко к подготовительному листу для «Молитвы св. Исидро», но, в отличие от всех предшествовавших рисунков Гойи, здесь мы встречаем полную свободу и отточенно-виртуозное мастерство исполнения. Крепкая и четкая, прозрачная параллельная штриховка сангиной, почти без пересечения линий придает рисункам особое очарование и выразительность. Истоки такого графического языка идут от офортов Тьеполо, но это уже не ученическое подражание, какое мы видели в рисунке к «Молитве св. Исидро», а ставший для Гойи вполне органичным собственным стиль рисунка, со своим ритмически организованным фактурным строем листа.

Рисунки, отражающие первое свежее впечатление, полученное Гойей от картин его великого предшественника, показывают, насколько глубоко сумел молодой художник проникнуть в существо искусства Веласкеса. Так, в некоторых из его гамбургских листов остро переданы аристократическая элегантность и горделивая осанка королей и принцев. С другой стороны, он сохранил трагизм и эмоциональную напряженность такой картины, как «Дитя из Вальекаса». Но, верно передавая искусство Веласкеса, Гойя уже в рисунках перерабатывает его произведения по-своему, не только с точки зрения задач собственно графической интерпретации — то есть перевода живописи на язык рисунка, — но и изменяя в ряде случаев пропорции и манеру движения фигур, иногда даже и самую портретную характеристику изображенных лиц. В офортах этот отход Гойи от оригиналов станет еще заметнее.

Работа над офортами по Веласкесу шла у Гойи тем же путем, что и до этого в «Молитве св. Исидро». Первые состояния офортов имели графическую структуру, весьма близкую к подготовительным рисункам, только, вероятно, они были еще прозрачнее в силу большей тонкости офортных линий. Кроме того, если в рисунках Гойя за счет нажима варьировал толщину штриха сангины или карандаша, то для его офортов характерен штрих, по толщине почти не меняющийся. Офорты, как это нередко будет у Гойи и в дальнейшем, получились несколько суше рисунков: при переводе на доску в той или иной степени неиз-



112 Ф. ГОЙЯ (ПО Д. ВЕЛАСКЕСУ)
Филипп IV в охотничьем костюме
1778

Санция
27,7 × 18,9



113 Ф. ГОЙЯ (ПО Д. ВЕЛАСКЕСУ)
Дитя из Вальекаса
1778

Сангина
20,2 × 15,7

бежно исчезала свобода и непосредственность живого движения мягкого карандаша сангины. Но, с другой стороны, листы, вышедшие из эстампного станка, приобрели новую, более графически завершённую форму.

В некоторых офортах Гойя удачно применил открытый контур, используя также и некоторые новые фактурные приемы. Избегая давать для большей глубины теней перекрестную штриховку, он иногда в фонах дополнял общее горизонтальное движение линий короткими, редко разбросанными, как бы обрубленными перекрестными штришками, увеличивая этим не столько силу, сколько общую вибрацию тона. Обнаженное тело Вакха в «Пьяницах», головы и руки фигур в некоторых других листах он моделировал совсем короткими штришками и точками — прием, которым еще в XVII веке пользовался в своих офортах Ван Дейк.

Легкой воздушной штриховкой, какую применял в этих офортах Гойя, он убедительно передал наиболее светлые по тону из картин Веласкеса, нашел им определенный графический эквивалент. Это относится прежде всего к пленэрным конным портретам, как, например, портрету принца Балтасара Карлоса, который, вероятно, сразу удался граверу и относится к лучшим листам серии. По сравнению с картиной Гойя упростил в офорте пейзажную среду, одновременно прибавив неба над головой скачущего на пони юного принца, и компенсировал этим естественное для графического листа уменьшение пространственной глубины изображения, переведя, если так можно выразиться, ощущение простора композиции в плоскостное измерение. Оставив большие участки белой бумаги, Гойя подчеркнул действие пленэрного света, играющего в этой картине такую большую роль. В результате получилась не бездушная копия, а лист, созвучный Веласкесу по полноте жизнеощущения.

Для большинства картин Веласкеса характерна плотная тональность с сильными светотеневыми эффектами, создающими пространственные отношения, которые тьполовской штриховкой, даже если ее более сгущать, как это пытался делать Гойя, передать крайне трудно. Соответствовавшая светлой декоративной гамме живописи фактура офортов Тье-

поло мало подходила для выражения широких барочных эффектов, свойственных живописи XVII века, для передачи, в частности, веласкесовской плотности объемов и его крупной обобщенной формы. Механическое же закрывание поверхности листа мелкими штришками и точками, как это делал Гойя в «Менинах», или перекрещиванием линий, которым он пытался создать глубину фона в «Привратнике Охоа», претило самому художнику. Все это заставило Гойю искать другую технику гравюры, которую он и нашел в акватинте. Для мастера с таким, как у него живописным темпераментом, возможность сразу получать в гравюре большие тональные пятна была настоящим откровением. В отличие от французских гравюров конца XVIII века Гойе акватинта была нужна не для передачи легких и светлых акварелей и гуашей, а для мощной веласкесовской светотени. К тому же перед его глазами уже в это время как образец, вероятно, стояла волшебная светотень рембрандтовских офортов, которые более родственны искусству Веласкеса, нежели офорты Тьеполо.

Не случайно акватинта станет излюбленной техникой Гойи, без которой он, вероятно, был бы не в состоянии полностью реализовать свои замыслы и создать знаменитые серии офортов.

Возможно, что первую попытку использовать акватинту Гойя сделал в «Менинах». Известно несколько различных состояний этого листа в чистой офортной штриховой технике; очень редки оттиски с акватинтой (находящийся в Бостонском музее оттиск дополнительно доработан рулеткой). Для передачи сложной пространственной структуры «Менин», где по мере рассматривания картины зритель чувствует себя последовательно находящимся в разных пространственных слоях композиции, Гойе было необходимо такое тональное богатство, которого он не мог добиться в штриховом офорте. Однако, незадолго до этого изобретенная в соседней Франции, акватинта в Испании была мало распространена. К тому же это довольно сложная техника, поэтому неудивительно, что Гойя, одним из первых применивший ее у себя в Испании, первоначально столкнулся здесь с рядом трудностей.



114 Ф. ГОЙЯ (ПО КАРТИНЕ КРУГА Д. ВЕЛАСКЕСА)
Привратник Охоа
(Алькад Ронкуальо) Офорт, акватинта
1778—1779 28 × 16,5

115 116 Как сообщает его современник Кардерера, доску «Менин» Гойя в ходе работы перетравил и затем уничтожил¹. Подобным же образом он, видимо, испортил и доски «Дона Хуана Австрийского», «Привратника Охоа» и «Дитя из Вальекаса». По картине молодого Веласкеса «Севильский продавец воды» отпечаток офорта неизвестен, на подготовительном же рисунке с этой картины, находящемся в музее Кунстхалле в Гамбурге, сохранились следы от его перетравливания на доску, — возможно, что и здесь доска у Гойи также не удалась.

Но эти неудачи не остановили художника, и он продолжал вводить акватинту в другие листы. Из шести листов по Веласкесу, в которых Гойя испробовал акватинту, он сумел успешно довести до конца и отпечатать тиражом для продажи только «Инфанта дона Фернандо» и «Барбароссу».

Особенно интересен «Инфант дон Фернандо», где, чтобы создать для стоящей фигуры темный тон, Гойя первоначальный легкий штриховой офорт стал дополнять плоскостями акватинты. Не сумев с первого травления добиться требуемого результата, он был вынужден несколько раз переработать доску, постепенно усиливая тени и доводя их до большей глубины. В результате окончательное состояние офорта получилось существенно отличающимся не только от подготовительного рисунка, но и от самой картины Веласкеса. В то же время лист этот приобрел собственную выразительность, более близкую к впечатлению, производимому тонально насыщенными, многократно травленными офортами Рембрандта.

Так техническая неудача обернулась художественной находкой. Здесь, как и в «Привратнике Охоа» и «Доне Хуане Австрийском», можно видеть начало тех магических акватинтных фонов, которые будут затем играть такую большую роль в офортах «Капричос» и других эстамповых сериях Гойи. В явном расчете на применение этой новой техники Гойя в иной манере, нежели все другие, выполнил подготовительный рисунок к «Дитя из Вальекаса» — штрих сангины здесь в большинстве мест пальцем или растушевкой растерт в тональные пятна, предвещающие плоскости акватинты.

Привыкшие к рабской точности ремесленников-репродукционистов, современники Гойи называли его офорты из-за присущей им свободной интерпретации оригиналов карикатурами на Веласкеса. Некоторые авторы и в наши дни видят в этом цикле не более чем малоудачный опыт кописта. Однако задача простого копирования, механического повторения чужой картины в материале гравюры ни в коей мере не соответствовала мощному темпераменту и творческому воображению Гойи. Даже если он первоначально и думал просто о репродукции, то в ходе работы, глубоко войдя в нее, увлекся ею всерьез.

Главная задача, которую ставил перед собой Гойя, — почувствовать самый дух произведений Веласкеса, сделать их частью собственного творчества. Он сознательно утрирует и огрубляет некоторые черты искусства Веласкеса, чтобы таким образом лучше прояснить их для самого себя. И здесь он до некоторой степени осовременил Веласкеса, увидел его картины глазами художника конца XVIII века, которому барочный пафос репрезентативных портретов предшествовавшего столетия был уже во многом чужд.

Если веласкесовский аристократизм в изображении царственных особ в рисунках Гойи, выполненных под непосредственным впечатлением оригиналов, еще сохраняется, то на следующем этапе работы — в офортах — он ощущается уже значительно слабее.

Один из исследователей творчества Гойи, Валериан фон Лога, упрекая художника в том, что «из Филиппа IV, элегантнейшего из гидальго, Гойя сделал крестьянина» или что «испанские королевы у него похожи на сервантесовскую Дульсинею Тобосскую, едущую на свой виноградник»¹, и может быть, сам об этом не думая, указал на одно из принципиальных различий, существующих между двумя величайшими испанскими художниками. Если Веласкес по всему своему образу жизни и мыслей принадлежал к миру гидальго, что и создавало свойственный его произведениям оттенок аристократизма, то полукрестьянин Гойя, хотя тоже был придворным художником, смотрел на двор и аристократию как бы со стороны.

¹ См.: Lafuente-Ferrari E. Goya. Lämliche Radierungen und Lithographien. Wien — München, 1961.

¹ Loga V. von Francisco de Goya. Meister der Graphik. Bd 4, Leipzig, S. 2, 7.



Д. ВЕЛАСКЕС
Придворный шут,
прозванный
дон Хуан Австрийский

Холст, масло
210 × 123



116 Ф. ГОЙЯ (ПО Д. ВЕЛАСКЕСУ)
Придворный шут,
прозванный
дон Хуан Австрийский
1778—1779

Офорт, акватинта
28 × 17

Отсюда и знаменитый портрет семьи Карла IV, и сатирические изображения в «Капричос» королевы Марии-Луисы и ее фаворита и любовника Годоя — что для Веласкеса было бы совершенно невыразимым, — не говоря уже о многочисленных сатирах Гойи на испанскую аристократию.

117 118 Не случайно даже самые придирчивые из критиков признают, что ближе всего к Веласкесу получились у Гойи портреты придворных шутов, карликов, нищих. Народность типажа этих обездоленных и униженных, а также та подлинная человечность и сочувствие, с которой Веласкес изобразил их, — все это было близко и понятно Гойе и оставило неизгладимый след на всем его творчестве, особенно на рисунках и гравюрах.

К тому же в ряде офортов Гойя с большой тонкостью интерпретировал колористические качества произведений Веласкеса, их драгоценную тональность, сложную структуру и выразительность пространственных решений, а также показал глубокое понимание пленера, особенно в прозрачных пейзажных задних планах композиций.

Серия рисунков и офортов Гойи по Веласкесу поражает мощью, с которой художник осваивал оригиналы Веласкеса, и той решительностью, с какой он пошел в этой работе собственным путем. Как заметил А. Мальро, Гойя открыл свой гений в тот день, когда он решился более «не нравиться»¹. В офортах по Веласкесу эта черта, характерная для зрелого творчества Гойи, проявилась ранее всего. Здесь мы впервые встречаем в его лице уже не того представителя придворного искусства, каким знали до сих пор по картонам для гобеленов и некоторым портретам испанской знати. На этот раз задача для него состояла в том, чтобы создать свой собственный образ искусства великого предшественника, подобно тому как через сто лет после этого будет самостоятельно интерпретировать Веласкеса и самого Гойю Эдуард Мане.

Как это ни парадоксально звучит, но именно в копиях с произведений мастера XVII века Гойя показал себя более передовым художником — предвестником романтизма, нежели в собственных работах этого времени.

Благодаря своей первой эстампной серии Гойя приобрел мастерскую технику, которая послужила ему в дальнейшем для воплощения разнообразных творческих замыслов; он понял, в частности, какие большие и своеобразные выразительные возможности дает применение акватинты. Но главное — это творческое обогащение, которое Гойя-живописец извлек из такого диалога с Веласкесом. Это была первая встреча Гойи с его подлинным учителем, по сравнению с которым современники Гойи — Байеу, Парета, Кастильо — выглядели посредственностями, живопись Менгса казалась сухой, скучной и даже блестящий Тьеполо неизбежно отступал на второй план и начинал выглядеть поверхностно-декоративным. К тому же в лице Веласкеса Гойя связал себя с испанской традицией живописи в одном из ее высших проявлений. Уроки Веласкеса раньше всего проявились в его картонках для гобеленов: в лучших из них — таком шедевре, как относящийся к тому же 1778 году «Гончарный рынок» или несколько более поздний «Праздник св. Исидро», — уже вполне отчетливо различается рука ревностного последователя живописи Веласкеса.

Испанская традиция искусства Веласкеса, штриховая манера офортов Тьеполо и светотень в рембрандтовском понимании, которую Гойя будет передавать главным образом посредством акватинты, — таковы те элементы, из органического слияния которых в 1797—1798 годах была построена основа изобразительного языка серии «Капричос».

Как известно, меццо-тинто по праву считается специфически английским видом искусства. Однако едва ли не самый необычный и впечатляющий лист в этой технике, по сравнению с которым сразу меркнет вся виртуозность английских гравюров, был создан в другой стране, к тому же не профессиональным меццо-тинтистом, а художником, коснувшимся этого сложного и своеобразного вида эстампа лишь однажды и мимоходом. Мы говорим о так называемом «Колоссе» Гойи.

Гойя с большим интересом относился к новым графическим техникам: он не только освоил и своеобразно использовал акватинту вскоре после ее изобретения, но также превра-

¹ Malraux A. Saturne, Essai sur Goya. Paris. 1957.

тил литографию в способ авторского эстампа. Вполне естественно, что Гойю, искавшего в графике возможности для широких живописных решений, привлекло исключительное тональное богатство «черной манеры». Английские меццо-тинто в большом количестве ввозились в Испанию, и Гойя, несомненно, был уже ранее достаточно хорошо с ними знаком. К тому же около 1810 года из Англии, где он учился меццо-тинто, в Мадрид вернулся испанский живописец и гравер Бартоломе Суредда (1765 — после 1850). Суредда и познакомил Гойю с основами техники «черной манеры» и, видимо, загренировал для него доску¹, поскольку без необходимых профессиональных навыков Гойя вряд ли мог выполнить эту часть работы сам. В знак благодарности Гойя написал маслом большие портреты Суредды и его жены, ныне находящиеся в Национальной галерее в Вашингтоне.

Выскребание по меццо-тинтной доске, вероятно, не представляло для Гойи особенных трудностей, так как он уже имел определенный опыт работы «от темного к светлому». Среди ранних рисунков Гойи встречаются выполненные на синей бумаге одним белым мелом, то есть нанесением одних только светов; кроме того, из эстампов круга «Капричос» некоторые являются чистыми акватинтами, без штрихового офорта. В них художник в нужных местах ослаблял тон и создавал его переходы шабером и гладилкой — методом, весьма близким к работе «черной манерой».

Известный в шести оттенках «Колосс» представляет собой лист для меццо-тинто сравнительно небольшого размера, однако и в этом скромном формате Гойя сумел развернуть широкое пространство и создать ощущение космических масштабов.

Первые лучи восходящего солнца, словно на вершины гор, падают на лицо и плечи обнаженного гиганта, как бы усевшегося на земной шар, кривизна поверхности которого особенно подчеркивается положением его ног — далеко за линией горизонта. Взгляд на землю дан

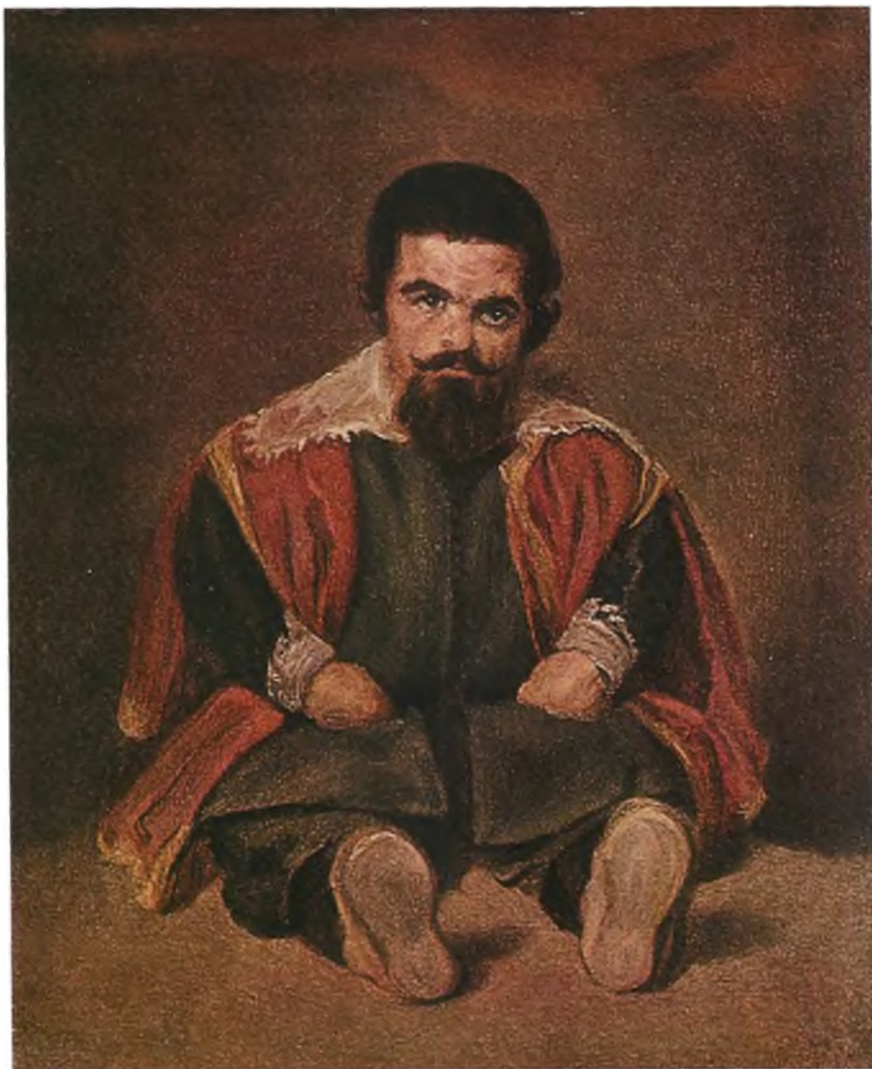
¹ Очевидно, что Гойя выполнял «Колосса» техникой «черной манеры» — выскребанием на медной доске. Однако некоторые исследователи считают, что доска для «Колосса» была загренирована не механически качалкой, но травлением акватинтой. Единого мнения по этому вопросу нет.

художником как бы со стороны, из космоса. Голова гиганта темным пятном выделяется на фоне неба, с узким бледным серпом луны. Горизонтальные линии очень суммарно намеченного пейзажа контрастируют с могучим объемом его геркулесовского торса не только несоизмеримостью масштабов, но и самым методом изображения. На переднем плане пейзажа, несколько напоминающего равнинную часть Кастилии, мы угадываем выходящую из-за темной купы деревьев реку, на зеркале которой вспыхивают блики; за ней виднеются крохотные кубики домов двух небольших селений. И чем глубже, по мере рассматривания листа, проникается зритель ощущением мизерности следов человеческого существования на земле, тем более устрашающе возносится над всем этим возникшее как из ночного кошмара мрачное фантастическое видение.

Мощное движение светотени (в ее применении Гойя здесь, возможно, даже превзошел Рембрандта) создает концентрированное впечатление ирреального и чудовищного. Энергичный ракурс, в котором дан торс гиганта, показывает, насколько блестяще Гойя — ярый противник академизма — владел рисунком обнаженной человеческой фигуры.

По-видимому, это свое единственное меццо-тинто Гойя собирался снабдить подписью или комментарием, как он сделал в «Капричос» и других офортах. На это указывает широкая белая полоса, счищенная художником внизу доски, куда, возможно, затем и должна была быть вгравирована надпись. Однако и при отсутствии в дошедших до нас оттисках надписи тема здесь поддается достаточно определенному прочтению.

В поздний период творчества Гойю часто увлекало изображение гигантских фантастических фигур: таков «Сатурн, пожирающий своих детей» из «Дома глухого», в «Диспаратес» мы встречаем «Бобаликона», олицетворяющего гигантскую глупость. На одном из рисунков, ранее находившемся в собрании Герстенберга в Берлине, так называемого «Бордосского альбома» изображена голова Гулливера, на которого напали лилипуты. Однако на меццо-тинто Гойи — не Гулливер и не Прометей (как этот лист иногда называли раньше), поскольку гигант здесь охарактеризован художником как воплощение грубой и дикой, темной силы, что



117 Д. ВЕЛАСКЕС
Карлик дон Себастьян де Морра

Холст, масло
106 × 81



118 ф. ГОЙЯ (ПО Д. ВЕЛАСКЕСУ)
 Карлик дон Себастьян де Морра

Офорт
 21,5 × 15



119 Ф. ГОЙЯ
Колосс
1810—1818

Меццо-тинто
28,7 × 21

совершенно не соответствует образу Прометей. В трактовке Гойей образа гиганта можно, скорее, усмотреть определенное сходство с «Полифемом», написанным в 1805 году ранним английским романтиком Генри Фюзели. Современное название дано на основании явной параллели, существующей между меццо-тинто и картиной маслом Гойи «Колосс» (1802—1812; Мадрид, Прадо), где от поднимающегося выше облаков и шествующего с закрытыми глазами гиганта в паническом страхе убегает все живое: и люди и животные. Эта картина, одно из наиболее величественных и трагических созданий Гойи, символизирует бури истории, пробуждение темных разрушительных сил войны. Сходный смысл имеет, по-видимому, и меццо-тинто, относящееся к несколько более позднему периоду (1810—1818). В этом отношении картина и меццо-тинто тематически определенным образом связаны с серией офортов Гойи «Дезастрем де ла герра», изображающих нашествие французской армии.

Манера обработки доски «Колосса» свободная, удары шабера выбирают широкие светлые мазки. Лист носит следы исправлений и переделок. Видно, что гигант первоначально сидел еще более согнувшись, корпус его был сдвинут влево, иным было и положение рук. Однако то, что Гойя оставлял открытым процесс работы и что для мастеров меццо-тинто могло бы считаться техническим недочетом, тут воспринимается совершенно иначе и усиливает поистине микеланджеловскую монументальность образа, которой достиг здесь Гойя.

Хотя этот блестящий опыт показал, насколько возможности меццо-тинто были созвучны творческому темпераменту Гойи, из-за малого распространения «черной манеры» в Испании (а также во Франции, куда позже переехал художник), трудностей зрения доски и печати с нее, Гойя к меццо-тинто, видимо, больше не возвращался.

В тот же период, когда в Испании Гойя создал «Колосса», в самой Англии в технике меццо-тинто работал знаменитый пейзажист Уильям Тернер (1775—1851)¹.

¹ См.: The Genius of J. M. W. Turner. Special Winter Number of "The Studio". London, 1903.

Ранняя живопись Тернера, в которой он во многом оттакивался от классических образцов, особенно от весьма почитавшегося в Англии Клода Лоррена, быстро получила признание со стороны лондонской Королевской академии художеств. Довольно быстро достиг он и материального благосостояния, причем немалые доходы ему давали гравюры по его картинам, пользовавшиеся большой популярностью у английской публики.

Художник еще в юности начал специально рисовать для гравюров, одно время он работал подмастерьем у Джона-Рафаэля Смита. Большинство репродукционных гравюр по Тернеру было выполнено резцом на меди, а также меццо-тинто, в поздний период творчества художника ряд его композиций был воспроизведен в гравюре на стали.

В 1806—1807 годах Тернер начал специальную работу над серией гравюр на металле, которую назвал «Liber Studiorum: Illustrative of Landscape Composition with Historical, Mauntainous, Pastoral, Marine and Architectural» («Книга этюдов, или Наглядное пособие по пейзажной композиции с пейзажами историческими, горными, пасторальными, морскими и архитектурными»). Это издание непосредственно связано с педагогической деятельностью Тернера в Королевской академии художеств, где на протяжении ряда лет он читал лекции по перспективе, то есть, по существу, по теории пейзажа, сопровождая их демонстрацией собственноручно выполненных рисунков и акварелей. Выпуская «Liber Studiorum», Тернер стремился раскрыть разнообразные возможности пейзажа перед более широкой аудиторией. Как показывает уже самое название серии, художник следовал в ней примеру «Liber Veritatis» Клода Лоррена, однако его задача была иной. Лоррен делал рисунки для самого себя, Тернер же — в расчете на их распространение.

Так же как у Лоррена, часть листов в «Liber Studiorum» воспроизводит ранее выполненные картины и акварели Тернера, но в качестве оригиналов для большинства гравюр художник специально подготовил детально проработанные рисунки пером и размытой кистью сепией или серой тушью — техникой, которой обычно пользовался и Клод Лоррен.

Так как Тернер имел некоторый опыт работы в офорте, то контурную основу каждой композиции — перовой рисунок — он собственноручно перевел офортным травлением на металлические доски; в тех же отдельных случаях, где контур в оригинале был выполнен не пером, но карандашом, Тернер применил для перевода в гравюру «мягкий лак». Затем по офортному контуру профессиональные граверы-репродукционисты под тщательнейшим контролем автора перенесли на доски светотень, в оригинале выполненную размывкой кистью. (В таком методе работы художника с граверами можно усмотреть известную аналогию с выполнением некоторых листов из «Иконографии» Ван Дейка.)

Первоначально для воспроизведения светотени Тернер предполагал использовать акватинту и обратился к одному из английских граверов, который ранее делал факсимильные акватинты по рисункам Лоррена. Однако живописец и гравер по каким-то причинам не договорились между собой, и Тернер передал работу своему однофамильцу — Чарлзу Тернеру (1773—1857) — весьма плодовитому гравёру на меди, репродуцировавшему главным образом современных ему английских художников и одинаково владевшему и меццо-тинто, и акватинтой, и пунктиром. Чарлз Тернер в 1805 году удачно награвировал в меццо-тинто «Кораблекрушение» Уильяма Тернера, и они решили использовать для «Liber Studiorum» эту традиционную английскую технику, тем более что ее же применил и Ирлом в «Liber Veritatis», два тома которой уже вышли к этому времени из печати. Акватинта же встречается всего в нескольких листах тернеровской серии, где она в качестве ретуши дополняет меццо-тинто в светлых участках изображения.

Художник предполагал включить в издание сто гравюр, однако его грандиозный замысел не был полностью осуществлен, видимо, из-за трудностей, связанных с реализацией столь дорогостоящего издания (цена одного выпуска была одна гиней, а выпуска с пробными оттисками — две гиней; выпуски распространялись по подписке) работа была приостановлена. С 1808 по 1814 год было опубликовано четырнадцать выпусков по пять гравюр в каждом и в десятом выпуске дополнительно фронтиспис, то есть всего семьдесят одна гра-

вюра, отпечатанная в тоне сепии (формат живописного поля составляет около 20×30 см каждая).

Первые четыре выпуска были целиком (за исключением авторского офортного контура в листах) выполнены Чарлзом Тернером, однако затем к работе была привлечена также целая группа гравёров: У. Сэй, Р. Дёнкертон, Дж. Клинт, Т. Лаптон, Г. Дау и другие. В десяти листах (среди них — «Крипта в Киркстеллском аббатстве», «Замок Раглан», «Пейзаж с мифологическими фигурами», «Мост в Сен-Готарде» и другие) Уильям Тернер, который быстро и виртуозно овладевал любой техникой изобразительного искусства, собственноручно выполнил также и меццо-тинтную часть работы. Таким образом, эти листы являются полностью авторскими эстампами.

Кроме листов, вошедших в издание, известно еще двадцать полностью либо частично готовых досок, тиражи с которых при жизни Тернера отпечатаны не были. В 1906 году известный исследователь графического наследия Тернера англичанин В.-Г. Раулинсон с сохранившихся досок выпустил второе, более полное издание «Liber Studiorum». После смерти Тернера осталось также множество набросков размывкой кистью, явно связанных с работой над этой серией.

Как и все, к чему прикасался Уильям Тернер, гравюры «Liber Studiorum» исполнены с высоким мастерством, хотя при рассмотривании листов этой серии в большом количестве возникает впечатление некоторого однообразия. Английский пейзажист не только совершенно откровенно повторяет ряд характерных мотивов рисунков Клода Лоррена и таких его условных композиционных схем, как, например, кулисное построение пространства с затененным передним планом, — он подражает даже их тональности. Такая реставрация «идеальных ландшафтов» Лоррена, сама дидактически-академическая задача издания вводили в сторону. В то время как в натуральных этюдах Констебля и самого Тернера уже появились свежие пленэрные решения, глухая тональность листов меццо-тинто и романтическая риторика делала их похожими на театральные декорации. К тому же технический прием, которым в подражание серии Лоррена — Ирлома выполнены гравюры, — сочетание нанесения



120 У. ТЕРНЕР, Ч. ТЕРНЕР (ПО РИСУНКУ У. ТЕРНЕРА)
Пейзаж с мостом
Лист № 13 из серии „Liber Studiorum“

Офорт, меццо-тинто
20,5 × 28,7



121 У. ТЕРНЕР
Солвейское болото

*Пробный оттиск офортного
контура для листа из серии
„Liber Studiorum“
20,5 × 28,8*

контурного рисунка офортом с дальнейшей работой «черной манерой», — хотя и соответствующий в данном случае характеру оригиналов, придает листам налет суховатой графичности, не свойственной лучшим из классических английских меццо-тинто. При этом необходимо иметь в виду, что Ирлом занимался чисто репродукционной работой с чужих оригиналов, Тернер же здесь претендовал на много большее.

Вместе с тем, благодаря композиционной изобретательности, а также острому чувству природы, которое нередко оказывалось у него сильнее преклонения перед гением Лоррена, Тернер сумел продемонстрировать в «Liber Studioium» ряд совершенно новых пейзажных мотивов и решений, что дало большой стимул развитию гравюры эпохи романтизма, особенно — пейзажной литографии.

Таким образом, эта крупнейшая эстампная серия Тернера, как и все его творчество, носит противоречивый характер.

Последняя глава в истории меццо-тинто, по существу, завершающая классический этап развития этого вида гравюры, связана с творчеством другого великого английского живописца-пейзажиста — Джона Констебля.

В отличие от Тернера Констебля не прельщали романтические ландшафты Италии или Швейцарии, он умел находить глубокую поэтичность в простых и, казалось бы, будничных мотивах родной английской природы. Сам Констебль так перечислил качества, которые в первую очередь стремился передать в своих картинах: «Свет, роса, дуновение ветра, свежесть природы, ее цветение — все, что до сих пор ни одному художнику в мире не удалось изобразить с совершенством»¹.

Живопись Констебля в Англии долгое время не понимали и не принимали. Только после триумфального успеха в 1824 году выставки его картин во Франции он получил некоторое признание и у себя на родине. В это время известный английский гравер Сэмюэль Рейнольдс (1773—1835) и решил воспроизвести несколько его пейзажей в меццо-тинто.

¹ Лесли Ч.-Р. Жизнь Джона Констебля, эскай-ра, М., 1964, с. 210.

Живописно-колористические качества произведений Констебля создавали особые трудности для их графической интерпретации, кроме того, и самое искусство меццо-тинто во второй четверти XIX века уже в значительной степени утратило былой уровень. Поэтому друг Констебля и давний поклонник его таланта настоятель собора в Солсбери Джон Фишер имел достаточно оснований написать художнику следующее: «Очень приятно мне было узнать, что с Ваших картин собираются сделать гравюры; это еще больше увеличит Вашу славу. Одно меня пугает: в картинах Ваших огромную роль играют мимолетные эффекты света и их общий тон, которые трудно воспроизвести одной черной и белой красками. Очарование их — в цвете, в холодноватом оттенке, присущем английскому полдню. Гравюра меццо-тинто груба, никогда она не сможет передать всего их обаяния»¹.

Хотя предвидение Фишера в какой-то мере оказалось правильным, тем не менее интерес Констебля к технике меццо-тинто дали своеобразные результаты. Едва приступив к первому листу, Рейнольдс в 1825 году тяжело заболел и был вынужден прекратить работу. Но его замысел в гораздо более широких масштабах и на таком художественном уровне, которого, вероятно, вряд ли смог бы достичь сам маститый Рейнольдс, осуществил его ученик, молодой гравер Дэвид Люкес (1802—1881).

Для Констебля, взявшего на себя функции издателя, Люкес начал работать в 1828—1829 годах, и их тесное сотрудничество продолжалось до самой смерти живописца в 1837 году. Многочисленные письма Констебля как гравёру, так и друзьям художника, которых он информировал о ходе работы, показывают, насколько глубоко его увлекла и постоянно волновала эта затея.

Очень строго и продуманно Констебль пошел к отбору картин для воспроизведения, взяв для этой цели самые лучшие из своих холстов, написанные в широкой эскизной манере, столь шокировавшей его современников. Он необычайно требовательно отнесся и к исполнению гравюр: подробно корректировал их на всех этапах работы и, несмотря на свое стес-

¹ Лесли Ч.-Р. Указ. соч., с. 137.



ненное материальное положение, даже забраковал ряд совершенно готовых меццо-тинтных досок, качество которых не вполне его удовлетворяло, пойдя на дополнительные расходы по их переделке заново.

Подобно Рубенсу, Констебль в качестве корректуры нередко тщательно прорисовывал пробные оттиски. Именно в этом смысле следует понимать письмо, направленное им 26 февраля 1830 года Люкесу относительно одной из забракованных досок: «Я немало потрудился над последним пробным оттиском «Летней поры», и все же, боюсь, придется от него отказаться. Никогда уже не восстановить прежнего вида, а небо с новой грунтовкой выглядит ужасно. Ваши первые оттиски нравятся мне неизмеримо больше...»¹.

Констебль постоянно указывал Люкесу на те художественные особенности, которые считал наиболее существенными в передаче своих оригиналов. Нередко это были замечания общего характера, как, например: «Тон, тон — самое привлекательное качество картины или гравюры; его замечают прежде всего остальных; как распутившийся цветок, он приглашает рассмотреть все растение»² или: «По возможности избегайте размягченности — это хуже всего», «Уверен, что Вы не сделаете гравюру слишком плоской»³, «Постарайтесь в новой гравюре «Старого Сэрема» передать чистоту, ясность и блеск, но не потеряйте общей торжественности»⁴. Были также и конкретные указания, чаще всего об изображении неба, выразительность которого играет в пейзажах Констебля столь важную роль, — указания, нередко адресовавшиеся не только граверу, но и обслуживавшим его печатникам. Не ограничиваясь советами, Констебль в ряде случаев принимал непосредственное участие в самом ходе работы, как при гравировке досок, так и при печати с них. 12 декабря 1832 года он писал одному из друзей: «Оттиски, на которых есть печать, делались под моим непосредственным наблюдением. Посылаю Вам также и те оттиски, которые Вы видели вчера вечером,

¹ Лесли Ч.-Р. Указ. соч., с. 179—180.

² Письмо Д. Констебля — Д. Люкесу (1837). — В кн.: Мастера искусства об искусстве. Т. 4. 1967, с. 336.

³ Лесли Ч.-Р. Указ. соч., с. 180.

⁴ Там же, с. 190.

для сравнения с вариантами, сделанными на китайской бумаге, да еще в придачу несколько не менее удачных оттисков, потому что мы с Льюксом сами печатали их»¹. В 1837 году, незадолго перед смертью, Констебль с чувством сожаления написал Льюкесу: «Как бы хотел я сам дорваться до гравировальной доски, скрести и царапать Вашими инструментами по стали...»².

Участие Констебля в работе дало в конечном счете свои результаты. Так, он с чувством удовлетворения писал о меццо-тинто «Радуга», выполненном по одной из его лучших картин — «Собор в Солсбери со стороны заливных лугов»: «Дорогой Льюкэс. Гравюра получилась величественная и прекрасная — теперь уже некуда отступить, настолько она поразительна и неповторима. <...> Не знаю, как благодарить Вас за те муки, которые Вы претерпели, работая над радугой, она просто пленительна»³. О гравюре «Шлюз» художник написал следующее: «Дорогой Льюкэс. Всем, кто видел Вашу большую гравюру, она очень нравится, в ней передано все великолепие картины, и при этом соблюдены все детали»⁴. Сходные оценки дал он и некоторым другим листам.

В 1830—1833 годах Констебль и Льюкес опубликовали первую серию гравюр под названием «Английский пейзаж», состоявшую из пяти выпусков, в которые входило всего двадцать два листа. В предисловии к этому альбому Констебль изложил свои взгляды на искусство. Кроме «Английского пейзажа» в 1834—1849 годах Льюкес выполнил шесть больших меццо-тинто, которые пошли в продажу отдельными листами; среди них такие шедевры, как упоминавшиеся «Шлюз» (1834) и «Радуга» (1837).

В издание гравюр Констебль вложил большие средства, но его ожидания не оправдались — ни «Английский пейзаж», ни отдельные листы не привлекли внимания его современников. Продажа шла плохо, и художник не смог даже покрыть понесенные расходы, что в немалой степени омрачило последние годы его жизни. Уже после смерти Констебля, в

1846 году Льюкес выпустил вторую серию «Английского пейзажа» из восемнадцати листов; кроме того, серией его меццо-тинто меньшего формата было иллюстрировано великолепное первое издание книги друга и биографа Констебля Ч.-Р. Лесли «Жизнь Джона Констебля, эскайдера», опубликованной позднее, в 1843 году.

Гравюры Льюкеса не являются «дословным» воспроизведением оригиналов: по сравнению с картинами в них встречается ряд изменений, частью внесенных в ходе работы самим художником, частью принадлежащих гравюру.

В целом, особенно в листах, вышедших после смерти Констебля, Льюкес, в духе английского искусства середины XIX века, модных тогда лорреновско-тернеровских традиций, «романтизировал» произведения Констебля¹. Но что можно требовать от гравир-репродукциониста, если Констебль в те годы в Англии не понимал почти никто, даже такой знаток искусства, как Лесли.

Хотя, в отличие от меццо-тинто эпохи расцвета этого искусства, листы Льюкеса по Констеблю были выполнены уже не на меди, а на стали; по художественному качеству они принадлежат к числу шедевров пейзажной гравюры.

В наши дни они представляют особенный интерес также и потому, что ряд картин Констебля значительно потемнел от времени и гравюры Льюкеса позволяют получить определенное представление об их первоначальном облике.

На фоне общего упадка английского меццо-тинто в середине XIX века гравюры Льюкеса по Констеблю представляют собой уникальное явление. Сама английская живопись этого времени — академисты, а также романтики, за которыми затем последовали прерафаэлиты, — в основном утратила ту тональную насыщенность, которой так соответствовала природа меццо-тинто. К этому еще добавились некоторые обстоятельства технического порядка: переход в погоне за тиражностью от меди к стали, а также вошедшие в практику, как это имело, в частности, место в «Liber Studiorum» Тер-

¹ Лесли Ч.-Р. Указ. соч., с. 206.

² Там же, с. 243—244.

³ Там же, с. 245.

⁴ Там же, с. 217.

¹ См.: Чегодаев А. Д. Джон Констебль. М., 1968, с. 165—166.

нера, смешение меццо-тинто с другими техниками — офортом или пунктиром, отчего гравюры потеряли графическую чистоту приема.

Работа Люкеса долгое время оставалась не оцененной по достоинству. Как известно, влиятельнейший английский художественный критик XIX века Джон Рёскин поднял на щит романтизм Тернера и обрушился с несправедливой уничтожающей критикой на искусство Констебля, новаторский реализм которого не

сумел понять. Удар пришелся также и по сотрудничавшему с Констеблем Люкесу. Непосредственным поводом послужило опубликование книги Лесли с меццо-тинто Люкеса. В результате его репутация как гравера была подорвана, он лишился заказов, умер в нищете и был совершенно забыт.

Имя этого крупного мастера репродукционной графики было воскрешено только в начале нашего века.

VII. Конец классической резцовой гравюры и появление новых видов эстампа

„Гравюра очерком“ и гравюра на стали. — Изобретение торцовой ксилографии. — Томас Бьюик. — Начало литографии. — Хромолитография

На рубеже XVIII и XIX веков изобразительное искусство постепенно стало приобретать более демократический характер. Набиравшее силу «среднее сословие» уже давно стремилось приобщиться к сокровищам духовной культуры, но только после французской революции 1789 года впервые раскрылись двери государственных музеев, куда были свезены многочисленные шедевры, конфискованные из королевских дворцов, а также собранный дворян-эмигрантов и высшего духовенства. Революция дала огромный толчок культурному развитию не только во Франции, но и в других странах Европы.

Репродукционная графика как средство популяризации искусства обращается теперь к значительно более широкой аудитории, нежели в предшествовавшую эпоху. Увеличившийся спрос на репродукционные издания было уже невозможно удовлетворить такими трудоемкими, малотиражными и дорогостоящими произведениями, как гравюры на меди, тем более цветные или выполненные сложными комбинированными техниками. На смену им постепенно приходят менее аристократические виды эстампа — торцовая гравюра и литография.

Запросы широких кругов покупателей, которые были пока еще мало искушены в понимании тонкостей искусства, использовались в целях наживы многочисленными дельцами-предпринимателями. Удешевление продукции и значительное расширение производства первоначально повлекло за собой резкое ухудшение качества. В этот период выпускается много гравюр и литографий, которые были не более чем грубыми перерисовками, лишь отдаленно напоминавшими о произведениях искусства, служивших для них оригиналами. Гете еще в 1797 году в статье «Искусство и ремесло» осуждал издателей репродукций, выпускавших подобные ремесленные поделки, говоря, что их распространение самым губительным образом

сказывается на зарождавшихся в публике эстетических склонностях к изобразительному искусству¹.

В конце XVIII века как прямое порождение эстетики возродившегося классицизма, видевшего одну из главных художественных ценностей в чистом контурном рисунке, появилась и новая форма резцовой гравюры — так называемая «гравюра очерком». Представляющие собой прямой контраст по отношению к тотальному богатству меццо-тинто, светлые, «очерковые» листы ведут свое происхождение тем не менее также в значительной степени из Англии. Импульс развитию этого вида гравюры дали знаменитые иллюстрации английско-го скульптора-классициста Джона Флаксмана к произведениям Гомера, Эсхила и Данте, в которых изображение передано плоскостно посредством каллиграфически изысканного контурного перового или карандашного рисунка на листе. Рисунок здесь рационалистичен и абстрактен, «очищен» от всего лишнего.

Вполне вероятно, что к такой форме рисунка Флакسمан пришел под влиянием плоскостных изображений на античных греческих вазах, которые он изучал, работая над барельефами для знаменитого фарфорового производства Веджвуда. Кроме того, на Флаксмана оказал влияние линейный стиль графики его друга, Уильяма Блейка (1757—1827). Факсимильно воспроизведенные резцовой гравюрой на меди итальянским гравером Томмазо Пирроли (1752?—1824), рисунки Флаксмана приобрели особую графическую законченность и стилистическую чистоту.

Гравюры Пирроли по Флаксману были изданы в виде альбомов — это было первое в европейской истории издание альбомов иллюстраций к литературным произведениям без текста. Начиная с 1793 года гравюры по рисункам Флаксмана неоднократно переиздава-

¹ См.: Гете И.-В. Об искусстве, с. 105.

лись в разных странах и были столь популярны, что даже такой яркий противник классицизма, как Гойя, копировал некоторые из них. В 1817 году Блейк, который был разносторонним художником-графиком, в том числе и профессиональным гравером-репродукционистом, воспроизвел на меди более позднюю серию иллюстраций Флаксмана к произведениям Гесиода.

Подражая Флакسمану, уже в середине XIX века немецкий рисовальщик, живописец и гравер Бонавентура Генелли (1798—1868) выполнил свой вариант контурных иллюстраций к «Божественной комедии» Данте, а также «Илиаде» и «Одиссее» Гомера, которые большей частью сам же награвировал на меди. В России прекрасные «гравюры очерком» были созданы гравером Н. И. Уткиным и скульптором и графиком Ф. П. Толстым.

Вошедшая в моду, быстрая в работе новая манера гравюры на меди с начала XIX века стала широко применяться и в многочисленных увражах, где репродуцировались целыми сериями сокровища той или иной картинной галереи или творения отдельных живописцев. Подобным же образом воспроизводили даже скульптуру. Однако «гравюра очерком» передавала только одни контуры без всякой тональности. Очевидно, что по отношению к произведениям живописи со свойственными им светотеневыми и колористическими эффектами такие воспроизведения обладают весьма ограниченной документальной ценностью.

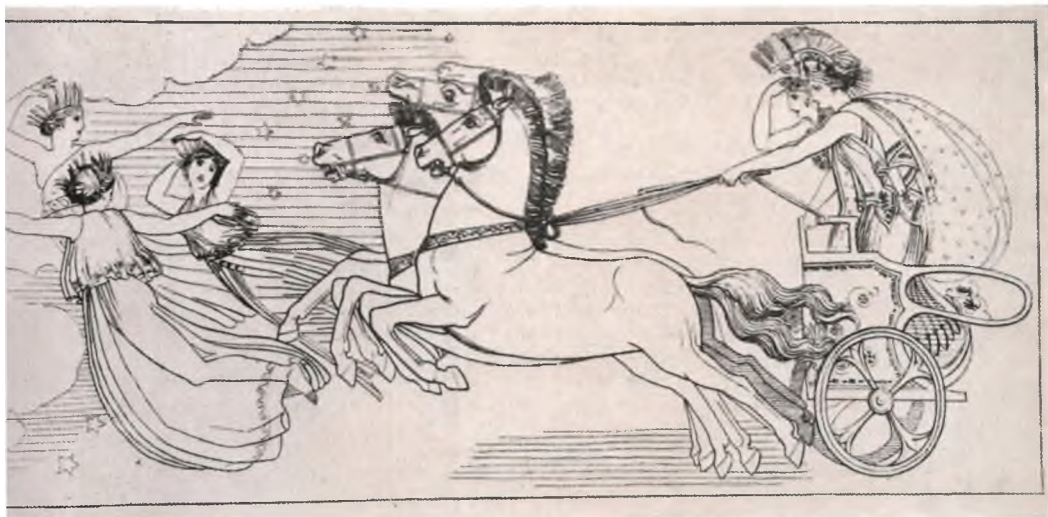
Еще менее способны контурные изображения передать ощущение материальной объемности круглой скульптуры. Ряд превосходных резцовых гравюр с произведений скульптуры был создан еще в XVI—XVII веках. Целые серии листов, выполненных по античным статуям, принадлежат Маркантонио Раймонди и его ученикам; Корт гравировал по скульптурам Микеланджело в капелле Медичи, Гольциус воспроизводил Аполлона Бельведерского и Геркулеса Фарнезского, гравюры по мотивам античной скульптуры выходили из мастерской Рубенса. Они применяли энергичную светотеневую моделировку, а также кругление штриховки «по форме», что позволяло убедительно передавать объемный характер скульптуры. «Гравюра очерком» от этих выразительных средств отказалась.

Уже в сухом аскетизме «гравюры очерком», использовавшей лишь малую долю выразительных возможностей, присущих резцовой гравюре на меди, можно видеть предвстие ее упадка. Новые способы эстампа прежде всего вытеснили гравюру на меди из массовых изданий, так как медные доски сравнительно быстро изнашивались и не выдерживали большого тиража. Однако еще сильнее, чем производственные, здесь сказались причины эстетического характера. Классическая резцовая гравюра начиная с XVII века во Франции была тесно связана с искусством классицизма, которое к этому времени переживало глубокий кризис.

Тяжелый удар по традициям классической гравюры, как мы это видели, был нанесен уже искусством рококо. В конце XVIII — начале XIX веков, в связи с возрождением классицизма в эпоху французской революции и затем Империи, некоторые мастера — из них наиболее значителен француз Шарль-Клеман Бервик (1756—1822) — попытались восстановить большой стиль резцовой гравюры. Однако их листы представляют собой не более чем жесткие, сухие произведения эпигонов. В наступившую затем эпоху романтизма с его стремлением к эмоциональности, к сильным тональным контрастам и колористическим эффектам холодное линейное совершенство классической гравюры, естественно, перестало цениться столь высоко, как прежде. (В этом смысле представляют исключение авторские резцовые гравюры У. Блейка.)

Правда, отдельные репродукционисты продолжали пользоваться гравюрой на меди вплоть до распространения в 1880-х годах фотомеханических способов воспроизведения, однако существенного влияния на развитие европейской графики XIX века эта техника более уже не имела.

Некоторое время резцовая гравюра продолжала существовать в виде *гравюры на стали*. Эта техника, изобретенная в 1817 году американцами Перкенсом и Фэйрменом, несравненно увеличила тиражность, так как с прочных стальных досок можно было изготавливать оттиски почти в неограниченном количестве. Изображение гравировалось на мягкой стали, которая позволяла работать штихелем почти так же, как на меди. После гравировки,





124 ПО РИСУНКУ Г. ШТРЕЛЛЕРА, Ю. КОХА
Иллюстрация к „Истории греческой скульптуры“
И. Овербека
(Лейпциг, 1869)

Гравюра на дереве И.-Г. Флетеля

а иногда и дополнительного травления стальной доски подвергалась закалке и восстанавливала свою твердость.

В 1820 году английский гравер и издатель Чарлз Хиз (1785—1848) первым применил гравюру на стали для целей художественной репродукции.

Гравюра на стали быстро распространилась по всей Европе и вначале дала ряд прекрасных листов. В 1820—1830-х годах главным образом в Англии и Франции она иногда применялась для изготовления иллюстраций, которые, подобно гравюрам на меди, помещались в книги вклеяками. В 1825 году английское издательство А. Г. Пейна выпустило большой увраж, посвященный художественным сокровищам Мюнхена, — «Собрание гравюр на стали с лучших картин Королевской Пинакотекы, Герцогской Лейхтенбергской и Шлейсхеймской галерей». В 1833—1835 годах также в Англии самим Хизом было выпущено такое значительное издание, как трехтомник пейзажных гравюр «Ежегодные путешествия Тернера»: «Путешествие по берегам Луары» и два выпуска «Путешествия по берегам Сены» (всего шестьдесят один лист). Они были выполнены на стали группой английских гравюров-репродукционистов. Интересно, что в качестве оригиналов для этой серии Тернер дал, по существу, живописные оригиналы: тонкие по отношению цветные гуаши, к тому же написанные на голубой бумаге. Граверам приходилось их транспонировать в черно-белые изображения. В отличие от «Liber Studiorum» в «Путешествиях» Тернера пространство и световоздушная среда решены в последовательно импрессионистском духе, что было прекрасно передано граверами.

Однако затем в 1830—1840-х годах в Англии, где гравюра на стали получила особенно широкое распространение, при участии того же Хиза началось массовое производство пользовавшихся тогда большим спросом подарочных альбомов, так называемых «кипсеков», где воспроизводились виды известных городов, а также салонные портреты светских красавиц, подобные тем, какие ранее выполнялись меццо-тинто. Для этой цели была даже приспособлена специальная параллельно-гравировальная машина, которая механически выполняла линейную штриховку плоскости неба,

фона и других деталей изображения. Так гравюра на стали и подражавшая ей поздняя гравюра на меди вступили на путь слащавой безвкусности и зализанности формы. Резцовая гравюра уже не смогла освободиться от этих качеств даже тогда, когда появление гальванопластики сделало возможным размножение металлических печатных форм в нужном количестве и позволяло обойтись без применения стали для оригинальных досок. Гравюра на стали, изобразительные возможности которой намного беднее, чем у гравюры на меди, — тон серее и более вялый, фактура механичнее, — уже в начале 1850-х годов почти вышла из употребления. Она сохранилась лишь для некоторых специальных целей, например печати почтовых марок.

Место гравюры на металле в первой половине XIX века постепенно занимает возрождающаяся после длительного упадка гравюра на дереве. Еще в 1766 году энтузиаст ксилографии французский гравер Жан-Мишель Папильон (1698—1776) издал специальный трактат, посвященный пропаганде этой техники. Иллюстрированные гравюрами на меди книги, получившие особенное распространение в XVII—XVIII веках, приходилось печатать в два отдельных прогона на разных машинах: наборный текст — в типографском станке для высокой печати и иллюстрации — в металлографском прессе для глубокой печати. В отличие от этого существенным преимуществом гравюры на дереве является то, что выпуклые ксилографские клише в самых различных иллюстрированных изданиях: книгах, альбомах, журналах и газетах — можно печатать одним прогоном вместе с набором. Это значительно удешевляло, ускоряло и облегчало печатный процесс.

С целью расширения возможностей гравюры на дереве Папильон, немец Иоганн Георг Унгер (1715—1788) и другие мастера XVIII века, прибегая к тонкой резьбе, пытались в обрешной ксилографии имитировать фактуру резцовой гравюры на меди, порой добиваясь в этом немалых успехов. Однако новый этап наступает только после перехода от линейной обрешной гравюры к сложившейся в 1780—1790-х годах в Англии технике тоно-



125 г. ГОЛЬЦИУС
Аполлон Бельведерский

Резцовая гравюра на меди
41,5 × 29,9

вой торцовой ксилографии, изобретателем которой считается Томас Бьюик (1753—1828)¹.

Техника торцовой гравюры в почти неизменном виде сохранилась до наших дней.

Сущность этой техники прежде всего заключается в том, что вместо продольных досок, какие шли для обрезной ксилографии, гравировку стали вести по торцу. Для этого использовались твердые породы дерева: бук, груша, затем пальма, — в России вошел в обиход и самшит. При работе по торцу уже не приходилось преодолевать сопротивление продольных волокон древесины, которые сбивали движение гравирующей руки.

Ксилографии Бьюика и его современников имели в основном миниатюрный формат (редко превосходя 10—12 см). (Исключение составляет одна доска большего размера, награвированная Бьюиком в 1789 году, — так называемый «Чиллингемский бык».) Их можно было резать и на цельных кусочках торцовой древесины. Когда в 1830-х годах во Франции перешли к большим форматам, доски пришлось склеивать из нескольких кусков, подбирая древесину без дефектов и более или менее одинаковой твердости и плотности. В отличие от продольной твердая и однородная торцовая доска, поверхности которой поперечные срезы волокон придают упругую мелкозернистую структуру, гравировалась уже не простыми ножами, но резцами-гравштихелями, такими же, как в гравюре на металле, а также другими металлографскими инструментами. Этими инструментами на ней можно было проводить линии и штришки разной толщины и в любых направлениях, выполнять самую тонкую и мелкую резьбу деталей и фактуры.

При торцовой технике гравюра на дереве стала не только гибкой, эластичной и более разнообразной по графическому языку, но и более физически легкой в исполнении. Самый процесс резьбы приобрел иную эстетическую окраску. Уже в XX веке А. П. Остроумова-Лебедева писала: «... как прекрасен бег инструмента по твердому дереву! Доска так отшлифована, что кажется бархатной, и на этой блестящей золотой поверхности острый резец стремительно бежит и вся работа художника — удержать его в границах своей воли!»²

¹ См.: Масютин В. Н. Томас Бьюик. Берлин, 1923; Reynolds C. Thomas Bewick. A Resume of His Life and Work. London, 1949.

² Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. Т. 3. М., 1974, с. 8.

Если гравер на меди видел перед собой доску как белую поверхность, в которую он врезал черные линии рисунка, то Бьюик исходил из черной плоскости доски. Последнюю он разгравировывал штихелями, а в некоторых местах и царапал иголкой, создавая таким образом сеть более или менее тонких параллельных и перекрещивающихся, отстоящих друг от друга на разных расстояниях штрихов, а также точек и пятнышек разной формы, которые в оттиске выходили белыми. Это была манера работы светлым по темному. Белый штрих представлял собой уже не только просветы между черными штрихами, но и являлся столь же активным элементом изображения. Кроме того, торцовая ксилография оперировала не четко разграниченными отдельными линиями, как обрезная гравюра, но общим тональным эффектом, отношениями различающихся по светлоте и фактурной разработке живописных поверхностей.

Отдельные элементы техники и графического языка Бьюика встречаются задолго до него. Так, резать на торце эпизодически пробовали в разные периоды не только в Англии, но и в других странах. Еще в XVI веке, работая на продольных досках из более твердых пород дерева, ксилографы пользовались при этом металлографскими инструментами.

В начале XVI века швейцарский мастер — ювелир, рисовальщик и гравер Урс Граф (ок. 1485—1527/28) — выполнил серию продольных ксилографий, в которых изображение создавалось не как обычно — черными линиями, но, наоборот, — белыми линиями на черном фоне. Правда, оно еще носило линейный характер. Белыми штрихами прорабатывались светлые и на подкладных досках некоторых кьяроскуро. Белые линии нельзя было вырезать ножами, и Урс Граф, как и мастера кьяроскуро, видимо, пользовался для этого угольными стамесками.

Как уже упоминалось, одновременно с обрезной ксилографией — правда, значительно реже — в разных странах Европы применялась и высокая гравюра на металле. Наиболее замечательной формой такой гравюры были «широтинтты», или «широтблатты», иногда называемые также «пунсонными гравюрами», связанные с традициями еще ювелирного искусства.



При этой очень своеобразной и нарядной плоско-декоративной технике изображение в основном создавалось идущими по черному фону белыми линиями и штрихами, которые вырезались на досках из мягкого металла (чаще всего свинца) ножами и шпателями. Таким образом белые элементы изображения углублялись, на оставшиеся же нетронутыми участки поверхности доски затем, так же как в ксилографии, наносилась краска. Орнаментальный узор, обильно заполнявший фон таких гравюр, а нередко и рамки вокруг них — точки, концентрические дужки и кружочки, звездочки, крестики и т. п. — чеканились инструментами, которыми пользовались ювелиры-серебряники: разнообразными фигурными пунсонами. Углубления на доске от пунсонов несколько напоминают следы, оставленные дробью, — отсюда и происходит название этого вида гравюры ("Schrot" — нем. «дробь»).

Пунсонами нельзя работать по дереву, и стремление украсить изображения святых богатым декором, видимо, и было основной причиной, вызвавшей к жизни подобный вид гравюры. Техника пунсонной гравюры применялась недолгое время, во второй половине XV века, главным образом в Германии, где она достигла особенного художественного совершенства, а также во Франции и Испании. Листы, выполненные этой техникой, совершенно не похожи на современные им ксилографии и богатством фактуры неожиданным образом, скорее, напоминают некоторые созданные намного позже торцовые гравюры, — предшественниками которых и могут считаться шротшнитты.

Еще ближе к характеру торцовой ксилографии подошел стоящий совершенно особняком в истории обрезающей гравюры очень интересный венецианский рисовальщик и резчик по дереву Джузеппе Сколари. Работавший во второй половине XVI века — он был последним ксилографом Тициана, — Сколари умел создавать на обрезающей доске широкие живописные вибрирующие тональные пятна, плотную и тонкую светотеневую штриховку, состоящую из неровных, изгибающихся параллельных линий. Он пользовался для этого как черными, так и белыми штрихами, видимо, вырезая последние угольной стамеской.

Поиски новой техники особенно интенсивно велись английскими ксилографами XVIII века, начиная с уже упоминавшегося в связи

126 НЕМЕЦКИЙ МАСТЕР ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV ВЕКА
Архангел Михаил, Шротблатт
взвешивающий человеческие души 26,6 × 19,2
Около 1470 г.

с работами Джексона Элиши Кирколла, который много экспериментировал в различных видах астампа. Вместо обычных для того времени резцовых гравюр для иллюстраций книг им в 1713—1717 годах был награвирован на металле ряд клише высокой печати с широким использованием при этом белого штриха. Однако и Кирколл и другие английские граверы до Бьюика, включая учителя Бьюика Ральфа Бейлби (1744—1817), которые иногда уже пользовались для изготовления форм высокой печати не только металлографскими штихелями и металлом, но и более податливой торцовой древесиной, выполняли, хотя и более тонко, в сущности, ту же традиционную работу, что и резчики обычных продольных досок: факсимильное обрешение линейного рисунка.

Бьюик не только подытожил и связал воедино все то, что было найдено до него в области торцовой ксилографии, и сумел довести ее до технического совершенства, но и придал гравюре на дереве принципиально новый характер.

Начав, как и другие, с факсимилирования линейных рисунков, Бьюик вскоре понял, что специфическая выразительность торцовой гравюры ярче всего выявляется при ее использовании в качестве средства тонально-живописного решения композиции. Ксилография у него перестала быть репродукционной техникой для воспроизведения уже ранее изготовленных оригиналов, которыми служили либо рисунок, выполненный художником-рисовальщиком непосредственно на доске, либо, как в кьяроскуро, предварительно на бумаге. Бьюик превратил ксилографию в авторское искусство, где тонально-живописное изображение, состоящее из разнообразных черных и белых элементов, рождается на доске в самом процессе гравирования. Хотя для него и мог быть выполнен в той или иной форме подготовительный рисунок, теперь гравер уже не стремился дословно его факсимилировать, но в ходе резьбы интерпретировал с точки зрения специфики искусства торцовой ксилографии. Благодаря этому были иначе поняты и самые пластические возможности белого листа бумаги.

Таким образом Бьюик нашел адекватный новой технике графический язык и создал принципиально новое искусство гравюры на дереве, которое затем особенное развитие по-



127 ДЖ. СКОЛАРИ (ПО ТИЦИАНУ?)
Св. Георгий *Обрезная гравюра на дереве*
53,6 × 36,8

лучило в XX веке. В истории ксилографии это был не менее новаторский шаг, чем изобретение кьяроскуро.

Бьюик вывел английскую ксилографию из состояния ремесленного застоя, в котором она находилась в XVIII веке (исключение составляли лишь немногие работы, в первую очередь кьяроскуро Джексона, но и здесь мы в большей мере имеем дело уже с повторением пройденного).

По собственным рисункам Бьюик награвировал несколько сотен иллюстраций для ряда книг зоологического характера, текст к которым был написан при его участии («Общая история четвероногих», 1785—1790; «История британских птиц», 1797—1804 и др.), а также для нескольких сборников поэзии и басен. Тема его гравюр — обычно фигура человека или животного в пейзажном окружении. В основном это заставки или виньетки в тексте.

О достижениях Бьюика иногда говорят как о достижениях чисто технического характера, однако с подобной оценкой вряд ли можно согласиться. Не говоря уже о том, что в области гравюры техническое начало особенно тесно переплетается с эстетическим, работы самого Бьюика искусно и изысканно скомпонованы, отличаются тонкостью передачи пленэрного освещения и родной английской природы, какие в искусстве тех лет встречаются редко. Манера его резьбы чистая и ясная, техническая деликатность сочетается в ней со смелыми фактурными решениями. В понимании природы торцовая ксилография Бьюик настолько опередил свое время, что некоторые его листы в ряде элементов уже предвещают стиль В. А. Фаворского.

Бьюик работал в провинциальном Ньюкасле. В начале XIX века его учениками была организована школа торцовой ксилографии в Лондоне. В известном смысле последователями Бьюика можно считать всех европейских торцовых гравюров почти до 1840-х годов. Однако торцовая ксилография, которая была создана Бьюиком как авторская техника, вскоре приняла в основе репродукционный характер, так как позволяла практически любой оригинал превращать в форму для высокой печати, что сразу же было использовано издателями.

Исключение составляли лишь редкие эпизоды: например, созданные в 1821 году

У. Блейком миниатюрные автоксилографские иллюстрации для издания «Пасторалей» Вергилия, а также отдельные эксперименты в области автоксилографии, принадлежащие некоторым художникам круга того же Блейка. Уже в лондонской школе начала XIX века торцовая гравюра становится суше и применяется главным образом для факсимильного воспроизведения тонких штриховых рисунков — техники, которая затем особенное распространение получит во Франции.

В отличие от торцовой ксилографии литографию изобрел человек, имевший весьма косвенное отношение к изобразительному искусству. Уроженец Праги, переселившийся затем в Мюнхен, Йоганн Алоиз Зенфельдер (1771—1834) был плодовитым, но крайне неудачливым литератором-драматургом, которого никто не хотел печатать. Он решил организовать собственную домашнюю типографию, чтобы издавать для продажи свои сочинения. Не имея средств на приобретение типографского оборудования, отвергнув из-за ее дороговизны гравюру на меди, предприимчивый и изобретательный Зенфельдер в середине 1790-х годов самостоятельно пришел к так называемой «гравюре на камне».

При этом способе на поверхность лоской плиты из известняка, какие обычно применяются в печатных мастерских для растирания или раската краски, жирной тушью наносилось изображение, после чего поверхность камня травилась кислотой. Те участки, которые не были закрыты тушью, стравливались и слегка опускались — на камне получалась своеобразная рельефная форма высокой печати. Подобной технологией Зенфельдер некоторое время печатал ноты для одного из музыкальных издателей. Этот способ отнюдь не является изобретением Зенфельдера, он применялся еще задолго до него. Однако работа над усовершенствованием гравюры на камне привела Зенфельдера в 1796—1798 годах к открытию принципа собственно литографии.

Непосредственным поводом для этого открытия послужило происшествие, которое несколько напоминает анекдот Вазари о Мазо Финигуэрра. Зенфельдер как-то случайно написал счет от прачки жирной тушью на камне

и затем обнаружил, что с этой записи можно получать отпечатки на бумаге.

Литография (печатать с камня), которую Зенефельдер назвал «химической типографией», является способом плоской печати.

В отличие от гравюры на дереве и металле печатная форма здесь почти не имеет рельефа (во всяком случае, рельеф не играет существенной роли в литографском процессе). Для передачи изображения используются некоторые физико-химические явления и в первую очередь — отталкивание жира от воды. В качестве печатной формы берется прямоугольная плита из особых сортов баварского известняка — зольнгофенского или кельгеймского, пористая структура которых позволяет им хорошо впитывать влагу. (В дальнейшем месторождения камня со сходными печатными свойствами были обнаружены и в других районах, в том числе на территории России.) На выровненную поверхность камня жиродержащим материалом наносится рисунок, после чего эта поверхность подвергается травлению слабым раствором кислоты. Если затем увлажнить камень и накатывать на него жирную печатную краску, то она пристанет только там, где был рисунок; обработанные же кислотой и принявшие влагу участки будут эту краску отталкивать. Под давлением в специальном печатном станке, так называемом «рейберном», краска с камня переносится на бумагу.

Литографские оттиски значительно дешевле гравюры на металле, так как печатать с камня и легче и проще. Кроме того, один и тот же камень после перешлифовки можно многократно использовать для новых рисунков. Литография намного облегчает работу художника, исполняющего эстамп. Так как поверхность печатной формы при этом способе не нарушается, остается плоской, то из всех видов эстампа литография ближе всего к обычному рисунку на бумаге. Для ее освоения художнику не нужно изучать сложную технику, он может без всяких препятствий быстро и свободно рисовать на камне, а также делать необходимые поправки и переделки, которые во всех других видах гравюры требуют большого труда либо вообще не выполнимы.

На камне можно рисовать самыми разнообразными материалами и приемами: литографский карандаш позволяет наносить штрихи разной толщины и силы зернистого характера. Художник может проводить сплошные линии пером, делать заливки или забрызгивания тушью, а также применять «полусухую» кисть. Техника «выскребания» позволяет работать от «черного к белому» и получать на темном фоне белые

штрихи и пятна. Можно и комбинировать несколько техник в одном рисунке, добиваясь разнообразия фактуры. Техническая простота печати в несколько красок позволяет легко применять литографию для изготовления многоцветных оттисков. Рисуя на перводной бумаге — «корнпапире» — с последующим перетискиванием на камень, можно избежать перевернутого изображения композиции.

Почти весь технический арсенал литографии: от не вышедших до сих пор из употребления рецептов литографского карандаша и туши или конструкции печатного станка до корнпапира и многокрасочной печати — был разработан самим Зенефельдером¹.

Первыми учениками Зенефельдера были его четыре брата и сын, однако затем в Мюнхен начало съезжаться большое количество граверов, в том числе из других стран — особенно Франции и Бельгии — для изучения новой техники. Возникают специальные литографские печатные мастерские: в 1799 году в Оффенбахе в Германии, в 1800 — в Мюнхене, 1802 — Лондоне и Париже, 1806 — Берлине и Вене, 1808 — Риме и Милане. Эти мастерские сразу же приобретают характер промышленных предприятий; возникают знаменитые литографские фирмы: «Энгельманн», «Мотт» и «Лемерсье» в Париже, «Хюльмандел» в Лондоне.

Первоначально литография использовалась главным образом для печати текстов и нот, однако уже с самого начала XIX века некоторые художники начинают переносить на камень свои рисунки.

Как писал Зенефельдер в опубликованном в 1818 году трактате о литографии, он видел в своем изобретении прежде всего превосходное средство для репродукционных целей, отличающееся красотой и чистотой, так же как скоростью и дешевизной исполнения. И действительно, первые образцы новой техники, которые привлекли к ней внимание далеко за пределами Германии и даже вызвали определенную сенсацию, были репродукциями.

В 1808 году немецкий художник Непомук Штрикснер (1782—1855) изготовил литографией факсимильное воспроизведение знамени-

¹ Из наиболее существенных технических нововведений в литографии после Зенефельдера можно отметить разработанную в начале XIX века англичанином Хюльманделом технологию «размывки на камне».



128 Б. МУРИЛЬО
Торговка фруктами

Холст, масло
143 × 105



129 Ф. ПИЛОТИ (ПО Б. МУРИЛЬО)
Торговка фруктами
Лист из альбома „Баварский картинный зал
в Мюнхене и Шлейсхайме“, 1816

Литография
59 × 42,2

128 129

тых рисунков Альбрехта Дюрера на полях молитвенника императора Максимилиана. Вместе с живописцем Фердинандом Пилоти (1786—1844) и некоторыми другими мастерами под руководством главного директора художественных галерей Мюнхена Иоганна Христиана фон Маннлиха Штрикснер осуществил также монументальные литографские публикации произведений из баварских государственных собраний. Первая из них, выходящая с 1811 по 1816 год — «Литографированное издание избранных произведений из музеев Его Величества короля Баварского», — состояла из репродукций рисунков и была собрана в семьдесят два выпуска по шесть листов в каждом, то есть всего составляла четыреста тридцать два листа. Затем литография была применена для воспроизведения живописи и последовал «Баварский картинный зал в Мюнхене и Шлейсхейме» — двести листов, выпущенных в Мюнхене в 1816—1817 годах. Кроме однокрасочных ряд репродукций здесь был изготовлен так называемой «литографией с тоном», то есть со вторым подкладным цветом (обычно серовато-зеленоватым или коричневатым), в котором были вынуты блики и самые сильные света, что можно рассматривать как определенное заимствование из техники кьяроскуро. Подобным же образом в дальнейшем были изготовлены увражи, посвященные Штутгартской, Дрезденской и Берлинской картинным галереям. Вслед за Германией литографские издания стали выпускаться и в других странах Европы. Гете, который внимательно следил за развитием новой графической техники и сразу же распознал ее возможности, в 1821 году дал высокую оценку изданиям Штрикснера.

Более дешевые и выполнимые в несравненно более короткий срок литографированные увражи быстро заменили издававшиеся до сих пор немногочисленные и стоявшие огромных денег гравированные на меди издания художественных собраний, подобные, например, «Кабинету Кроза». Так, полный «Баварский картинный зал» стоил всего двести пятьдесят рейхсталеров — цена по тем временам необычайно низкая. Еще более широко выпускались дешевые отдельные литографированные листы — в Англии начала XIX века литографию так и называли: «искусство для бедных».

Мягкий живописный характер литографии способствовал более пластичному воспроизведению оригинала посредством светотеневых нюансов. Известная сухость гравированных на меди воспроизведений здесь утрачивается, общее звучание картин, особенно имеющих тонально-живописный характер, передается ближе к оригиналу. Естественно, что литография с характерным для нее зернистым штрихом делала бессмысленным дальнейшее применение крайне трудоемких пунктира и «карандашной манеры».

Вслед за литографией репродукционной происходит ее быстрое развитие и как авторского искусства. Рисование на камне распространяется в Англии, где им занимаются такие мастера, как Стотгарт, Уэст, Купер, Фюзели. Несколько позже, но зато значительно шире автолитографию осваивают французские художники. После первых экспериментов в 1802 году Л.-Л. Буальи (1761—1845) в литографии с 1817 года начинают работать Жерико, Шарле и Делакруа, которые быстро распознали ее большие выразительные возможности, а к 1818—1819 годам относятся первые автолитографии Гойи, созданные еще в Испании (его лучшие литографские листы появляются несколько позже, после переезда художника в Бордо). Естественно, что свободный живописный характер рисования на камне особенно импонировал романтикам, и литография становится у них ведущей техникой авторского эстампа.

Наряду с автолитографиями во Франции в XIX веке выпускались и многочисленные литографские репродукционные издания. Как известно, серия офортов Гойи «Капричос» послужила одним из важнейших импульсов для развития искусства и литературы французского романтизма, однако подлинные оттиски этих офортов встречались во Франции довольно редко. Поэтому парижский офортист, литограф и издатель упоминавшийся Шарль-Этьен Мотт (1785—1836), тесно связанный с французскими художниками-романтиками и основавший в 1817 году литографское заведение, где, в частности, был издан альбом автолитографий Делакруа к «Фаусту» Гете, в 1824 году под названием «Испанская карикатура» выпустил литографское воспроизведение десяти избранных листов из «Капричос».

Репродукционная традиция в литографии XIX века была настолько сильна, что даже такой мастер автолитографии, как Оноре Домье, отдал ей дань, воспроизведя в 1834 году на камне: картины «Гурецкий патруль» Дедана и «Общий вид Авиньона» Поля Гюэ, а также барельеф Огюста Прео «Париж».

Цветная ручная литографская репродукция — так называемая *хромолитография*, возможности которой предвидел еще Зенефельдер, получила распространение только с середины XIX века. Известно, что ученик Зенефельдера Энгельман в 1827 году получил в Париже патент на хромолитографию.

Хромолитография была следующим этапом развития цветной печати после цветной гравюры на меди. Хотя в хромолитографии и проводились опыты применения трех-четырёхцветной репродукции, в целом для нее характерно очень сложное ручное цветоделение с выполнением листов в шесть-двенадцать, а иногда и более чем в двадцать камней.

Для этого на репродуцируемый оригинал накладывалась специальная переводная калька — «плур», на которой тонким пером литографской тушью выполнялся так называемый «абрис», где тщательнейшим образом обводились контуры всех мельчайших деталей изображения. Абрис затем перетискивался на необходимое количество камней и по нему прорабатывался рисунок для каждой из красок.

Уже в 1841 году французский книгоиздатель Леон Кюрмер успешно применил хромолитографию для такой сложной работы, как факсимильное воспроизведение памятника книжной миниатюры раннего Возрождения «Большого часослова Анны Бретонской».

В отличие от гравюры на меди, которая во многих случаях была высоким искусством, хромолитография все же носила ремесленно-репродукционный характер, почему ее и относят к области полиграфической промышленности. Однако полностью игнорировать хромолитографию, как это обычно принято в исследованиях по истории гравюры, было бы неправильным, поскольку из хромолитографии в итоге родилось искусство цветной автолитографии, продолжающее развиваться и в наши дни, и эти два технически родственных вида эстампа нередко переплетаются между собой.

Примером могут служить работы французского художника-плакатиста Жюлья Шере (1836—1933), появление которых в конце 1860-х годов ознаменовало рождение искусства плаката. По свидетельству современников, плакаты Шере: афиши театров, кабаре, цирка, танцевальных залов, рекламы журналов и книг, крупных магазинов и новых товаров — в буквальном смысле слова расцвелили серые улицы Парижа. По характеру выполнения эти плакаты чрезвычайно похожи на хромолитографии тех лет. Различие заключается лишь в том, что Шере, будучи талантливым рисовальщиком и живописцем, выполнял их не по чужим оригиналам, а по собственным пастелям и гуашам, — то есть эти работы носят авторепродукционный характер.

Столь же близки к хромолитографиям и листы такого французского мастера цветной литографии конца XIX — начала XX века, как Александр Люнуа (1863—1916). Показательно, что он начинал в качестве репродукциониста-хромолитографа и лишь затем перешел к самостоятельному творчеству. Близки к хромолитографиям и, вероятно, выполнялись при участии хромолитографов эстампы, принадлежащие одному из создателей стиля модерн, плакатисту и графику, чеху по национальности, жившему и работавшему в основном в Париже, — Альфонсу Марии Муха (*франц.* — Мюшá; 1860—1939).

Хромолитографией был изготовлен и ряд замечательных репродукционных изданий. Среди них вышедшее в начале 1880-х годов в Берлине полное факсимильное воспроизведение большой, содержащей свыше двухсот листов «библейской серии» акварелей и рисунков Александра Иванова¹. Альбом оказался выпущенным в Германии, так как брат художника, архитектор Сергей Андреевич Иванов, завещал Прусскому археологическому институту значительную денежную сумму на ведение исследовательской работы при условии издания «библейской серии» Александра Иванова. Оригиналы рисунков и акварелей из этого цикла, ныне в основном принадлежащие Государственной Третьяковской галерее, в те

¹ См.: Изображения из Священной истории отдельных эскизов Александра Иванова. Вып. I—XIV. Berlin, 1879—1887.

годы хранились в фондах Румянцевской библиотеки в Москве, были малоизвестны и практически почти недоступны для художников и любителей искусства. Вероятно, по репродукциям из берлинского издания, первые выпуски которого появились в 1879 году, с библейскими рисунками А. Иванова знакомился молодой М. А. Врубель, и они оказали большое влияние на его творчество¹. Учитель Врубеля П. П. Чистяков оценивал выход этого альбома как выдающееся событие. Берлинский альбом, сегодня представляющий собой исключительную библиографическую редкость, не утратил свою научную ценность, так как в дальнейшем библейские эскизы Иванова репродуцировались только изредка и по отдельности, причем на уровне обычно весьма далеком от факсимильного.

Прекрасными образцами хромолитографских репродукций могут служить также изданные уже в нашем веке во Франции факсимиле трех так называемых «марокканских альбомов» Делакура с многочисленными рисунками и акварелями, исполненными им во время путешествия по Северной Африке в 1832 году (два из этих альбомов находятся в собрании Лувра, а один — в музее Конде в Шантийи)². Несколько отличных хромолитографских изданий было выпущено в конце XIX — начале XX века и в России.

¹ Это влияние заметно уже в исполненном Врубелем в 1882 году рисунке «Обручение Марии с Иосифом» (Ленинград, Государственный Русский музей).

² Guiffrey J. Le voyage de Eugène Delacroix au Maroc. Paris, 1909 (1, 2), 1913 (3).

Наряду с такими высокохудожественными изданиями в хромолитографских заведениях, где к концу XIX века работа была поставлена на фабричный лад, велось массовое производство настенных картинок, в основном слащаво-сентиментального и эротического содержания. Это ангелочки либо пухлые обнаженные красавицы, возлежащие на облаках из ваты или грудях цветов в обществе лебедей и т. п., выполненные в тошнотворно розовых тонах по оригиналам безвестных ремесленников.

Подобные картинки, потрафлявшие вкусам городского обывателя, впитали в себя худшие стороны искусства рококо и буржуазного салона XIX века и довели их до полнейшей антихудожественности. Не случайно настенная хромолитография, для имитации фактуры картины маслом покрытая слоем олифы или лака, иногда к тому же еще тисненая «под холст» — так называемая «олеография» — стала символом пошлости мещанского быта конца XIX — начала XX века.

Наряду с таким коммерческим хромолитографским ширпотребом происходит развитие многокрасочной литографии как авторского искусства, достигшее своего расцвета в конце 1880-х — начале 1890-х годов. Богатые колористическо-декоративные и фактурные возможности этой техники первым из больших художников оценил в свое время Эдуард Мане, за которым последовали Ренуар, Писсарро, Тулуз-Лотрек, Синьяк, Боннар, Вуйяр, оставившие непревзойденные образцы цветных автолитографий.

VIII. Репродукционная торцовая ксилография

Французская иллюстрированная книга эпохи романтизма. — Ксилографии по Домье, Доре и Менцелю. — Репродукционная ксилография круга импрессионистов

Вслед за Англией и значительно раньше, нежели в других странах континентальной Европы, уже в начале XIX века торцовая ксилография появляется во Франции. Однако французские гравюры тогда еще мало были известны в этом новом виде искусства. Один из крупнейших французских издателей Амбруаз-Фирмен Дидо в 1817 году даже приглашает переселиться в Париж известного лондонского ксилографа, тесно связанного с школой Бьюника, Чарлза Томпсона (1791—1843), который открывает здесь свое ателье. Вслед за Томпсоном во Францию приезжает большая группа английских ксилографов, технически весьма умелых мастеров. Хотя до 1840-х годов во французской гравюре на дереве значительную роль продолжают играть англичане, они приспособляются к требованиям французского вкуса. Быстро формируется и парижская школа торцовой ксилографии, которая успешно конкурирует с английской.

С расцветом репродукционной ксилографии непосредственно связано такое значительное явление в истории европейской графики XIX века, как французская иллюстрированная книга и журнальная графика эпохи романтизма. Вне ксилографического воплощения трудно себе представить иллюстрации Т. Жоанно, А. Монье, Ж. Жигу, С. Нантейля, Ш.-Ж. Травьеса, Ж. Гранвиля, А. Берталя, Г. Доре и многих других блестящих французских рисовальщиков середины и второй половины XIX века (они проявили себя и в автолитографии). Они сотрудничали с не менее блестящими мастерами-репродукционистами. Здесь прежде всего необходимо назвать англичанина Томпсона, награвировавшего виньетки к ряду знаменитых книг 1830-х годов. Рядом с Томпсоном стоят имена французских гравюров Луи-Анри Бревьера (1797—1869) — одного из первых французских мастеров торцовой гравюры, а также Анри-Дезире Порре

(1800—1867) и Ипполита Лавуанье (1813—1896).

Особенно плодовитым мастером был Порре, который, видимо, учился у Томпсона, но сумел превзойти своего учителя. Лучшие гравюры Порре созданы между 1830—1840 годами и неразрывно связаны с иллюстрациями Тони Жоанно. Кроме того, Порре гравировал для журналов и так называемых «Физиологий». Содружество Жоанно и Порре сыграло важную роль при возникновении во Франции нового искусства книжной иллюстрации.

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

Непринужденно и живописно рисовавший Жоанно был идеальным мастером изобразительного комментария литературного текста. Жоанно принадлежат более трех тысяч иллюстраций в более чем ста пятидесяти книгах. Они, правда, лишены той рафинированности, которая свойственна иллюстрациям в библиофильских изданиях XVIII века, но ее заменяют живость руки художника и свободный полет его воображения.

По существу, история французской романтической книжной иллюстрации началась со встречи в 1830 году Шарля Нодье и Жоанно, когда молодой писатель-романтик предложил художнику исполнить серию рисунков для его



сборника легенд и сказок «История короля Богемии и его семи замков». В том же 1830 году рисунки были награвированы Порре и книга была издана, причем ее восторженно встретили читатели.

Вслед за тем во Франции выходит целый ряд замечательных изданий с ксилографиями: в 1831 году — «Народные сцены» Монье (который был не только художником, но и литератором) с иллюстрациями автора; в 1835-м — «Произведения Мольера» с иллюстрациями Жоанно; «Сказки Перро» с иллюстрациями Нантейля и «Жиль Блаз» Лесажа с иллюстрациями Жигу; в 1836—1837 годах — «Дон Кихот» Сервантеса с иллюстрациями Жоанно; в 1838-м — «Басни Лафонтена» с иллюстрациями Гранвиля.

Наряду с Жоанно существенную роль в формировании стиля французской иллюстрированной книги сыграли Селестен Нантейль и Жан Жигу. Первоклассный офортист и литограф, Нантейль в книжной иллюстрации сделал количественно меньше Жоанно, но он обладал своеобразным даром соединять персонажи, костюмы, орнаментику, архитектуру и пейзажи в фантастических композициях. «Плутовской роман» Лесажа «Жиль Блаз» с живыми и остроумными рисунками Жигу первоначально, как и многие другие книги того времени, выходил отдельными выпусками по пять су за каждый. «Жиль Блаз» сразу же приобрел такую популярность, что число иллюстраций было увеличено издателями Дибосе и Поленом с первоначально заказанных ста до шестисот. Вложив в издание четырнадцать тысяч франков, они выручили за него сто пятьдесят тысяч франков, причем гонорар художника остался очень скромным.

Среди иллюстрированных книг этого исключительно плодотворного десятилетия нельзя не назвать появившееся в 1837 году издание одного из главных произведений литературы раннего французского романтизма — «Поля и Виргинии» Бернардена де Сен Пьера. Оно было выпущено упоминавшимся в связи с историей хромолитографии известным парижским книгоиздателем и книготорговцем Кюрмером. Он привлек для работы над изданием целый ряд крупнейших художников, среди них Т. Жоанно, П. Гюз, Э. Изабе, Э. Мейссонье, П. Жак, а также двадцать пять известных кси-

лографов, большинство из которых были англичане. Как во многих изданиях этого времени, иллюстрации рисовались здесь разными художниками и гравировались разными мастерами, но в целом было достигнуто редкое художественное единство. Все четыреста гравюр, украшающих книгу, — будь то композиции с изображениями человеческих фигур, пейзажи или натюрморты — выполнены с поразительным изяществом и технической тонкостью и показывают, что французская ксилография уже достигла к этому времени зрелости стиля.

Французские иллюстрированные издания тридцатых годов завершают вышедшие в 1839 году две «Истории Наполеона»: Лорана де Лардеша с рисунками Ораса Верне и Жака де Норвена с рисунками Огюста Раффе. Ксилографированные иллюстрации в обеих книгах были выполнены также на высоком уровне, и эти издания вызвали многочисленные подражания как в самой Франции, так и в других странах Европы.

Оригиналами для ксилографий в изданиях 1830-х и затем 1840-х годов в большинстве случаев служили рисунки штрихового характера. Обычно автор-художник наносил их острием графитного карандаша прямо на загрунтованную белым деревянную доску. Торцовые ксилографии, выполненные по таким оригиналам, принято называть «факсимильными», что правильно лишь отчасти, поскольку нередко перед граверами стояла определенная задача графического завершения произведения. Они должны были не только возможно более точно следовать своим штихелем за рисунком (как при обрезании продольной ксилографии), но и транспонировать мягкую серую, иногда размазанную карандашную линию в четкий черный штрих гравюры.

Как показывает «Поль и Виргиния», а также ряд других изданий между английскими и французскими мастерами было определенное различие. Англичане превосходили французов в техническом мастерстве, их резба чиста и безукоризненна, но в то же время она нередко производит несколько холодное и механическое впечатление. Французы же работали свободнее, не столь рабски придерживаясь мельчайших деталей авторского изображения, их гравюры выглядят более живыми, темпераментными и легкими. Это стилистически соот-

ветствовало общему характеру искусства французского романтизма. Мастера воспроизводили рисунки художников, чьи творческие устремления были им близки и понятны.

Ксилография внесла новую жизнь не только в книгу. Вскоре вслед за журналами, иллюстрированными литографиями, в 1830—1840-х годах во Франции появляются и получают широкое распространение журналы с гравюрами на дереве: в 1833 году — «Le Magazin pittoresque» и «Musée des familles», в 1843-м — «L'Illustration» и ряд других, — где также сотрудничали лучшие рисовальщики и ксилографы того времени. Для обеспечения иллюстрациями «Le Magazin pittoresque» в 1833 году в Париже граверами Андрю, Бестом и Лелуаром было основано большое ксилографическое ателье, обслуживавшее также книгоиздателей.

Следующий этап романтической иллюстрации выдвигает имена Поля Гаварни и Оноре Домье. Они не только пошли дальше своих предшественников как иллюстраторы литературных произведений, но и дали новый импульс развитию искусства ксилографии. До них никто не умел так смело обобщить тональность листа, подчеркнуть звучную красоту черного тона, сопоставив его с нетронутой белой бумагой, чтобы тем самым наиболее выразительно передать форму и цвет изображаемых предметов и благодаря этому придать иллюстрации или виньетке большую экспрессию, наполнить их романтическим духом.

Гаварни был блестящим рисовальщиком сцен парижской жизни. Иную, сатирическую направленность носило творчество Домье. Основная часть его графического наследия — это автолитографии; он исполнил почти четыре тысячи листов¹. Однако работоспособность Домье была феноменальной, и хотя он жаловался, что в его руке графитный карандаш движется по деревянной доске не так свободно, как литографский по камню, ему принадлежат около тысячи рисунков для гравюр.

Насыщенная ожесточенной политической борьбой история Франции XIX века породила невиданный до тех пор расцвет журналистики и публицистики. Творческий путь молодого Домье начался с сотрудничества в са-

¹ См.: Rühman A. Honoré Daumier. Sein Holzschneidwerk. München, 1914.



131 ПО РИСУНКУ Т. ЖОАННО
Иллюстрация к „Полю и Виргинии“
Берпардена де Сен Пьера. 1837

Торцовая гравюра на дереве
С. Уильямса
16,7 × 13

тирических журналах «Caricature» и «Sharivagi». В 1831 году на страницах «Caricature» появились первые сатирические литографии Домье, обличавшие реакционный режим короля-банкира Луи-Филиппа. Вслед за этим в более дешевом и массовом «Sharivagi» начинают печататься штриховые перовые рисунки Домье на те же темы, воспроизводившиеся высокой печатью. В 1833 году там было помещено несколько небольших заставок, на каждой из которых, как на фризе, был скопирован ряд сатирических портретов реакционных политиков Июльской монархии, по характеру изображения очень близких к литографским портретам тех же лиц, выполненных Домье для «Caricature». В 1834 году в «Sharivagi» печатается уже целая серия из двадцати шести больших по формату сатирических композиций Домье, тематически и стилистически связанных с его знаменитыми большими литографиями того же года.

Даже самым ранним из воспроизведенных в печати штриховых рисунков Домье присуща монументальная выразительность, принципиально отличающая их от обычных журнальных карикатур. Но по сравнению с его же литографиями штриховые рисунки заметно грубее. Одна из причин этого заключается в том, что они воспроизводились еще не торцовойксилографией, но предшествовавшей ей особой, весьма трудоемкой техникой, носившей тогда название «калькография». Художник рисовал на стальной доске, покрытой меловым грунтом, после чего все нанесенные им штрихи гравер-металлограф врезал в доску на точно определенную глубину. Эта доска играла роль матрицы, с которой затем делалась свинцовая отливка — стереотип, выпукало клише, пригодное для печати в типографском станке.

Первые настоящие ксилографии по рисунку Домье, также еще несколько грубоватые, появились в 1834 году в «Journal des enfants» и другом периодическом издании — «Chronique de Paris». Однако постепенно ксилографии по Домье становятся живее и свободнее, контуры подвижнее, тональная штриховка, так же как прорисовка деталей, — сложнее и тоньше.

В 1835 году во Франции законами против свободы печати была запрещена политическая сатира, «Caricature» закрыли, и Домье вынужден был надолго ограничиться бытовой сати-

рой. Ей посвящены как его литографии, печатающиеся теперь в «Sharivagi», так и многочисленные ксилографированные рисунки, иллюстрирующие ряд журналов и книг.

Работа Домье в книге начинается в 1840 году, когда с большой серией его иллюстраций выходит «Медицинская Немезида» — сборник фельетонов, написанных марсельским врачом Ф. Фабром и зло бичующих тогдашний медицинский мир. Тема эта была близка Домье: он часто избражал и продажного адвоката, и шарлатана и вымогателя врача. Вспомним ряд станковых рисунков и акварелей Домье на темы молюберовского «Мнимого больного», где под одеяниями лекарей XVII века легко узнаются современники художника.

Некоторые из иллюстраций к «Медицинской Немезиде» относятся к лучшим из всех ксилографий по Домье. Таков, например, рисунок, гравированный А. Плоном, — «Воспоминание о холере-морбус», где художник создал образ опустошенного города — царства смерти, по которому в разных направлениях движутся носильщики с гробами и катафалки. В отличие от известной плоскостности ранних ксилографий по Домье, в «Медицинской Немезиде» мы впервые встречаем сложное пространство, а также свет и воздушную перспективу, сообщающие черно-белому изображению почти колористические качества; все элементы композиции подчинены здесь общему живописному тону.

При участии ряда выдающихся мастеров, как художников, так и граверов, к 1840-м годам во французской ксилографии в основе завершился процесс синтеза английской техники резьбы и французской художественной традиции. Теперь авторы рисунков лучше представляли себе специфические возможности ксилографии, а резчики научились передавать своеобразие стиля и почерка того или иного мастера. Это был большой прогресс искусства репродукционной ксилографии.

Свободными, в основе штриховыми виньетками Домье иллюстрирует в 1840—1842 годах целую серию написанных разными авторами маленьких (форматом в 1/32 листа) книжечек — так называемых «Физиологий» — очерков нравов, которые были столь популярны у французских читателей того времени. Кроме Домье в подобных изданиях принимали уча-



стие Гаварни, Монье, Травьес и другие. Среди проиллюстрированных Домье «Физиология рантье», «Физиология фланера», «Физиология консьержки», «Физиология адвоката», «Физиология путешественника», «Физиология гризетки», «Физиология пьяницы» и др. Особенно интересны «Физиология рантье» с текстом О. Бальзака, а также «Физиология Робера Макера», в которой Домье повторяет образы своей знаменитой литографской серии. Художник так глубоко знал психологию и облик французских буржуа и обывателей, что в «Физиологиях» не столько прямо иллюстрировал текст, сколько создавал самостоятельный, идущий параллельно тексту зрительный ряд.

Сходное с «физиологиями» содержание имел и выпущенный в те же годы Кюрмером с присущим последнему размахом монументальный восьмитомный сборник очерков «Французы в их собственном изображении», который, как гласит его подзаголовок, должен был быть «моральной энциклопедией XIX века». Издание это пользовалось таким успехом, что, хотя распространялось по предварительной подписке и стоило довольно дорого, тираж его достиг огромной по тем временам цифры — двадцать две тысячи семьсот экземпляров.

Над иллюстрированием «французов» работала большая группа художников и граверов. Домье выполнил для него пятнадцать рисунков, как страничных, так и заставок. Каждый страничный рисунок представляет собой «портрет» в рост героя определенного очерка. В отличие от несколько набросочного характера рисунков в «Медицинской Немезиде» и особенно в «физиологиях», фигуры здесь значительно более пластически и тонально проработаны — по некоторым сведениям, прежде чем рисовать, Домье, как он это иногда делал, предварительно лепил для них модели из глины. Особенно выразительна жалкая фигура «ходатая по делам» (в юности Домье служил рассыльным при суде и хорошо знал жизнь мелких судейских). Здесь нужно отметить, что французские ксилографы к этому времени уже сумели далеко отойти от миниатюрных форматов, характерных для Бьюика, и гравюры их приобретают все большие размеры.

Рядом с «Медицинской Немезидой» второй наиболее значительной книжной работой Домье была серия из шестидесяти одной ил-

132 ПО РИСУНКУ О. ДОМЬЕ.
Воспоминание о холере-морбус
Иллюстрация к «Медицинской
Немезиде» Ф. Фабра. 1841

*Торцовая гравюра
на дереве
А. Плона
10,9 × 9,2*

люстрации, выполненная им для вышедшего в 1842—1843 годах «Большого города» — сборника бытовых очерков, написанных группой парижских литераторов, среди которых, в частности, были Поль де Кок и Балзак.

Тематически эта серия Домье продолжает линию «физиологий» и «французов в их собственном изображении». Художник показывает здесь парижан в самых характерных проявлениях их частной жизни, он как бы следует за ними по пятам повсюду с раннего утра до позднего вечера. В таких рисунках, как «Поэт в мансарде» или «Ночлежка за пять су», начинают звучать трагические мотивы урбанизма, предвещающие цикл «Лондон» Гюстава Доре. Хотя в работе над иллюстрациями к «Большому городу» кроме Домье участвовал ряд других известных художников: Гаварни, Добиньи, Монье, Травьес, Эми, Виктор Адам и другие, — никто из них не сумел даже приблизиться к уровню выразительности рисунков Домье. Графический язык Домье в «Большом городе» заметно сложнее, чем в его предыдущих иллюстрационных сериях. Общая тональность изображения стала еще живописнее и мягче, фон теперь намного живее и разнообразнее. Правда, соответствующий природе ксилографии принцип параллельности штриховки в целом сохраняется, но она утрачивает прежнюю равномерность: в ней то появляются большие просветы, оставляющие участки чистой бумаги, то она тесно сжимается и углубляет тени. Самые темные тени часто создаются сплетением круглящихся, ломающихся под углом или зигзагообразных штрихов, которые, казалось бы, набросаны случайно и в беспорядке, в действительности же очень продуманно и точно по отношению к характеру изображаемой формы положены на свое место. Что особенно типично для графического почерка Домье зрелого периода его творчества — вместо твердого контура здесь появляется двоящееся или многократно повторяющееся движение гибких змеевидных линий, их живописный трепет. «Большой город» был таким же шедевром ксилографского искусства для 1840-х годов, каким для предшествующего десятилетия — «Поль и Виргиния». В то же время Домье стоит намного выше рисовальщиков, иллюстрировавших роман Бернардена де Сен Пьера.



133 ПО РИСУНКУ О. ДОМЬЕ
Ходатай по делам
Лист из серии «Французы в их
собственном изображении» 1841

*Торговая гравюра
на дереве
Бируста
14 × 9,5*

К числу завоеваний французской иллюстрированной книги 1840-х годов относится широкий охват ею современной тематики, и в этом отношении исключительно важную роль сыграли работы Домье, всегда считавшего, что нужно быть человеком своего времени. В. Г. Белинский писал о французских изданиях этого периода: «Нельзя не удивляться легкости, игривости и остроумию, с какими французы воспроизводят свою национальную жизнь в юмористических и нравописательных очерках... В Париже... текст и картинки составляют союз двух дарований, взаимно друг другу помогающих... текст объясняет картинку, а картинка объясняет текст; и то и другое верно отражает в себе действительность»¹.

В 1843 году Домье выполняет четыре рисунка для «Парижских тайн» Эжена Сю, после чего его работа для ксилографии надолго прекращается. Художник перегружен бесконечными заказами на литографии, кроме того, его все глубже увлекают занятия живописью.

После революции 1848 года было разрешено издание политической сатиры, и в 1850-х годах на страницах «*Sharivari*» снова появляются политические карикатуры Домье, как автолитографии, так и гравированные на дереве. В связи с событиями Крымской войны он публикует серию карикатур на царя Николая I, в другой серии — уже на бытовые темы — он, как часто делалось в те годы, изображает человеческие фигуры в виде марионеток с маленьким туловищем и огромными головами. Стилистически эти карикатуры, выполненные в ксилографии по рисункам Домье, продолжают движение в сторону живописности, все большую роль в них играет тональное решение. В этом получили отражение не только общие тенденции развития творчества самого Домье, но и процесс эволюции репродукционной ксилографии.

Тоновая торцовая гравюра Бьюика, выполняя репродукционные функции и передавая рисунок карандашом либо пером, приобрела во Франции 1830-х годов штриховой характер. По мере технического совершенствования торцовой гравюры усиливается ее гибкость и живописность, и она в 1840—1850-е годы по-

степенно снова превращается в тоновую технику, но по сравнению с техникой Бьюика уже более совершенную и гибкую. Немалую роль в этом сыграло соревнование с богатой тональными градациями литографией, которая в эпоху романтизма переживает свой расцвет. Так, блестящий мастер автолитографии Поль Гаварни стремился всю легкость, подвижность и свободу этой техники перенести и в ксилографии, которые гравировались по его рисункам. Как мы увидим далее, особенное влияние на развитие тоновой ксилографии оказал Гюстав Доре.

В репродукционной тоновой ксилографии доска разгравировывалась таким образом, чтобы мелкие элементы, из которых создается изображение: линии, штришки и точки, обычно группировавшиеся гравером параллельно тесными рядами либо пересекавшиеся тонкой сеткой, уже не воспринимались по отдельности, а оптически сливались в некие пятна, передающие тональные переходы оригинала.

В такой технике была выполнена последняя серия гравюр на дереве по рисункам Домье, печатавшихся в 1862—1863 и затем в 1867—1868 годах в журнале «*Le Monde illustré*». Это довольно большие листы (формат живописного поля около 16×22,5 см), стилистически близкие не столько к поздним литографиям художника, сколько к его рисункам размывкой кистью, акварелям, а также масляной живописи. Тема их — жанровые сцены из повседневной парижской жизни, но решены они с такой монументальностью композиции, какой до сих пор в ксилографиях по Домье мы еще не встречали: детали максимально обобщены, мощные контуры охватывают формы и тонут в широком и величественном движении светотени.

Однако привыкшая к салонной красоте журнальных иллюстраций и поверхностной развлекательности карикатур французская читающая публика тех лет не понимала и не принимала монументальную гротескность поздних рисунков Домье — они представлялись ей «безобразными». Многие даже отказывались от подписки на «*Le Monde illustré*» из-за того, что в журнале публиковался Домье.

Исходя из новой техники ксилографского воспроизведения, Домье в этот период рисовал на доске уже не штриховым материалом, а

¹ Белинский В. Г. Физиология вивёра (любителя наслаждения). — Полн. собр. соч., т. 7. М., 1955, с. 80.



134 ПО РИСУНКУ О. ДОМЬЕ.
Бульвар Тампль в полночь
1862

*Торцовая гравюра на дереве
К. Морана для журнала
„Le Monde illustre“
15,8 × 22,3*

в основном размывкой кистью. Теперь гравёр более уже не мог относительно факсимильно обрезать линии рисунка — тональный оригинал было необходимо интерпретировать, перевести на графический язык ксилографии, превратить светотеневые пятна в штриховку. Это ставило автора-художника в ещё большую, чем прежде, зависимость от искусства гравёра-исполнителя.

Задачи тонового воспроизведения приводят к невиданному расширению и усложнению инструментария ксилографов. Гравёры, работающие в этом направлении, пользуются специальными наборами из пятнадцати-двадцати номеров штихелей, дающих на доске различную толщину белых линий, от тонких волосных до самых широких. Попеременно применяя в ходе разгравировки деревянной доски резцы разных номеров, можно было более точно регулировать силу тона того или иного участка изображения.

Вынужденный ради заработка много рисовать для гравюр на дереве и добившийся в этой области замечательных результатов, Домье все же предпочитал чисто авторскую работу и не любил ксилографское воспроизведение. Возможно, это было связано ещё и с тем, что некоторые из его сатирических рисунков были сильно искажены в гравюрах — в них с трудом узнается авторство Домье. «...Его ужасал этот вид рисования, где в девяти случаях из десяти гравёр-резчик предаёт и обещивает художника», — писал друг Домье Теодор де Банвиль¹.

Совершенно иначе относился к репродукционной ксилографии художник следующего поколения, самый популярный иллюстратор второй половины XIX века Гюстав Доре, который видел в ней незаменимое средство для воплощения своих замыслов. А замыслы эти простирались ни много ни мало на то, чтобы, как говорил сам Доре, проиллюстрировать все великие произведения мировой классической литературы. И он действительно успел создать обширные сюиты рисунков к Рабле и Дан-

те, Ариосто и Мильтону, Сервантесу и Гюго, проиллюстрировать Библию.

От природы чрезвычайно одаренный, Доре уже одиннадцатилетним мальчиком создал две свои первые автолитографии, а в тринадцать лет, когда он ещё был лицеистом, отец Доре от имени сына заключает договор на изготовление каждые десять дней рисунка для публикации в «*Journal pour rire*». Доре не было ещё и двадцати трех, когда вышедшие с его иллюстрациями в 1854 году «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле и в 1855-м — «Озорные рассказы» Бальзака сделали его имя знаменитым.

Плодовитость Доре не знает себе равных, и количественно его наследие превосходит даже наследие Домье: он создал тысячу станковых произведений — картин маслом, акварелей, рисунков, литографий, офортов и скульптур, а также около десяти тысяч иллюстраций к более чем двумстам произведениям литературы.

Наиболее сильная сторона таланта Доре — это изобретательность и необычайное богатство фантазии, неистощимость композиционной выдумки, а также свойственная французским романтикам острая ироничность в характеристике изображаемых персонажей и ситуаций.

Зловещие горные пейзажи с черными силуэтами деревьев и громоздящимся на скале таинственным замком, тесные кривые улочки средневекового города, в которых, как муравьи, кишит разношерстная толпа, напоминающие фантазии Пиранези гигантские дворцовые интерьеры, где скопление колонн, арок и разбегающихся во все стороны бесконечных лестниц создает выразительный фон для происходящего действия, распухшие и изъеденные морщинами физиономии нищих, горбунов и пьяниц, блеск доспехов и звон оружия, соединенный с элементами гротеска круг этих типично романтических образов, заставляющих вспомнить мир Виктора Гюго, Доре продолжал успешно интерпретировать долгие годы и после того, как сам романтизм уже умер и во французской литературе и в изобразительном искусстве.

Лучшим из всего того многого, что было создано Доре, остаются его иллюстрации к Рабле и «Озорным рассказам». Обе эти кни-

¹ Банвиль Т. де. В мастерской Домье. Пер. и коммент. А. Н. Тихомирова. — «Искусство», 1958, № 3, с. 48.



135—136 ПО РИСУНКАМ Г. ДОРЕ
Иллюстрации к „Озорным рассказам“
О. Бальзака
1855

*Торцовая гравюра
на дереве*
14 × 8,5

ги небольшого формата, иллюстрации в них продолжают романтическую традицию свободного штрихового наброска, идущую от Жоанно и Жигу.

Однако вскоре Доре переходит к другому типу изданий. Уже в 1856 году с его иллюстрациями вышел в необычно для того времени большом формате «Агасфер» Эжена Сю, предвещающий гигантские фолианты Доре шестидесятых и семидесятых годов: «Божественную Комедию» Данте (1861), «Библию» (1866), новое издание, на этот раз «ин-фолио» «Гаргантюа и Пантагрюэля» (1873), «Неистового Роланда» Ариосто (1879) и др. Этим Доре положил начало выпуску характерных для конца XIX века тяжеловесно-роскошных «подарочных» изданий, отражавших вкусы того времени.

В дальнейшем подобные фолианты стали иллюстрироваться не только ксилографиями, но и хромолитографиями, гелиографиями, фототипиями и даже вклеенными фотоотпечатками. Большой формат, золотой обрез, богато орнаментированные тиснением и золотом переплеты — все это как нельзя лучше подходило для украшения салонов разбогатевших нуворишей, приемных модных врачей, адвокатов и т. п., желавших продемонстрировать наличие у них культурных запросов и свою мнимую близость к искусству.

У Доре ежегодно выходило по несколько томов, он неоднократно повторял издания прежних лет, иногда при этом дополняя их новыми рисунками. Его книги переиздавались в разных странах (нередко чуть ли не в десяти странах одновременно) с текстами на различных языках и иллюстрациями, отпечатанными с цинковых клише, изготовленных по ксилографиям. Вряд ли можно найти другого художника, популярность которого во всем мире — причем в самых различных социальных слоях общества — была бы столь велика.

В середине и второй половине века репродукционная ксилография развивалась бурными темпами: уже в 1850 году в Париже насчитывалось более двухсот профессиональных граверов на дереве. К этому времени, по образцу «Андрюя, Беста и Лелуара», здесь возник ряд ксилографических заведений, поставивших издателям как деревянные клише, так и заменявшие их металлические копии — сте-

реотипы, так называемые «политипажи». С начала 1840-х годов французские ксилографы переходят к промышленному способу производства. В ксилографических заведениях работа над доской теперь разделяется между несколькими исполнителями. Мастера-ремесленники, специализирующиеся на отдельных операциях, гравируют один — фон, другой — фигуры, третий — пейзаж и т. п. Более квалифицированный гравер только завершает работу, придавая ей окончательный лоск.

Такая постановка дела вполне устраивала «индустриализированного романтика», как впоследствии метко назвали Доре¹. Его отношения с ксилографами несколько напоминают те, которые в XVII веке сложились у Рубенса с граверами на меди. На протяжении многих лет Доре обслуживали лучшие парижские ксилографы вместе с их мастерскими: Элиодор-Жозеф Пизан (1822—1890), который первым нашел форму гравюры, созвучную стилю Доре (им были, в частности, награвированы «Озорные рассказы»), Адольф Франсуа Паннемакер-отец (род. 1822), Адольф Гусман-отец (1811—1905) и другие. Так, над «Библией» для Доре одновременно работали свыше сорока граверов, приблизительно столько же — над Данте; всего же с ним за сорок лет творческого пути сотрудничали немногим менее полутора ста ксилографов.

У художника с граверами было полное взаимопонимание. Нередко он давал им только эскизы, которые они уже на досках под его наблюдением дорабатывали в деталях. Это привело к тому, что граверы Доре стали постепенно подлинными виртуозами, и Пизан, в частности, откровенно признавал, что своим мастерством французские ксилографы этого периода прежде всего обязаны манере рисунка Доре.

Карандаш и перо постепенно перестали удовлетворять Доре. В своем стремлении к молниеносному изготовлению колоссального количества рисунков он стал ограничиваться ими только для беглого контурного наброска, нанося затем массы светотени размывкой кистью и белилами. Такие рисунки граверы должны были интерпретировать белым штри-

¹ См.: *Farner K. Gustave Doré. Der industrialisierte Romantiker. Dresden. 1963.*

хом в тоновой ксилографии. Еще в рекламном проспекте к «Истории святой Руси» 1854 года указывалось, что рисунки Доре в ней гравированы совершенно новой школой, а в 1860-х годах тоновая ксилография уже стала доминирующим способом воспроизведения.

Описание стиля работы Доре и общей обстановки, характерной для ксилографического заведения того времени, мы встречаем в воспоминаниях русского писателя и художника Н. Н. Каразина, который в молодости учился в Париже у Доре рисованию: «Загрунтованные тонким слоем белил, доски раскладывались сразу все вместе на столах мастерской, имевших вид ученических парт. Доре наносил на доски рисунок как бы по конвейеру, начиная по порядку с первой доски. Сначала делались только общие пятна мазками кисти, второй раз происходило композиционное построение рисунка, а потом уже производились последние блики кистью белиаами. Так заканчивались одновременно все доски, чем достигалось единство техники рисунка, отделки формы и общность типажа. По окончании всей работы Дорэ созывал граверов и предлагал каждому из них выбрать те сюжеты, которые им будут под силу и заинтересуют композицией»¹.

Начиная с «Дон Кихота» (1862), Доре перестал рисовать непосредственно на досках, теперь он выполнял подготовительные эскизы на бумаге, и затем фотографическим путем они переносились на покрытую светочувствительной эмульсией поверхность деревянной доски — такая технология получила название *фотоксилографии*². Ряд его оригиналов на бумаге к поздним иллюстрациям сохранился и находится в «Галерее Доре» в Лондоне, а также в других собраниях в разных странах.

Переход к большим тоновым иллюстрациям свидетельствовал о начале упадка творчества Доре. Если в тоновых ксилографиях 1860-х годов по рисункам Домье мощный контур и лаконичная, обобщенная светотень удерживают изображение в плоскости листа и тем

самым не противоречат специфике графики, то у Доре в таких иллюстрациях, как, например, к Данте или «Библии», основной графический элемент — штрих, ставший механическим, монотонно-горизонтальным, совершенно теряется в светотеневых внешних «романтических» эффектах. Эти иллюстрации откровенно имитируют получившие широкое распространение в 1860-х годах журнальные тоновые ксилографские репродукции с картин маслом.

Сравнение с монументальной пластикой Домье убедительно показывает, что «гений иллюстраций» Доре, как его не без основания называли, с точки зрения большого искусства — умелый и ловкий, но поверхностный и отнюдь не всегда крепкий рисовальщик.

Домье, так же как и Доре, был самоучкой, но его школой было штудирование античной скульптуры в Лувре и копирование картин великих мастеров, а позже — общение с Коро, барбизонцами, Милле. Доре был лишен подобной художественной культуры. Об этом свидетельствует и претенциозность живописи Доре, который писал огромные холсты, считая себя великим живописцем. Достаточно поставить рядом с иллюстрациями Доре к «Дон Кихоту» Сервантеса рисунки и картины на темы этого же романа Домье, чтобы увидеть не только разный уровень мастерства, но и совершенно разную глубину интерпретации темы.

В Германии торцовая гравюра появилась сравнительно поздно и не получила такого развития, как во Франции. Последним словом немецкой романтической гравюры была серия обрешных ксилографий по оригиналам живописца-монументалиста и рисовальщика Альфреда Ретеля «Еще один танец смерти» и связанные с ней листы «Смерть-освободитель», «Смерть-друг» (1849—1851) — монументальные композиции символично-аллегорического содержания, созданные художником под впечатлением поражения революции 1848 года. Немецкие романтики откровенно подражали языку графики XV—XVI веков. «Еще один танец смерти», так же как более ранние ксилографские иллюстрации Ретеля к «Песне о Нибелунгах» (1840), представляют собой типичную стилизацию под старую линейную обрешную гравюру в дюреровском духе. В отличие от живописного характера графики фран-

¹ Цит. по кн.: Павлов И. Моя жизнь и встречи. М., 1959, с. 97.

² Фотоспособом для переноса своего рисунка на доску нередко пользуются граверы на дереве и в наше время, особенно когда требуется избежать зеркально перевернутого изображения.



197 Г. ДОРЭ
Данте и Вергилий перед вратами ада
Иллюстрация к „Божественной комедии“ Данте

*Рисунок для торцовой гравюры
на дереве
Туть, сеция, белила
42,4 × 32*

цузского романтизма, это была, если так можно выразиться, сугубо «графическая графика».

Новая струя в немецкую гравюру была внесена одним из основоположников реализма в европейском искусстве XIX века — Адольфом Менцелем. Известная связь Менцеля с романтизмом, правда не столько немецким, сколько французским, сказалась в том, что его основные работы в книжной иллюстрации, которая занимает большое место в его творчестве, посвящены исторической тематике.

Побуждаемый успехом монументальных французских изданий, посвященных Наполеону I, лейпцигский книготорговец и издатель И. И. Вебер решил подготовить аналогично оформленный том, построенный на материале немецкой истории: в 1840 году исполнилось 100 лет со дня восшествия на престол Фридриха II Прусского. Текст был заказан известному историку культуры Францу Куглеру, который и порекомендовал привлечь для иллюстрирования написанной им «Истории Фридриха Великого» молодого Менцеля, до этого уже исполнившего несколько удачных литографий на темы из германской истории.

Как вспоминал Менцель, он с упоением окунулся в насыщенную драматическими коллизиями атмосферу XVIII века. В конце 1839 года он начал не уступающую по размаху Доре работу над огромной серией иллюстраций для этого издания, на которую у него ушло три года. Книга была выпущена в 1842 году, однако, видимо, чтобы подчеркнуть ее юбилейный характер, издатель поставил на титульном листе дату «1840».

В отличие от стилизованной под старину гравюры по Ретелю иллюстрации Менцеля к «Истории Фридриха Великого», равно как и его иллюстрации к большинству других последовавших за этим книг, представляют собой выполненные тонким штрихом живописно-светотеневые рисунки, по характеру более близкие к ксилографиям современных ему французских художников. Для воспроизведения таких рисунков была необходима торцовая техника. К тому же исполнение работы подобного объема — около четырехсот иллюстраций — требовало налаженного ксилографического производства. В Германии в те годы торцовая гравюра была еще мало освоена и не

существовало больших ксилографических заведений. Поэтому Вебер обратился в Париж, в ту же самую знаменитую фирму, где в свое время гравировались рисунки Ораса Верне к «Истории Наполеона» и которая в эти годы носила название «Бест, Лелуар, Готелин и Исидор Ренье».

Менцель выполнял рисунки непосредственно на досках, которые затем отсылались во Францию; однако, несмотря на опыт и мастерство французских и английских граверов, обслуживавших «Беста и Лелуара», работа их во многом разочаровала молодого немецкого художника. Его рисунки, так же как у французов, имели в основе виньеточную композицию и свободно лежали на плоскости листа, но педантично точной и детализированной проработкой формы они отличались от импровизационно-эскизной французской романтической иллюстрации.

Менцель стремился воссоздать картину каждого изображаемого события с исторической достоверностью. Он сделал в буквальном смысле слова тысячи подготовительных рисунков, в том числе этюды натурщиков в движении, одежды в подлинных костюмы и вооруженных подлинным оружием XVIII века, которые он получал для этой цели в королевском цейхгаузе. Поэтому все детали одежды и вооружения прусской и иных армий, изображенные в «Истории Фридриха Великого» и других работах Менцеля на исторические темы, так же как архитектура, мебель, бытовые предметы, пейзаж и т. п., переданы у него с абсолютной документальной точностью.

Такие требования для французских граверов были не вполне привычны (историческую точность у французских художников можно встретить разве что иногда у одного Раффе), и у Менцеля возник с граверами серьезный конфликт. В результате он вынужден был писать своему издателю негодующие письма: «Мсье, которые резали доски или, вернее, их зарезали, прошу знать мое мнение: подобную хулиганскую жестокость в отношении моих рисунков я запрещаю раз и навсегда... Какая польза от моей любви к делу и штудирования материала, если мои произведения в таком виде появятся перед миром?»¹

¹ Цит. по кн.: *Muspier H. Th. Der Holzschnitt in fünf Jahrhunderten*. S. 300.



К этому времени завезенная в Германию англичанами Сирсом и Алансоном торцовая гравюра стала преподаваться в Берлинской академии художеств, где сформировалась группа мастеров этой техники. Поэтому конфликт кончился тем, что Менцель передал завершение работы немецким ксилографам: Фридриху Людвигу Унцельману (1797—1854), одним из первых в Германии начавшему работать по торцу, и его ученикам Эдуарду Кречмару (1807—1858), братьям Фогель — Альберту (1814—1886) и Отто (1816—1851) и другим. Кречмар, в частности, награвировал такой шедевр Менцеля, как «Ужин за круглым столом в Сан-Суси» — едва ли не лучший лист во всей «Истории Фридриха Великого».

Хотя между Менцелем и немецкими мастерами установилось несравненно большее взаимопонимание, по отношению к ним он был столь же требователен. В одном из писем он жаловался: «Это часто встречающееся, если можно так выразиться, психическое заболевание некоторых граверов-репродукционистов на дереве и меди, которые по собственной инициативе «заканчивают» работу автора-рисовальщика; почему я, например, на пальцах старца не нарисовал ногти, на лице мальчика — веснушки, а в лучах пламени — штрихи, для этого я имел достаточные основания, в которых, как это видно, господин Кречмар не разобрался»¹.

Таким образом, взаимоотношения Менцеля с граверами строились на совершенно иной основе, нежели у Доре. Но можно ли рассматривать приведенные выше строки как придирики со стороны известного своим желчным характером художника? Отнюдь нет, в данном случае он вполне законно стремился к такому качеству воспроизведения, которое бы соответствовало принципам его искусства. На пробных оттисках ксилографий Менцеля наряду с критикой и замечаниями в ряде случаев встречаются и его искренние похвалы в адрес граверов, когда работа им действительно удавалась.

«История Фридриха Великого» была первой столь богато иллюстрированной книгой, вышедшей в Германии со времен эпохи Возрождения. Хотя требовательный Менцель да-

¹ Musper H. Th.

138 ПО РИСУНКУ А. МЕНЦЕЛЯ
Ужин за круглым столом
в Сан-Суси
Иллюстрация к «Истории
Фридриха Великого» Ф. Куглера

Торцовая гравюра
на дереве
Э. Кречмара
14,5 × 10

леко не всегда оставался доволен работой ксилографов, издание имело колоссальный успех, совершенно затмивший издания «Историй Наполеона».

Причина этого заключается в том, что рисунки Менцеля не только по убедительности передачи духа истории, но и по чисто профессионально-художественным качествам превосходят несколько поверхностную работу Верне и суховатую — Раффе. «История Фридриха Великого» на протяжении второй половины века неоднократно переиздавалась как в Германии, так и в других странах, но только первое немецкое издание 1842 года было отпечатано с оригинальных досок; все же остальные для сохранения досок печатались с гальвано. Лишь в 1922 году известная лейпцигская фирма «Зеemann» повторила издание с сохранившихся подлинных досок.

Популярность «прусской библии» — как называли современники «Историю Фридриха Великого» — была исключительной. Король Фридрих-Вильгельм IV заказал Менцелю двести ксилографий для иллюстрирования еще более роскошного тридцатитомного издания «Сочинений Фридриха Великого». Над этой серией Менцель работал с 1843 по 1849 год, и в 1846—1857 годах издание с иллюстрациями, награвированными братьями Фогель, Унцельманом и учеником Кречмара Генрихом Мюллером, было отпечатано в Придворной типографии в Берлине. Сохранились пробные гравюрные оттиски к этому изданию, отпечатанные на китайской рисовой бумаге, на полях которых характерным каллиграфическим почерком Менцеля нанесена подробнейшая и тщательнейшая корректура. В 1882 году в той же Придворной типографии гравюры к «Сочинениям Фридриха Великого» были изданы отдельными листами также на рисовой бумаге, в четырех папках по пятьдесят листов в каждой, тиражом триста экземпляров.

В поздних иллюстрациях Менцеля, например к «Разбитому кувшину» Генриха фон Клейста (1877), часть оригиналов выполнена художником пером с размыжкой кистью, и, подобно иллюстрациям Доре этого же времени, они были воспроизведены уже тоновой ксилографией. Для некоторых рисунков применялась и фотоксилография.

В отличие от взволнованного романтического пафоса французских художников Менцель трактовал историческую тематику более трезво-реалистически. Найденный им подход к показу исторических событий и лиц, его глубокое и точное знание изображаемого материала оказали большое влияние на дальнейшее развитие европейской исторической живописи и графики, в частности на произведения русских мирискусников.

Манера параллельной и перекрещивающейся штриховки, которой Менцель пользовался в «Истории Фридриха Великого» и многих других ксилографированных рисунках, послужила стимулом для развития воспроизводившейся теперь уже цинкографией перовой журнальной и книжной иллюстрации конца XIX — начала XX века, особенно в Англии и США¹.

Хотя для художников круга импрессионистов основными видами эстампа были автолитография и офорт, их творчество получило определенное отражение и в области репродукционной ксилографии.

Так, с 1859 года в лондонском журнале «Once a Week» стали появляться гравюры на дереве штрихового характера по рисункам молодого Джеймса Уистлера. Незадолго до этого, еще находясь во Франции, Уистлер начал заниматься офортом, что, вероятно, пробудило его интерес и к другим видам печатной графики.

Художник, по-видимому, как это тогда практиковалось, рисовал карандашом или пером прямо на досках, и английские ксилографы, блестяще владевшие техникой, совершенно факсимильно передавали все тончайшие нюансы элегантно, нервного штриха Уистлера, в набросках которого под внешней небрежностью и импровизационной недосказанностью кроется большая культура понимания художественной формы.

¹ Увеличенные фрагменты гравюр из «Истории Фридриха Великого» в качестве образца мастерского, исключительно организованного и в то же время темпераментного изображения в штриховом рисунке движения одетой человеческой фигуры приводит советский художник-график П. Павлинов в своей книге «Для тех, кто рисует. Советы художника» (М., 1965).



139 ПО РИСУНКУ Э. МАНЕ
Парижанка
1874

*Торцовая гравюра на дереве
А. Прунера
Второй вариант доски
10 × 15,5*



140 ПО РИСУНКУ К. ПИССАРРО
Женщины, собирающие траву
Из серии „Полевые работы“

*Цв. торцовая гравюра
на дереве
Л. Писсарро
(5 досок)
18 × 12*



141 ПО РИСУНКУ К. ПИССАРРО
Этюды фигур
Из серии „Полевые работы“

Торцовая гравюра на дереве
Л. Писсарро
21 × 17

Десятилетие спустя французский ксилограф-репродукционист, сотрудничавший еще с Доре, Альфред Прюнер, работавший в 1867—1900 годах, награвировал в тоновой манере для одного из парижских журналов рисунки размывкой кистью Эдуарда Мане. Это были относящиеся к 1862—1863 годам подготовительный эскиз к получившей затем скандальную известность картине «Олимпия» (рисунок — ранее в собр. Берделе в Париже) и «Парижанка».

«Олимпия» была воспроизведена Прюнером совершенно факсимильно, с тонким пониманием особенностей стиля Мане. Оригинал же для «Парижанки» неизвестен, и существует предположение, что Мане нарисовал ее непосредственно на доске.

В редакции журнала, куда поступили готовые доски, они были потеряны, и публикация гравюр тогда не состоялась. В дальнейшем доска с «Олимпией» нашлась; от «Парижанки» же остался пробный оттиск, по которому Прюнер в 1874 году повторно нарезал новую доску, которую дорисовал Эдуард Мане. Второй вариант «Парижанки» форматом немного шире первого. Несколькими энергичными ударами кистью по переведенному Прюнером на доску, вероятно, попутем рисунку Мане усилил отдельные детали фона, добавив, в частности, слева японский веер. Композиция листа ритмически обогатилась и заметно выиграла в декоративном отношении. Впоследствии, видимо, нашлась доска и от первого варианта «Парижанки», о чем свидетельствует, в частности, тиражный экземпляр этого эстампа, заимствованный из какого-то немецкого издания и находящийся в собрании Государственного Эрмитажа.

Мане высоко ценил работу Прюнера. В 1874 году Прюнер репродуцировал написанную маслом за год перед этим картину Мане «Железная дорога» (Вашингтон, Национальная галерея), сумев в однокрасочном изображении убедительно передать общий колористический характер холста и характерную для пленэрной сцены светлую тональность с точно выверенными цветовыми силуэтами. Эта гравюра справедливо считается лучшей из всех ксилографий, исполненных по произведениям живописи Мане как при его жизни, так и в последующий период.

В 1876 году, когда Мане написал знаменитый луврский портрет маслом Стефана Малларме, он создал и серию из четырех рисунков для ксилографии к его поэме «Послеполуденный отдых фавна». Набросанные в эскизной, штриховой манере, иллюстрации Мане были удачно факсимилированы на дереве. Однако мы не знаем имени резчика, выполнившего эту работу, не знаем, рисовал ли художник непосредственно на досках или же были сделаны подготовительные рисунки на бумаге, которые затем каким-либо способом перенесены на доски. Иллюстрации Мане к «Послеполуденному отдыху фавна» были изданы тиражом в сто девяносто пять экземпляров, часть из которых раскрашена акварелью, вероятно, самим художником.

Среди ксилографов, непосредственно призывавших к художникам-импрессионистам, мы должны назвать Люсьена Писсарро (1863—1944), самого талантливого из детей Камилы Писсарро, которые по примеру отца все стали художниками. Начиная Люсьен как живописец-пейзажист, близкий к пуантилизму, но в 1883 году переселился в Лондон, где увлекся ксилографией, в особенности цветной, а также книжным оформлением. В 1890-х годах под названием «Эрэнби-пресс» он организует здесь небольшое собственное издательство и печатную мастерскую для выпуска специальных библиофильских изданий, иллюстрированных ксилографиями.

В последние годы жизни отца Люсьен сумел уговорить его осуществить свой давнишний замысел — воспроизвести на дереве его замечательные рисунки. Непосредственно на досках Камиль Писсарро выполнил ряд композиционно законченных сцен и набросков отдельных фигур, объединенных общей темой, — «Полевые работы».

Эти ксилографии подразделяются на две группы. Часть из них представляет собой штриховые рисунки, которые с большой степенью факсимильности были вырезаны Люсьеном. Другие же — это цветные листы: по-видимому, здесь первоначальный контурный рисунок отца гравер воспроизводил в одну краску, этот оттиск сам Камиль Писсарро расцвечивал акварелью, и цвет затем репродуцировался многосочной печатью с применением элементов тоновой гравюры (причем в

трактовке цвета Люсьеном заметно определенное влияние произведений английской графики конца XIX — начала XX века).

«Полевые работы» были изданы в виде папки, содержащей шесть листов; тираж их Люсьен отпечатал в своей мастерской в Лондоне в 1904 году, уже после смерти Камиля Писсарро.

Кроме того, еще в 1903 году Люсьен по рисункам отца награвировал очень красивые листы «Сеятель» и «Дафнис и Хлоя», которыми должны были начаться новые серии

их совместных ксилографий, к сожалению, уже не получившие продолжения.

Помимо Прионера и Люсьена Писсарро произведения импрессионистов пропагандировали и другие французские ксилографы. Несколько широких импровизационных рисунков размытой кистью Константина Гиса и Эдуарда Мане были репродуцированы граверами из семьи Бельтран. Вполне точно воспроизводя оригиналы, иногда в несколько досок, они умели в то же время творчески интерпретировать их в своих гравюрах.

IX. Кризис ручной репродукционной графики и начало фотомеханической художественной репродукции

Факсимильная тоноваяксилография и факсимильная гравюра на меди.— Автоклише Уильяма Блейка и «жиллотажи». — Начало фотоцинкографии, фотолитографии и офсета, фототипии, гелиографуры и ротационной глубокой печати.— Первые шаги современного авторского эстампа

Конкуренция со стороны литографии, как уже отмечалось, послужила важным стимулом для совершенствования в XIX веке техники гравюры на дереве. Однако определяющее влияние на дальнейшее развитие какксилографии, так и продолжавших применяться, правда в значительно меньших масштабах, репродукционных резцовой гравюры и офорта оказал появившийся в середине XIX века новый способ передачи изображения — фотография. Прямым следствием влияния тональной нюансированности фотоснимков, отличавшей уже дагерротипы, было распространение тоновой репродукционной гравюры на дереве, в которую постепенно включился и самый фотопроект в качестве одного из элементов ее техники.

Вксилографических заведениях, особенно немецких, тоновая гравюра постепенно доводится до такой технической изощренности, которая почти вплотную приближает ее к эффекту, производимому фотографией. Некоторые мастера разгравировывают всю поверхность доски до мельчайших полосок и точек, как бы предвещая фактуру, создаваемую полиграфическим фотомеханическим растром. Как заметил известный французский офортист Феликс Бракмон, «тональность — эта незаконная дочь фотографии, уничтожила самый нерв, язык, природу дерева...»¹.

Подражая фотографии, репродукционная гравюра на дереве, а вместе с ней гравюра на меди и офорт этого времени, при воспроизведении картин стремились передать не только их тональность и светотень, но и самую поверхность масляной живописи, характер маз-

ка и зерно просвечивающего холста, а при репродуцировании графических оригиналов — затеки краски в рисунках размывкой кистью, зернистость штриха угля, карандаша, сангины или же смазанность растушевки этими материалами и даже сгибы и помятости бумаги и водяные знаки, просвечивающие на ней.

Особенной изощренности достигла в этом направлении тоноваяксилография, которая в подобных работах получила название факсимильной. Этот вид факсимильнойксилографии принципиально отличается от раннего так называемого штрихового факсимилирования.

Для передачи движения живописного мазка наиболее удобны особые широкие гребенчатые рецзы-репштихели, иначе называемые фаденштихелями, или «велле». Эти рецзы дают при одном движении руки несколько тонких, обычно четыре-шесть, тесно расположенных рядом параллельных линий. Работа репштихелями требует специального умения, поскольку проведение одновременно нескольких линий сковывает свободу движения рецза, особенно при его поворотах. Французские граверы обычно избегали пользоваться репштихелями, считая подобную технику слишком механичной¹. В Германии же этот инструмент получил большое распространение, и немецкие мастера тоновой факсимильнойксилографии, комбинируя работу различными репштихелями и обычными одножабными штихелями, нередко добивались поразительно имитирующего эффекта. Многие из их технических приемов, вероятно, связанных с особой заточкой инструментов, оказались безвозвратно утраченными, и в настоящее время остается непонятным, как смогли они достичь на доске тех или иных результатов.

¹ Репштихели применялись полиграфистами-цинкографами для ретуши фотомеханических тоновых клише; номер репштихеля подбирался в соответствии с линнатурой растра.

¹ Цит. по кн.: Lexicon der Kunst. Leipzig, 1977, S. 105.



142 ПО РИСУНКУ О. РОДЕНА
Фигуры чистилища

*Торцовая гравюра
на дереве
Т. Бельтрана
(2 доски) 20 × 9,5*

Факсимильная тоновая ксилография получила развитие в конце XIX — начале XX века в Германии, где Макс Вебер (род. 1847), Мартин Хёнеман (род. 1858), Рейнгольд Хоберг (род. 1859), Оскар Бангеман (род. 1882) совершенно виртуозно репродуцировали произведения А. Менцеля, М. Слефогта, Л. Коринта, В. Лейбля, М. Либермана и других современных им немецких художников. Особенно много репродуцировались не вполне законченные, эскизные работы маслом или рисунки. Одним из шедевров немецкой факсимильной ксилографии явилась награвированная уже в 1921 году Хобергом серия иллюстраций Слефогта к «Дон Жуану» Лоренцо Дапонте (автора либретто одноименной оперы Моцарта). Эти гравюры Хоберга, отпечатанные с досок, были помещены в книге Дапонте, выпущенной известным библиофильским издательством «Пауль Кассирер» в Берлине.

Однако чем выше становилась техническая виртуозность репродукции, чем изощреннее, тем меньше оставалось в гравюрах качеств собственно искусства. Такая невероятная ловкость владения инструментом, когда трудно понять, что перед вами гравированный лист, свидетельствует уже не столько о развитии техники гравюры, сколько об утрате чувства материала. Гравюра служила теперь иллюзорным целям, ее собственный язык — язык реза — в значительной степени маскировался и подчинялся фактуре, присущей произведениям других видов искусства.

Несколько свободнее, с определенной творческой интерпретацией работали французские тоновые ксилографы, например уже упоминавшиеся Бельтраны. Видимо, это в значительной степени связано с тем, что, в отличие от немецких, французские мастера были не только репродукционистами, но одновременно занимались авторским эстампом.

Новую форму принимает во второй половине XIX века репродукционная гравюра на меди в работах французского мастера Фердинанда Гайяра (1834—1887). Отказавшись от четких графических линий и их систематической кладки, применявшейся в классической резцовой гравюре, Гайяр работает легкими, короткими и густо положенными штришками, которые создавали эффект тонального пятна. Такие штришки в процессе печати легко сби-

вались, поэтому медные доски перед печатью его гравюр было необходимо осталивать. Гайяр имитировал фактуру холста, передавал ощущение патины времени на старой живописи и даже кракелюры на красочном слое более убедительно, нежели это впоследствии стали делать ксилографы. Он выполнил большую серию гравюр по картинам Антонелло да Мессина, Фра Анжелико, Ван Эйка, Рафаэля, Рембрандта и других мастеров классического искусства. Шедевром его считается воспроизведение «Портрета мужчины с гвоздикой в руке» Ван Эйка, награвированное в 1864 году и помещенное в качестве вклейки в «La Gazette des Beaux-Arts». Как и другие гравюры Гайяра, этот лист тонкими тональными переходами поразительно напоминает фотомеханические гелиографюрные репродукции с произведений живописи, появившиеся уже в 1880-х годах. Необычный графический стиль листов Гайяра, нарушающий привычные для гравюры на меди каноны, первоначально не был принят современниками. Его работы, в частности, отвергло жюри парижского Салона 1863 года. Необходимо отметить, что творчество Гайяра не только предвосхищает фотомеханическую репродукцию, но, оживив пришедшее к этому времени в упадок искусство резца, во многом проложило пути для свободного стиля современной так называемой «светлой» авторской резцово-гравюры.

В то время как репродукционная гравюра стремилась приблизиться к эффекту, создаваемому фотографией, сам фотографический процесс постепенно проникал в технику печатной графики, как мы это уже видели на примере фотоксилографии. В середине века появилась и фотолитография, позволившая механическим путем переносить штриховое или сравнительно крупнозернистое изображение на камень.

Своеобразным переносом фотопроцесса в процесс работы над гравюрой была и возникшая во второй половине XIX века техника так называемой «гелиографии», или «офорта на стекле». Для нее использовали засвеченную фотопластинку или же кусок стекла, с одной стороны закатанный черной краской. По такой пластинке затем рисовали офортной



143 ПО Э. ДЕГА
Танцовщица

Торцовая гравюра
на дереве
Ж. Бельтрана
17 × 12



144 ПО Я. ВАН ЭЙКУ
Портрет мужчины
с гвоздикой в руке

Резцовая гравюра
на меди Ф. Гайяра
15 × 11,7

иглой, прорезая в первом случае слой фотоэмульсии, а во втором — краски. Получался своеобразный негатив, который затем светокопировался на фотобумагу. Так же как в обычном офорте, програвированные линии, которые на пластинке были светлыми на темном фоне, в фотоотпечатке получались темными на светлом.

Наиболее интересные из офортов на стекле принадлежат французскому пейзажисту Камиллю Кору, который одним из первых стал работать в этой технике и в 1850-х годах создал гелиографией более шестидесяти листов. Фотобумага тех времен была нестойкой, изображение быстро выцветало. Поэтому техника офорта на стекле оказалась непрактичной и вскоре вышла из употребления. К тому же сходный эффект оказалось возможным получить при фотографировании обычного перового рисунка, выполненного на бумаге.

Офорт на стекле был не более чем любопытным эпизодом в истории печатной графики. Более принципиальное значение имело использование фотографирования при изготовлении клише высокой печати на металле.

Травленные на меди клише высокой печати, иногда называемые *высокий* (или *выпуклый*) *офорт*, были известны в Англии еще в XVII веке. Этот способ описал английский живописец, гравер и автор ряда трактатов по технике изобразительного искусства Александр Браун в вышедшей в 1675 году в Лондоне книге «*Arts Pictoria*». В конце XVIII века сходную технологию применил при изготовлении своих книг «*Песни невинности*» (1789) и «*Песни опыта*» (1794) великий английский поэт и художник Уильям Блейк¹.

Хотя Блейк оказал решающее влияние на таких современных ему английских художников, как Фюзели, Флакман и Стотгарт, творчество его самого при жизни почти не пользовалось признанием. Не имея достаточных средств, чтобы заказать издание своих поэтических произведений, которые он к тому же собственноручно иллюстрировал и оформлял, Блейк, подобно Зенефельдеру, вынуж-

¹ См.: *Blunt A. The Art of William Blake. London, 1959; Bindman D. Blake as an artist. Oxford, 1977.*

ден был искать доступный ему материально и соответствовавший его художественным замыслам способ печати.

Как пишет исследователь искусства английского романтизма Е. А. Некрасова, «Блейк придумал гравировать не только рамку, иллюстрации или украшения, но и сам текст. Делать это резцом потребовало бы неимоверно много труда и времени. Поэтому Блейк прибегнул к травлению, но не обычного офорта, где травится рисунок, а фон остается белым, а изобрел нечто вроде выпуклого офорта. Он назвал такой процесс «деревянной гравюрой на меди» или «оригинальным стереотипом», подчеркивая именно высокую печать по аналогии с ксилографией, где удаляется фон и краска накатывается на выпуклые места, а не втирается в углубление штрихов. Такого рода способ ближе к типографскому набору, не требует проката под сильным прессом и легче для печати ручным путем. . . По-видимому, текст, сначала писался кислотопорным лаком на покрытой клеем бумаге. Эта бумага затем увлажнялась, ее клали текстом вниз на подогретую медную доску и прокатывали под прессом или гладилки теплым утюгом. Когда бумага удалялась, буквы оказывались перенесенными зеркально на медь. Иногда рисунок переводился вместе с текстом, но чаще наносился лаком прямо на доску. Затем поверхность металла обрабатывалась раствором кислоты, которая съедала части, не покрытые лаком, оставляя текст и рисунок в виде низкого рельефа. Тушь или краска осторожно переносилась под давлением с гладкой металлической поверхности другой доски на обработанную кислотой доску. После этого накладывали бумагу и прокатывали под слабым прессом, а затем оттиск дополнительно прописывался красками»¹.

Независимо от Блейка и, видимо, ничего не зная о его опытах, поскольку книги последнего печатались небольшими тиражами и не пользовались известностью в Европе, в 1850-х годах французский гравёр Фирмен Жилло (1820—1872) изобрел аналогичный метод изготовления выпуклого клише путем травления на металле — так называемый «жиллотаж». Первоначально жиллотаж был разработан для перевода литографий в высокую печать и применялся в некоторых парижских юмористических журналах.

Для этого на отшлифованную медную пластину (в дальнейшем вместо меди стали применять более

дешевый цинк) передавливали посредством переводной литографской бумаги сочный (в полиграфии называется «жирный») литографский оттиск. Затем пластину травил кислотой. Чтобы не подтравить штрихи и по возможности сохранить все элементы изображения, Жилло ввел так называемый «ступенчатый» метод травления, который в дальнейшем многие годы применялся в фотомеханической цинкографии. После того как по переведенной литографской краске проводили первое неглубокое травление пластины, эту краску смывали и на ставшие выпуклыми штрихи накатывали новый слой жирной краски. Краску теперь присыпали порошком канифоли, который тщательно счищали со всех сухих мест клише. Затем пластину подогревали, канифоль плавилась, прилипала к краске и немного сползала с краев штрихов, защищая их сбоку, так что после второго травления около каждого штриха в глубине клише образовывалась маленькая ступенька. После шести-девяти последовательных травлений на металлической доске получался рисунок достаточно высокого рельефа, пригодный для печати в типографской машине. Правда, оттиск с металла выглядит суше, чем с камня, кроме того, при переводе в клише тонкие детали литографии, несмотря на все ухищрения Жилло, все же несколько огрублялись или слетали, зато печать в типографской машине оказалась намного проще, быстрее и дешевле.

Подобным образом с цинковых клише были отпечатаны, в частности, и поздние издания литографий Гаварни, поскольку подлинники авторские камни, с которых было уже снято много оттисков, были к этому времени изношены. Как известно, литографии Гаварни пользовались большой популярностью и неоднократно переиздавались. Его поздняя серия «Маски и лица» существует в трех вариантах печати: первое издание — с зернистого авторского камня, второе — с перевода жирного оттиска на плоский камень и третье — с перевода уже на цинк, с последующим его травлением для высокой печати.

Для удобства печати одновременно с текстом и, соответственно, удешевления издания Жилло также перевел в цинковые клише ряд поздних журнальных литографий Домье. В «Le Journal amusant» его литографии печатались с выпуклых клише с 1864-го, а в «Sharivari» — с 1870 года. Учитывая потери, неизбежные при переводе литографии в высокую печать, Домье максимально обобщал рисунок и композицию. Это часто придавало его ли-

¹ Некрасова Е. А. Романтизм в английском искусстве. М., 1975, с. 56.

стам особую монументальную выразительность, как, например, в завершающей его творческий путь серии «Осада Парижа».

Следующим шагом в развитии жиллотаж было его применение уже не для перевода литографий, а как у Блейка — для изготовления штриховых авторских клише. Непосредственно на цинковой пластинке либо на переводной бумаге художник выполнял рисунок жирной тушью, после чего пластинку с нанесенным или перенесенным на нее изображением гравировали. Этим и некоторыми другими технологически близкими вариантами высокой автографской печати во Франции была выпущена серия альбомов под названием «L'Autographe» с воспроизведением перовых набросков известных художников того времени. При жиллотаже исключалось такое вмешательство гравера, какое имело место в репродукционной ксилографии, и полностью сохранялась факсимильность авторского почерка, поэтому новый вид эстампа сразу же привлек внимание Домье.

В ряде парижских альбомов «L'Autographe du Salon» 1860-х годов наряду с рисунками Коро, Милле, Теодора Руссо и других барбизонцев была опубликована и серия характерных набросков Домье, в том числе изображения судебных. Его жиллотажными были также иллюстрированы несколько книг.

В дальнейшем Жилло стал давать художникам для выполнения оригиналов переводную бумагу с зернистой поверхностью, по которой можно было работать не только пером, но и литографским карандашом. Это позволило воспроизводить высокой печатью рисунки не только линейно-штриховые, но и с зернистой карандашной фактурой. Всего Фирменом Жилло и его сыном Шарлем (1853—1903) было изготовлено около ста пятидесяти томов жиллотажей. В 1867 году Жилло опубликовал описание своего метода.

Сходная с жиллотажем техника применялась и в России. Так, в 1870-х годах более двадцати пейзажных рисунков награвировал «выпуклым офортом» И. И. Шишкин. Они были тиражированы в качестве приложения к популярным журналам того времени, а иногда печатались вместе с текстом. Правда, в своей технике Шишкин исходил не столько непосредственно от Жилло, сколько от работ не-

мецких граверов тех лет, которыми также были разработаны аналогичные методы. Для выходящего в конце XIX века в Петербурге журнала «Всемирная иллюстрация» художники выполняли рисунки штрихового или зернистого характера на корнпапире или специальной бумаге немецкого производства «ангерер»¹.

Автоцинкография (иногда также называемая «автоцинк», или «автоклише») как разновидность авторского эстампа продолжает применяться до наших дней².

К способу цинкографии оставалось только добавить фотографический метод переноса изображения на цинковые пластины. Ранее это уже было сделано в фотоксилографии и фотолитографии. Занимавший до самого последнего времени столь значительное место в полиграфии метод получения репродукционных форм высокой печати — *фотоцинкография* — возник в конце 1860-х годов.

В 1881—1882 годах мюнхенский гравер Р. Мейзенбах и параллельно с ним в других странах, в том числе в России С. Д. Лаптев, В. К. и Е. К. Анфиловы и А. Делвирон, изобрели способ *автогипши*, то есть разбивки воспроизводимого изображения посредством особой сетки — раstra на огромное число мелких точек. Благодаря этому фотоцинкография получила возможность передавать не только штриховые, но и тоновые оригиналы, а после введения цветоделения посредством светофильтров — и многоцветные.

Фотолитография появилась еще в середине прошлого века, причем после изобретения раstra стало возможным использовать ее, как и цинкографию, для репродуцирования тоновых оригиналов. Начатые еще Зенефельдером опыты по замене тяжелых и громоздких лито-

¹ Несколько альбомов, изданных в России в 1870—1880-х годах под названием «Автограф», были отпечатаны не высокой печатью, а литографией: художник делал рисунок пером жирной тушью на корнпапире, откуда его затем переводили на камень.

² Этим способом была выполнена известная серия иллюстраций литовского графика Стасиса Красавскаса (1929—1977) к стихотворениям Эдуардаса Межелайтиса. Рисунок здесь вытравлен офортным методом на цинке, и при печати в типографской машине получились белые контурные линии на черном фоне.



45 146 У. БЛЕЙК
Титульный лист
и страница из „Песен невинности“
1789

Выпуклая гравюра
на металле
(автоклише)
13 × 8,4



147 О. ДОМЬЕ
Воспоминания о Дворце правосудия

Жиллотаж из
„L'Autographe du Salon“
1865
18 × 16

графских камней более удобным и легким материалом привели к открытию в 1890-х годах способа плоской печати с алюминиевых досок — *альтрафши*. При этом на металле можно фотографическим путем изготавливать формы как для листовой, так и для ротационной печати. Тем самым был проложен путь для появления современной офсетной печати, которая была изобретена около 1905 года одновременно в США и Германии. При *офсете* (от англ. «set-off» — «через») с цинковой печатной формы, которая обладает свойствами, аналогичными алюминиевой, краска сперва переносится на обтянутый резиной цилиндр и уже затем перетискивается на бумагу. Это позволило, в частности, применять при офсетной печати различные сорта бумаги: не только плотную и гладкую, как при автотипии, но и более дешевую рыхлую и шероховатую. В дальнейшем выявился ряд других преимуществ офсета, а в наши дни эта техника все больше вытесняет высокую печать. (В зарубежных изданиях офсет иногда по инерции продолжают называть «литографией».)

Еще до автотипии тональное изображение воспроизводилось посредством изобретенного в 1869 году чехом Якубом Гусником особого способа плоской печати — *фототипии*.

Фототипия основана на свойстве светового дубления (понижения растворимости в воде под действием света) хромированного желатина, обработанного солями хрома, благодаря чему он приобретает светочувствительность. Как в литографии и офсете, в фототипии используется явление отталкивания жирной краски от влажных поверхностей. Печатной формой при фототипии обычно служит лист толстого зеркального стекла, иногда — металлическая пластина, с нанесенным на них слоем желатина. Высыхая, желатин сморщивается и растрескивается, и его поверхность оказывается покрытой множеством мелких зерен «морщинистой» формы.

На фототипную пластину копируют полутоновый, соответственно отретушированный негатив, полученный при фотографировании с оригинала. В результате светокопирования происходит задубивание желатинового слоя пропорционально тональной плотности того или иного участка репродуцируемого изображения. При последующем увлажнении участки желатина, которые подверглись наиболее сильному действию света (темные тона изображения), не будут воспринимать воду. В светлых же участках изображения, где

задубленность желатина меньше, он будет впитывать воду и набухать, причем одновременно будут сглаживаться зерна-морщины. При накатывании жирной краски на такую форму она будет ложиться только на зерна желатинового слоя, набухшие же участки краски не принимают. Печатаются фототипные оттиски на машинах, сходных с литографскими.

Преимущество фототипии заключается в том, что она является безрастровой техникой тоновой печати, изображение в ней не разбивается чуждой ему механической сеткой раstra. Вся шкала полутонов и тончайших переходов оригинала воспроизводится фототипией с недостижимой для других способов печати точностью, что делает ее особенно ценной для факсимильных изданий. По существу, фототипия представляет собой усовершенствованный и приспособленный к полиграфическим целям фотопроект.

Первый фотомеханический способ глубокой печати — возникшая через десятилетие после фототипии гелиографюра — сохранил связи с эстампом. Изобретатель гелиографюры чех Карел Клич, исходя из старой технологии акватинты, запыливал полированную медную доску асфальтовым порошком (более мелким, чем порошок канифоли) и, так же как в акватинте, нагревая, укреплял его на доске.

Для переноса изображения Клич использовал световое дубление желатина, но сделал это иным образом, нежели в фототипии. Он применил так называемую пигментную малопроявленную бумагу, покрытую слоем светочувствительного желатина, которая до наших дней продолжает использоваться в полиграфической глубокой печати. Уже не негатив, как в фототипии, а полученный фотографированием с оригинала и отретушированный полутоновый диапозитив светокопировался на пигментную бумагу. Соответственно тональным плотностям диапозитива желатин на пигментной бумаге задубивался с разной силой. Затем пигментную бумагу прикрепляли на медную доску, и через пигментную бумагу доску травнили. В зависимости от растворимости желатина на каждый отдельный участок доски приходилось больше или меньшее количество травящего раствора. Больше всего его проникало на участки, соответствующие темным местам оригинала, где желатин был наиболее растворим и доска травилась глубже и сильнее. В светлых же местах оригинала, где желатин на пигментной бумаге сильно задубился, доска травилась очень мало или вовсе не травилась. Так, механическим способом с

небольшой ручной доработкой получались доски, аналогичные тоновой углубленной гравюре на меди — своеобразная «фотоакватинта», но с мягкими беспрерывными переходами между тонами, как у меццо-тинто.

Гелиография давала оттиски очень высокого художественного качества, значительно превосходящие автотипию, с тонкой детализацией и глубоким бархатным тоном, так же как у фототипии, практически не нарушенным никаким растриванием. Печатались они в ручном металлографском станке со скоростью семьдесят-восемьдесят оттисков в день, на увлажненной бумаге. Краска на доску набивалась вручную, гелиографии печатались совершенно так же, как обычные гравюры на металле.

По этой причине гелиографией достигались такие замечательные факсимильные воспроизведения офортов, резцовых гравюр и других гравюр глубокой печати, которые до сих пор нередко путают с подлинными эстампами.

Примером может служить серия факсимиле Рембрандта, выпущенная в 1880 году в Париже Шарлем Бланом в качестве иллюстраций к третьему изданию аннотированного каталога офортов Рембрандта. Гелиографии для каталога были изготовлены А. Гарнье.

При репродуцировании картин гелиография применялась и для многокрасочной печати.

Однако, как и в ручной гравюре на меди, печать с трех-четырех досок оказалась здесь технически очень трудной. Наибольшее распространение получила печать с одной гелиографической доски, раскрашенной вручную тампонами. Такая печать давала очень красивые оттиски, напоминающие цветные меццо-тинто XVIII — начала XIX века.

Станковая гелиография особенно широко применялась в 80-х годах XIX века; в связи с ее полуручным характером оттиски гелиографии стоили значительно дороже, чем другие, полученные фотомеханическими способами.

Представляющая собой переходную форму от эстампа к современной полиграфии, гелиография в свою очередь оказала влияние на развитие эстампа (мы увидим это далее на примере творчества Жоржа Руо).

В 1890-х годах Клич стал работать над созданием скоропечатной гелиографии, для чего, в частности, вводил в репродукцию почти совершенно незаметный регулярий растр. Однако коренным образом усовершенствовать его метод удалось немецкому полиграфисту доктору Мертенсу, который в 1910 году создал современную ротационную глубокую печать с цилиндрическими печатными формами и автоматическим нанесением на форму краски, а также удалением с нее излишка последней.

Как и в гелиографии, в современной глубокой печати используется пигментная бумага. На нее светокопируется сперва растровая сетка, а затем диaposитив с изображением. После этого пигментная бумага прикрепляется к печатной форме — полированному медному валу — и через нее производится травление формы. Растр в глубокой печати выполняет несколько иную функцию, нежели в автотипии или офсете: он разбивает изображение не на точки разного размера, а на мельчайшие одинаковые квадратiki-ячейки, которые и травятся в глубину; растровая же сетка остается на поверхности печатной формы. Форма заливается жидкой краской, которая заполняет углубленные элементы, а с непечатающих участков удаляется тонким упругим стальным ножом — ракелем. Поэтому, в отличие от гелиографии, современная глубокая печать получила название «ракельной». Правда, во Франции оба этих вида продолжают одинаково называть «гелиографией»; одно время в память о гравюре XVIII века ракельную глубокую печать называли «меццо-тинто».

При глубокой печати в темных участках репродукции краска ложится на бумагу более толстым слоем, нежели в высокой печати, офсете или фототипии. Поэтому репродукции глубокой печатью имеют более насыщенную и богатую переходами тональность; особенно эффектно они передают плотные оригиналы с широкой шкалой тональных градаций, а также объемный характер скульптуры.

Появление фотомеханических репродукций, естественно, вызвало определенное удивление, но все же не стало настоящей сенсацией.

Ручная репродукционная графика конца XIX века — факсимильная тоновая ксилография и факсимильная гравюра на меди — уже

настолько близко подвели к эффекту, производимому фотомеханической репродукцией, что их постепенная смена прошла для широкой публики почти незамеченной.

Иначе реагировали на это профессиональные граверы, которым развитие фотомеханики представлялось настоящей апокалиптической катастрофой, гибелью искусства. Была сделана попытка сохранить для области репродукции хотя бы «благородную» гравюру на меди. С этой целью в Вене создается специальное «Общество репродуцирующих искусств», издававшее свой иллюстрированный журнал и ведущее активную пропаганду ручного воспроизведения. Но в начале XX века все виды гравюры как средства ручной репродукции быстро отходят на задний план и продолжают применяться лишь в особых, сравнительно редких случаях — главным образом в дорогих малотиражных библиофильских изданиях, подобных кассиреровскому «Дон Жуану».

Уже в конце 1895 года Ф. Бракмон в беседе с Эдмоном Гонкурром заявил, что гравюра полностью убита фотогравюрой¹, что наступила ее смерть, которую он предсказывал в своих двух статьях, опубликованных в 1886 году, хотя и надеялся тогда, что это произойдет позднее и его не затронет².

Однако гравюра отнюдь не собиралась умирать. Утрачивая функции репродукции, она постепенно стала все более осознавать себя как самостоятельное искусство и искать новые пути. В области офорта наряду с его репродукционной формой традиции авторского эстампа в той или иной мере продолжали развиваться и на протяжении XIX века. Большим стимулом для развития нового авторского офорта явилась организация еще в 1862 году в Париже «Общества офортистов» («Société des Aquafortists»), куда наряду с Феликсом Бракмоном (1833—1914), который в области техники был учителем целого поколения граверов, вошли такие художники, как Пюви де Шаванн, Курбе, Домье, Йонкинд, Мане, Дега, Писсарро и Уистлер. Особую роль в обновлении языка офорта сыграли работы Эдуарда Мане.

В развитии ксилографии тоже намечались новые тенденции. Один из основоположников новой авторской ксилографии — французский мастер Огюст Лепер, начавший работать в авторском эстампе с 1879 года, пошел по пути авторрепродукции, применив для воспроизведения собственных живописных набросков приемы тоновой гравюры. Правда, в дальнейшем, чтобы добиться большей лаконичности формы, он отказывается от штихеля и начинает резать доски, как в старину, — ножом, строя изображение уже не на тонких тоновых переходах, а на черных штрихах, несколько напоминающих язык обрешной гравюры.

Как бы полемизируя с фактурной раздробленностью и серой нюансированной тональностью, характерной для тоновой ксилографии, Поль Гоген, Феликс Валлотон, Эдвард Мунк работали в ксилографии силуэтной, построенной на отношениях крупных обобщенных и контрастно противопоставленных друг другу плоских черных и белых пятен. Они также возрождают обрешную технику. Для обогащения силуэтной ксилографии в нее в ряде случаев также вводится цвет, который чаще всего еще представлял собой акварельную подкраску (в дальнейшем у других граверов выполнялся печатью с нескольких досок). Кроме того, в ксилографиях Мунка большую роль играет также использование текстуры самого дерева.

В отличие от репродукционистов мастера авторского эстампа начинают себя называть «граверы-художники» (*peintre-graveur*). В 1888 году Лепером, его последователем Тони Бельтраном (1847—1904) и некоторыми другими парижскими граверами был выпущен первый альбом под названием «*Estampe Originale*», а в 1895 году роль эстампа как самостоятельного вида искусства уже получила теоретическое обоснование в книге немецкого художника Макса Клингера¹.

В то же время процесс размежевания репродукционного и авторского эстампа проходил непросто: так, в выпусках «*Estampe originale*» наряду с авторскими был опубликован

¹ Так иногда называли гелиографюру.

² Гонкурры Э. и Ж. де. Дневник. Т. 2. М., 1964, с. 619.

¹ См.: *Klinger M. Malerei und Zeichnung*. Leipzig, 1895 (рус. пер.: *Клингер М. Живопись и рисунок*. СПб., 1908).

ряд явно репродукционных листов. Многие мастера — например, Бракмон в офорте — продолжали одновременно работать и в той и в другой областях. В ксилографии характерным примером может служить семья граверов Бельтран, в которой кроме Тони Бельтрана художниками были и его сыновья: самый талантливый из всех Бельтранов — Жак (род. 1874), ставший председателем «Общества граверов-художников Франции», Камиль (род.

1877), Жорж (род. 1881) и Марсель (1886—1910). Особенно успешно Бельтраны работали в цвете, создав ряд авторских листов, наряду с этим для книг, иллюстрированных Морисом Дени («Подражание Христу» — гравюры Тони Бельтрана и «Sagesse» Верлена — гравюры Жака Бельтрана), они великолепно воспроизвели на дереве его акварели. Книги эти относятся к лучшим библиофильским изданиям своего времени.

Х. Современный эстамп, современная ручная и фотомеханическая репродукция

Ренуар, Синьяк, Роден и хромолитография Кло. — „Miserere“ Рюо. — Ручная художественная репродукция. — „Ателье сверкающих сокровищ“. — Пошуар и шелкотрафаретный эстамп

Связи между хромолитографией и автолитографией у разных художников носили различный характер. Иначе, чем у Шере или Люнуа, влияние хромолитографии сказалось на эстампах Огюста Ренуара.

Ренуар создал всего четыре цветные литографии, но все они принадлежат к шедеврам этого вида искусства. В 1896 году с Ренуаром, уже имевшим определенный опыт работы в офорте и черно-белой литографии, начал сотрудничать хромолитограф Огюст Кло (1856—1936).

Работавший первоначально в качестве печатника-пробиста в знаменитой литографской фирме «Лемерсье», Кло затем основал в Париже собственное заведение, где выполнял факсимиле с рисунков, акварелей и пастелей. Кло настолько убедительно воспроизвел хромолитографией несколько цветных пастелей Дега, что тот даже выразил свое недовольство по этому поводу, считая его работу выходящей за рамки репродукции и превращающейся в определенную фальсификацию оригиналов. Кроме того, в мастерской Кло печатались литографии Редона, Сезанна, участников группы «Наби», молодого Матисса и других. При этом Кло нередко получал от художников рисунки на бумаге, которые затем уже сам перерисовывал на камень, хотя они и издавались как автолитографии и продолжают считаться таковыми до сих пор. Помимо работы в собственной мастерской Кло выполнял некоторые особенно сложные заказы и для других известных парижских литографских заведений.

Без участия Кло Ренуар вряд ли сумел бы справиться со столь техничеки сложной задачей, как выполнение крупноформатных, тончайших по колориту листов, отпечатанных с большого количества камней (до восьмидесяти). Это «Стоящая купальщица» (1896), «Дети, играющие в мяч» (1898), «Украшен-

ная шляпка» («Дочь Берты Моризо и ее кузина», 1898) и «Ребенок с бисквитом» (1898—1899) — композиции, которые Ренуар неоднократно варьировал и в других техниках.

Первым состоянием каждой из этих литографий был набросок, выполненный Ренуаром на корнпапире в свойственной ему широкой живописной манере в одну краску черным литографским карандашом (в «Украшенной шляпке» присутствует и полусухая кисть). Кло переводил этот набросок с корнпапира на камень и делал несколько оттисков, которые Ренуар раскрашивал акварелью и пастелью. Раскраску Ренуара Кло затем хромолитографским путем раскладывал на камни. Так, «Стоящая купальщица» (ее великолепный оттиск имеется в собрании Государственного Эрмитажа) была отпечатана с восьми камней: светло-розовым, телесным, красным, охрой желтой, охрой темной, бледно-голубым, синим и рисующим серым, который у Ренуара в первоначальном наброске был черным. Ренуар тщательно корректировал результаты, полученные после цветоделения Кло. Сохранились многочисленные пробные оттиски литографий с различными вариантами цветового решения и отпечатанные с разного числа камней. Законченные работы были отпечатаны тиражами: «Стоящая купальщица» — сто экземпляров, «Дети, играющие в мяч» — двести, «Украшенная шляпка» — двести цветных и двести черных, «Ребенок с бисквитом» — сто экземпляров. Тиражные оттиски подписаны художником. Мастерство Кло проявилось в том, что он сумел полностью сохранить как своеобразные качества ренуаровского рисунка, так и всю мягкость, легкость и сочность его колорита, передать прозрачность тона и тончайшие нюансы наложенных друг на друга красок. Для этого, например, в «Ребенке с бисквитом» он даже ввел специальный прогон краски — серебристыми кроющими бели-



148 О. РЕНУАР, О. КЛО
Ребенок с бисквитом
1898—1899

Цв. литография (9 камней)
33,2 × 27,2

лами. Поэтому цветные литографии Ренуара так похожи на некоторые из его пастелей — эффект, который в дальнейшем никому более не удалось повторить. По технике исполнения цветные литографии Ренуара представляют собой соединение авторской и хромолитографской работы, но это обстоятельство не снижает их художественной ценности. Вспомним, что скульптуры Ренуара от начала до конца были вылеплены двумя помощниками старого художника, руководившимися устными указаниями Ренуара, кисти рук которого были совершенно парализованы. Их работа, таким образом, направлялась его мыслью и чувством.

С Кло работал также и Поль Синьяк. Между 1894 и 1898 годами он создал двенадцать цветных литографий, которые характеризуют печатную графику пуантилистов. Как известно, Жорж Сёра эстампом не занимался, а цветные автолитографии Максимилиана Люса и Анри-Эдмона Кросса при всех их достоинствах по силе и цельности все же уступали листам Синьяка. Здесь необходимо отметить, что дивизионизм — метод, которым пользовались пуантилисты, особенно соответствовал технике цветной литографии, где все цвета получались из нескольких основных, разложенных на камни.

Около 1894 года маршан и издатель Амбруаз Воллар, чья деятельность сыграла большую роль в развитии различных видов французской гравюры, предложил Синьяку исполнить серию цветных литографий. Художник решил интерпретировать в этом виде эстампа некоторые из своих картин маслом и, хотя ранее уже пробовал черно-белую литографию, для выполнения цветных листов, вероятно по совету Воллара, привлек Кло.

О методе работы Синьяка и Кло дает представление лучшая из цветных литографий Синьяка — сияющий цветом и светом «Красный буй» («Сен-Тропез. Порт»). Она воспроизводит одноименную картину художника (1894, частное собрание), где изображена пристань в Сен-Тропезе — в те годы небольшом рыбацком поселке. Как и у импрессионистов, зыбкая водная поверхность — море или река — была одним из любимейших объектов изображения у Синьяка. Сен-Тропез он открыл в 1892 году, приплыв сюда морем, и за-



149 О. РЕНУАР, О. КЛО
Стоящая купающаяся
1896

Цв. литография
(8 камней)
41,2 × 34,8

тем, приобрета дом на набережной, проработал здесь три года подряд.

Литография воспроизводит картину в ту же сторону и по рисунку очень к ней близка. Контур Синьяк скалькировал на литографский плюру, наложенный на фотоотпечаток, сделанный с картины, переработав при этом некоторые детали композиции. Затем Кло перевел контур с плюры на камень и отпечатал несколько оттисков в черном цвете. Один из этих оттисков Синьяк раскрасил акварелью, при раскраске еще раз подкорректировав детали рисунка. Эту раскраску уже Кло, пользуясь главным образом карандашом, хромолитографским путем разложил на девять камней, убрав при этом первоначальный черный контур (существует состояние этого листа и в шесть камней).

Кроме «Красного буя» были исполнены также цветные литографии: «В Голландии. Бакен» (1894), «Лез' Анделиз» (1895), «В Флиссингене» (1895), «Суда» (1895) и другие, отпечатанные тиражами шестьдесят — семьдесят пять экземпляров и подписанные Синьяком. Они существенно отличаются как от его картин маслом, так и от пейзажных акварелей. В акварелях Синьяк не придерживался метода дивизионизма и писал их в широкой свободной манере, нередко подцвечивая набросок углем несколькими пятнами открытого цвета. При раскраске же подготовительных листов для литографий он, соответственно характеру оригиналов, накладывал акварелью точечные мазки. В отпечатках прозрачными литографскими красками на светоносной бумаге подобная фактура производит впечатление несравненно большей воздушности и легкости, нежели в картинах, написанных корпусными масляными красками на холсте. Таким образом, в цветных литографиях Синьяка элемент хромолитографской работы содержится не менее, чем в литографских листах Ренуара.

Особое место в истории печатной графики конца XIX — начала XX века занимает серия листов, к которой не хочется применять термин «хромолитография», хотя фактически она и является таковой. Это двадцать акварельных набросков Огюста Родена, которые в 1899—1900 годах тот же Кло перевел в цветные литографии.

Работе над скульптурами у Родена обычно предшествовали многочисленные подготовительные графические эскизы. Среди них замечательны исполненные широкой акварельной заливкой с последующим уточнением контура карандашом этюды обнаженных натурщиц. Часть из них и была с абсолютной факсимильностью и безукоризненным вкусом воспроизведена на камне Кло, выполнявшим эту работу под непосредственным наблюдением автора рисунков. Цветные литографии по акварелям Родена были затем использованы в качестве иллюстраций в книге О. Мирбо «Le Jardin des Supplices», изданной в 1902 году в Париже тиражом двести экземпляров.

Еще старые мастера гравюры, комбинируя в одном листе несколько гравюрных техник, стремились расширить ее выразительные возможности. Современные графики не только пользуются подобными приемами, но делают и то, что раньше считалось противоречащим самому духу графического искусства: соединяют эстамп с различными видами изображений, полученных посредством фотографии и фотомеханической репродукции. Так, например, офорт или литография могут сочетаться в одном листе с фотоинкографским клише и фотомеханической шелкографаретной печатью и т. п. Такое усложнение техники служит главным образом для получения необычной фактуры эстампа, причем в руках больших мастеров оно порой дает замечательные результаты.

Одним из первых, кто сумел органически связать ручной эстамп и фотомеханическое воспроизведение, был французский художник-экспрессионист Жорж Руо (1871—1958). Непрерывные эксперименты над техническими возможностями офорта и длительная работа над каждой доской, которая у него часто проходила через множество состояний и стадий (в этом отношении его метод несколько напоминает работу над офортом Рембрандта), привели Руо к созданию совершенно новой и своеобразной технологии.

По заказу известного издателя Воллара Руо еще начал в 1916 году работать над состоящей из двух частей серией монументальных эстампов «Guerre et Miserege». Напоминим, что Воллар находился в многолетних дружеских и деловых отношениях с Руо, владея, в частности, монопольным правом на приобретение и



150 П. СИНЬЯК, О. КЛО
Красный буй (Сен-Троpez. Порт)
1894

*Цв. литография (6 камней)
1-е состояние
40,3 × 32,4*

последующую перепродажу его произведений. Предприимчивый Воллар вдохновил Руо на осуществление ряда замыслов, наиболее интересным из которых явился цикл «Miserere». Руо закончил его более чем через десять лет, в 1927 году, когда был отпечатан и тираж эстампов, но оформлены в издание эти офорты были только в 1948 году, уже после смерти Воллара, парижским издательством «Société d'Édition l'Etoile filante»¹ и тогда же поступили в продажу.

Художник выразил в «Miserere»² глубину страданий, которые война приносит человеку. Особенно разоблачительный характер носят такие листы Руо, как «Homo homini Lupus», где он своеобразно претворяет традиции сатирической графики Гойи и Домье. Подобно Гойе в «Капричос», Руо включил в «Miserere» свой автопортрет — «Кто не надевает на себя личину?» (Клоун с трагическим лицом.)

Работая над этой серией, Руо использовал специфические возможности, которые открывает способ глубокой печати. Сперва он наполнил на бумаге подготовительные рисунки размывкой кистью тушью. С этих рисунков фотомеханическим путем в 1922 году были факсимильно вытравлены медные гелиографурные доски³. Таким образом рисунки оказались трансформированными в некое подобие акватинты, но с мягкими переходами между тонами, какие достигаются только в гравюре мелко-тинто. Полученные доски, которые представляли собой как бы заготовку эстампов, Руо затем на протяжении пяти лет неустанно перерабатывал вручную: травил лависом, углублял рулеткой, проскабливал шабром и наждачной бумагой, прорисовывал

офортной иглой, как сухой, так и по лаку с последующим травлением. Некоторые доски прошли у него через двенадцать-пятнадцать состояний. В результате фотомеханическая репродукционная основа перестала ощущаться, и листы в полной мере сохранили свежесть и живость оригинального произведения. Художник усиливал тяжелые широкие контуры, подбные контурам средневековых витражей, «привязывающие» фигуры к плоскости, разнообразил фактурное построение композиции и постепенно создал глубокую черную бархатную поверхность, из которой с трагической силой прорывается свет. Мощная тональность «Miserere», заставляющая вспомнить Рембрандта, Гойю и Домье, представляет собой для искусства нашего века явление исключительное. Руо доказал, что фотомеханическая репродукция может служить подспорьем авторскому искусству, освобождая художника от значительной части чисто технической работы над доской, и открыл новые пути для техники современного эстампа.

Необычайная требовательность Руо к своей работе, бесконечные переделки досок привели к тому, что замысел серии не был полностью осуществлен. Вместо двух частей по пятьдесят листов в каждой в 1948 году был выпущен один объединенный том из пятидесяти восьми гравюр под общим названием «Miserere», — если принять во внимание большой формат листов, награвированных Руо, то даже в незавершенном виде это был поистине огромный труд.

Во Франции, где традиции хромолитографии оказались особенно живучими, этот вид эстампа продолжает существовать до наших дней. Примером может служить известное парижское литографское заведение «Братья Мурло», которое в художественной жизни Франции середины нашего века занимает такое же место, как мастерская Кло в конце XIX века. Здесь печатались автолитографии Пикассо, Матисса, Дюфи, Шагалла. Наряду с этим для выпускавшихся главным образом издательством «Монте-Карло» дорогих и малотиражных библиофильских изданий «Братья Мурло» изготовляли хромолитографские репродукции с картин современных французских художников, «одухотворенность» руч-

¹ Четыре листа Руо из «Miserere» экспонировались на выставке «Москва — Париж», проходившей в ГМИИ имени А. С. Пушкина в 1981 году.

² «Miserere» — «Смилуйся» — название одного из католических псалмов.

³ Полуручная гелиографурная техника сохраняется во Франции до сих пор и используется в некоторых уникальных библиофильских изданиях. В 1935 году Воллар выпустил книгу Pierre Loys «Mimes des Courtisanes de Lusien» с иллюстрациями Э. Дега. Выполненные в оригинале монотинией, эти иллюстрации были с замечательной факсимильностью воспроизведены гелиографурой в комбинации с подкраской «пошумаром» (способ ручной трафаретной печати). Не подлежит сомнению, что идея использовать в «Miserere» гелиографию исходила также от Воллара.



151 Ж. РУО
„Лицом к лицу“
Лист № 40 из серии „Miscere“
1922—1927

*Гелиография, офорт
(авторская ручная доработка)
56,7 × 42,9*

ной работы противопоставлялась в них безличности фотомеханической репродукции. Правда, обогащенная опытом цветной автолитографии конца XIX—XX века, современная хромолитография стала несколько свободнее, «художественнее», нежели хромолитография прошлого века.

Подобно хромолитографии, репродукционная ксилография в XX веке применялась в основном в изданиях, предназначенных для коллекционеров-библиофилов, как мы это уже видели на примере «Дон Жуана» Слефогта — Хоберга.

При помощи тоновой ксилографии была издана серия иллюстраций Руо к вышедшей в 1932 году книге Воллара «Réincarnations du Père Ubu» («Перевоплощения папаши Убю»). У Воллара-литератора, известного главным образом в качестве автора воспоминаний об импрессионистах, «Réincarnations du Père Ubu» занимают особое место. Это грубоватый гротеск с элементами пародийности. В данном случае Руо прибегнул к технике, которой пользовались иллюстраторы прошлого века. В свойственной ему живописной манере с напряженными светотеневыми контрастами Руо рисовал свои иллюстрации размывкой кистью тушью непосредственно на деревянных досках, в некоторых местах перекрывая тушь белыми. Доски затем тонально разгравировывал ксилограф Ж. Обер. Чтобы передать экспрессивный характер широкого пастозного мазка Руо, ксилограф применил здесь репштихели. Для факсимильного воспроизведения вошедших в серию ста четырех рисунков ему понадобилось шестнадцать лет. Это была одна из изощреннейших затей Воллара, желавшего, подобно Кассиреру и Мурло, в эпоху господства фотомеханической репродукции продемонстрировать изысканность ручной работы. Помимо ксилографии в книгу Воллара вошло двадцать два оригинальных офорта Руо. Выпущенная в большом формате, тиражом двести пятьдесят экземпляров, она принадлежит к числу интереснейших библиофильских изданий нашего века.

Нельзя не назвать и несколько меньшее по объему, но также представляющее большую художественную ценность издание «Неведомого шедевра» Бальзака с иллюстрациями Пикассо. Он был издан Волларом в

1931 году с шестьюдесятью семью рисунками, исполненными Пикассо в 1927 году. В отличие от тоновых рисунков Руо рисунки Пикассо представляют собой контурные наброски пером, кое-где тронутые размывкой кистью. Они были факсимильно награвированы на дереве тем же Обером, работа которого в соответствии с фактурой оригиналов носила здесь иной характер. Кроме ксилографий в издание вошло и тринадцать оригинальных офортов Пикассо, отпечатано оно было тиражом триста пять экземпляров.

Если тоновая репродукционная ксилография, по-видимому, уже отжила свой век, то в таких более современных формах, как контурная ксилография, которой выполнено большинство гравюр к «Неведомому шедевр», или в особенности способ плоской цветной печати, репродукционная гравюра на дереве продолжает применяться в библиофильских изданиях, заменяя там обычное фотомеханическое воспроизведение.

Так, в выпущенных в 1945 году парижским издательством «Тернад» тиражом двести двадцать экземпляров «Идиллиях» Феокрита иллюстрации французского скульптора-кубиста Анри Лоранса были награвированы на дереве и отпечатаны в тоне сангины в парижской мастерской Тео Шмидта, основанной еще в начале нашего века. Здесь, в частности, для изготовления оттисков применяется исключительно печатание на ручном прессе. Эта мастерская приняла также участие в выпуске такого издания, как «Цветы зла» Шарля Бодлера, напечатанного в 1947 году тиражом триста двадцать нумерованных и подписанных художником экземпляров (издательство «La Bibliothèque Française»). В «Цветках зла» помещен один подлинный офорт Матисса, тридцать три его рисунка, факсимильно воспроизведенных фотолитографией у Мурло, а также обложка и шестьдесят девять орнаментальных украшений страниц, заставок и инициалов, по рисункам Матисса награвированных на дереве и отпечатанных Тео Шмидтом. Матисс высоко оценил работу ксилографа.

Чрезвычайно редки в наше время эстампы репродукционного характера глубокой печати, однако и в этой области создано несколько подлинных шедевров. Это работы известного французского живописца и графика Жака

Вийона (1875—1963), который особенно проявил себя в цветном офорте и изобрел собственную технику травления металла, представляющую собой вариант акватинты. По заказам известного парижского маршана и владельца картинной галереи Бернхейма-младшего Вийон работал и в области ручной репродукции, пропагандируя картины из его собрания. По городским пейзажам Мориса Утрилло Вийон создал серию цветных акватинт, отпечатанных небольшим тиражом Луврской калькографией. В той же технике Вийон воспроизвел некоторые картины Боннара и Брака.

Необходимо отметить, что воспроизведения Вийона не являются репродукцией в прямом смысле слова. Это свободные творческие интерпретации композиций названных художников, выполненные рукой другого большого мастера.

Совершенно особое место в современной ручной художественной репродукции занимают гравюры на дереве с произведений китайской национальной живописи «гохуа», выпускавшиеся мастерской «Жунбаочжай» (что в переводе означает «Ателье сверкающих сокровищ»), находившейся в Пекине. Образцы подобных репродукций, как собранные в альбомы, так и в виде отдельных настенных «свитков», неоднократно демонстрировались на различных выставках, в том числе и в нашей стране.

Несмотря на исключительно ручное выполнение, репродукции-гравюры «Жунбаочжай» можно считать вполне факсимильными, настолько точно и убедительно передают они все тончайшие особенности китайской традиционной живописи. Порой их нелегко отличить от оригиналов. Известен случай, когда сам Ци Бай-ши затруднился сразу определить: какой из показанных ему двух листов — его подлинник, а какой — копия «Жунбаочжай».

Возможность такого исполнения ручных воспроизведений в данном случае во многом определяется самим характером оригиналов. «Гохуа» присуща специфическая условность формы, приближающая ее к графике. В отличие от европейской живописи маслом мастера «гохуа» писали свои картины водяными кра-

сками — цветной или черной китайской тушью, которая близка к европейской акварели, а также гуашью. Эти краски накладывались чаще всего тонким полупрозрачным слоем (лишь в отдельных местах пастозно) на хорошо впитывающую рисовую бумагу «сюаньчжи»¹ либо на шелк. Это создавало совершенно особый эффект, чувство изящной легкости живописи. Традиции «гохуа» требовали выполнения картины сразу, без последующих переделок или поправок. Фигуры или предметы в таких картинах взяты изолированно, вне пространственной среды и помещены на чистом, незакрашенном либо гладком однотонном фоне. «Гохуа» почти не передает светотени, изображение строится плоскостно-декоративно и часто состоит из черного контурного рисунка с легкой подкраской. Нередко в композицию вводятся каллиграфически выполненные иероглифы.

Высокое качество репродукций «Жунбаочжай» явилось результатом многовековых художественно-ремесленных традиций в Китае, умения тщательно и точно выполнять тончайшую ручную работу. Искусство гравюры на дереве существует в Китае более тысячи лет, а цветной гравюры — около четырехсот лет.

При репродукцировании в «Жунбаочжай» мастера прежде всего определяли количество цветовых оттенков оригинала, учитывая при этом все тончайшие нюансы света и тона. Затем изображение тщательно калькировалось, причем на кальку наносились абсолютно все детали рисунка. Калькирование каждого изображения — будь то сложный пейзаж или многофигурная композиция — повторялось по многу раз, так как для каждого цветового оттенка и тональной градации брались особый лист кальки, по которому затем выполнялась печатная форма. Например, чтобы воспроизвести картину «Лошадь» Сюй Бей-хуна, которая в оригинале была выполнена всего одной краской — размывкой черной тушью, — потребовались двадцать три отдельных печатных формы.

Каждый лист кальки с нанесенными на него карандашными контурами наклеивался на

¹ Из советских художников такой бумагой любил пользоваться для своих рисунков тушью В. М. Конешев (1888—1963).

доску, изготовленную из продольной древесины дикой груши, после чего мастера-граверы тщательно обрезали со всех сторон каждое цветное пятно, линию и даже отдельную точку, углубляя те места, которые не заняты рисунком. Таким образом вырезались клише — деревянные формы высокой печати для всего изображения или, если оно было слишком велико (многие старые свитки имеют по несколько метров длины), для отдельных его частей. Затем мастера-печатники в соответствии с цветовыми оттенками оригинала, с которыми они постоянно сверялись во время работы, вручную раскрашивали деревянные печатные формы и оттискивали их на такую же точно бумагу или шелк, какие употреблялись художниками при исполнении подлинника. Печатные краски были также совершенно идентичны краскам оригинала. Если оттиски отдельных тонов выходили недостаточно сильными, их вручную подправляли, слегка ретушируя кисточкой. Из последовательной печати с каждой доски постепенно складывалось изображение.

Существенно, что при этом китайские мастера использовали особую впитывающую способность грушевой доски и владели специальными приемами подготовки краски на растворе рисового крахмала. Благодаря этой технике, которая в Европе мало применяется, они имели возможность печатать с высоких деревянных форм водяными красками: акварелью (тушью) и гуашью¹. Техника китайской и японской ксилографии включает также приемы печати на увлажненную бумагу.

Для исполнения такой репродукции необходимо высокое мастерство. Воспроизведение сравнительно простой картины обычно требовало не более десяти печатных форм. Однако в некоторых случаях, например при репродуцировании большого и изобилующего тонкими деталями свитка «Придворные дамы с цвета-

ми в прическах», написанного более тысячи лет тому назад художником времен Танской династии Чжоу Фаном, число деревянных форм превышало триста. Бумагу при печати каждого отдельного оттиска приходилось накладывать свыше тысячи раз. Над копированием этой картины в гравюре два мастера трудились более двух лет. В практике «Жунбаочжай» встречались выполненные таким же методом воспроизведения еще более сложных многометровых свитков, к тому же нередко напечатанных на шелке, что создавало дополнительные технические трудности.

По убеждению китайских художников, фотомеханические способы репродукции недостаточно передают своеобразие живописи «гохуа», так как для ее выразительности решающее значение имеет фактура поверхности и характер материалов, которыми и на которых выполнены картины. Поэтому факсимильности можно достичь только посредством гравюры на дереве в ее восточном варианте, позволяющем применять водяные краски, рисовую бумагу и шелк. Последнее для «гохуа» более существенно, чем неточности в передаче оригиналов, которые могут возникнуть в результате ручного выполнения. Лишь специалисты при тщательном осмотре воспроизведенной «Жунбаочжай» могут обнаружить несколько большую резкость, «гравированность» краев мазков — по сравнению с свободной распыляющимися мазками размытки оригиналов.

Цветные гравюры на дереве «Жунбаочжай» считали в Китае не просто одним из видов репродукционной техники, но разновидностью национального графического искусства.

«Жунбаочжай» начала свое существование как маленькая кустарная мастерская, где работало всего несколько человек. Вскоре после освобождения Китая от японской оккупации «Жунбаочжай» превратилась в большое предприятие. В 1949 году сюда были приглашены крупнейшие специалисты в области ксилографии и печати из различных районов страны. Высококачественные копии-репродукции должны были способствовать сохранению и развитию национальных художественных традиций, а также пропаганде классического китайского искусства за рубежом. Самые сложные, дорогие репродукции изготовлялись специально для музеев и для изучения в

¹ Аналогичный способ печати водяными красками с форм деревянной гравюры — так называемая «акватиния» — был самостоятельно разработан в 1920-х годах Иваном Павловым, однако распространения он не получил. Еще ранее, в 1910—1912 годах, свои многочисленные цветные гравюры на линолеуме печатал акварельными красками молодой Д. И. Митрохин. В настоящее время подготовка водяных красок на крахмале иногда применяется в шелкотрафаретном эстампе.

художественных учебных заведениях. Две трети продукции «Жунбаочжай» экспортировалось в различные страны. На Международной выставке искусства книги в Лейпциге в 1959 году гравюры «Ателье сверкающих сокровищ» были единодушно признаны одним из шедевров современной художественной печати.

Однако в годы так называемой «культурной революции» классическое искусство «гохуа» заклеивали как «феодално-буржуазное» и «Ателье сверкающих сокровищ» с его уникальной технологией было разгромлено хунвейбинами.

К трем основным видам печати: высокой, глубокой и плоской — в наши дни добавился четвертый, который можно назвать «проникающей печатью» (нем. — «Durchdruck»). К нему относятся все виды печати через трафареты. Появившаяся еще в средневековые раскраска эстампов посредством трафаретов, а также такой старинный способ декоративной росписи тканей, как батик, постепенно привели к мысли создавать тиражируемое изображение, используя в качестве печатных форм одни только трафареты.

Преимущество трафаретной печати заключается в том, что она позволяет применять самые разнообразные краски, как жидкие, так и густые и кроющиеся, художественные и технические: акварель, гуашь, клеевые, анилиновые, полиграфические и т. п. Так, через сравнительно простые трафареты, вырезавшиеся из фанеры или картона, в годы гражданской войны тиражировались знаменитые «Окна РОСТА», печатавшиеся клеевыми красками. Более того, как показал опыт Веркора, через шелковый трафарет можно печатать и масляными красками, применяя их при этом пастозно. Трафаретный способ дает возможность накладывать краску на оттиск слоем различной толщины и создавать на поверхности оттиска заметный рельеф — такую своеобразную фактуру, которая совершенно недостижима при всех других способах печати.

Существуют две основные разновидности трафаретной печати: через жесткие трафареты, вырезающиеся из бумаги, картона или тонких листов металла, — «пошур» (франц. —

«pochoïre») и через сетчатые трафареты, представляющие собой натянутую на раму тонкую ткань (франц. — «écran de soie» или «sérigraphie», англ. — «silk-screen», нем. — «Siebdruck»), то, что у нас называется сериграфией или шелкографией, шелкотрафаретной печатью.

Пошур — это традиционно французский способ. Первоначально его применяли для раскраски лубков, географических карт, видовых картинок, печатных изображений святых, в XIX веке — для журнальных иллюстраций, меню, пригласительных билетов, этикеток на коробках, иллюстрированных почтовых открыток. После появления фотомеханических способов репродукции пошур из-за дороговизны и медленности ручной работы сохранился только в библиофильских и факсимильных изданиях.

Когда ставится задача факсимильной передачи произведений живописи, одно из основных противоречий заключается в том, что при фотомеханической технике тонким слоем сравнительно прозрачных полиграфических красок трудно передать эффект, который производит в оригинале фактура густых и кроющихся красок. Трафаретная печать позволяет определенным образом разрешить эту задачу. На проходивших начиная с 1950-х годов в нашей стране нескольких выставках французской художественной репродукции были продемонстрированы очень интересные образцы листовых ручных многокрасочных трафаретных репродукций с произведений современной живописи. По качеству выполнения особенно внимания заслуживают репродукции парижского издательства «Ги Спицвер», пользующегося техникой пошурара.

Для трафаретных репродукций оригинал тщательно и детально калькируется, затем его разделяют на цветовые оттенки («колера»). Для каждого оттенка изготавливается отдельный трафарет, при пошуре трафареты обычно вырезаются на цинковых листах (иногда отверстия в них не вырезаются, а протравливаются кислотой). Для одной репродукции может потребоваться сорок-пятьдесят и больше трафаретов. Через трафареты краска наносится на репродукцию вручную — тампонами либо круглыми щетинными кистями, которые при работе держат вертикально. Для передачи оригинала, выполненного кроющимися красками: маслом, темперой, гуашью, — применяется гуашь, для передачи акварели — акварель. Основанием



152 ПО А. МАТИССУ
Похороны Пьеро
Лист из серии „Джаз“
1947

Пошар работы Э. Вереля
42,5 × 32,8

для пошуарной репродукции обычно служит фотомеханическая репродукция — слабый серый фототипный оттиск, который наносится на бумагу первым прогоном. В ходе печати он полностью либо почти полностью перекрывается краской. В этом случае фототипия выполняет функцию, подобную абрису в хромолитографии, то есть способствует сохранению рисунка композиции, более точному совмещению цветов. Как для изготовления трафаретов, так и для последующей по ним раскраски требуется высокая квалификация мастеров-художников¹. Тираж ручных трафаретных репродукций (это относится также к шелкографии) обычно не превышает трехсот-четырёхсот экземпляров, в редких случаях доходя до пятисот; стоимость их в три-четыре раза выше стоимости цветных фотомеханических репродукций такого же формата.

Примером первоклассного пошуарного альбома могут служить «Гуаши Утрилло», выпущенные в 1925 году парижским издательством «Quatre Chemins», репродукция для которого были изготовлены парижским художественно-полиграфическим ателье «Даниэль Жакоме». В альбом вошло восемь гуашей Утрилло с изображением характерных для него сюжетов — уличных пейзажей Парижа. Репродукции, напечатанные в натуральную величину оригиналов, гуашью, с передачей фактурной кладки мазка, имитируют оригиналы, и только при тщательном рассмотрении можно обнаружить, что это пошуар. Альбом в папке, со вступительной статьей Андре Сальмона, был выпущен в двадцати пяти экземплярах, по видимому, остальная часть тиража репродукций продавалась отдельными листами.

Интересным пошуарным альбомом является альбом гуашей М. Ф. Ларионова «Путешествие в Турцию», выпущенный в начале 1920-х годов парижским издательством «Этуаль-Буатан». Как известно, в действительности Ларионов в Турцию не ездил и серию из тридцати двух гуашей под таким названием создал еще в 1907—1909 годах по мотивам изображений «в турецком духе» на вывесках табачных лавок и кофеен, которые он видел в городах юга России. Эти тридцать два листа и воспроизведены в альбоме, причем

печать велась также гуашью, точно в формате оригиналов и на такой же бумаге — кремовом крупнофактурном торшоне. В Государственном Русском музее, где имеется экземпляр этого издания, хранится и один из воспроизведенных в нем оригиналов, что позволяет судить о высоком уровне факсимильности.

Пошуар применяется и для воспроизведения цветных иллюстраций в дорогих и малотиражных книгах. Примером может служить «Манон Леско» Прево, выпущенная в 1926 году парижским издательством «Трианон» с иллюстрациями-акварелями Константина Сомова, репродуцированными пошуаром в двадцать шесть — двадцать восемь красок.

Одно из самых знаменитых пошуарных изданий — «Джаз» Матисса¹. Когда Матисс был тяжело болен и лишен возможности заниматься живописью, он увлекся своеобразной техникой — соединением декупажа (вырезки) и коллажа (наклейки). Для этой работы художник предварительно подготавливал «колера»: листы белой бумаги ровно закрашивал гуашью, разных цветов, в основном ярких и чистых оттенков. Затем, «рисую ножницами», он вырезал из этих листов цветные силуэты, которые подклеивал к также цветному фону. Подобным методом он создал серию из двадцати листов, тема которых была главным образом связана с воспоминаниями о цирковых представлениях. В 1947 году Э. Верель выполнил пошуарные репродукции этой серии, и под названием «Джаз» она была выпущена издательством «Териад» тиражом триста семьдесят экземпляров, нумерованных и подписанных Матиссом. Формат издания довольно большой (причем из двадцати репродукций — пятнадцать разворотные). Принцип факсимильности в данном случае состоял в том, что печать велась точно такой же гуашью, какой Матисс в свое время красил бумагу. Кроме того, все издание выполнялось под личным наблюдением Матисса, оно как бы авторизовано, что и удостоверяется автографом художника на каждом экземпляре.

Парижские художественно-полиграфические заведения «Даниэль Жакоме», «Ателье

¹ В конце 1920-х годов, находясь в Париже, технику пошуарной репродукции освоил русский художник С. В. Чехонин.

¹ См.: Русаков Ю. *Анри Матисс*. Искусство книги. Каталог выставки из собрания Эрмитажа. Л., 1980.

Эрос» и некоторые другие в ряде случаев применяют комбинированный полуручной способ «фототипия с пошуаром». В этом случае фотомеханическая репродукция служит уже не для абриса, как в чистом пошуаре, а составляет основную часть репродукции (фототипия до четырех красок). Только отдельные участки репродукции, обычно соответствующие наиболее фактурным местам оригинала, подкрашиваются по трафарету красками, что как бы «оживляет» репродукцию в целом.

Сравнительно реже техника пошуара, главным образом во Франции и США, применяется для авторского эстампа. Так, в 1920-х годах в Париже серию пошуарных эстампов — композиций кубистического характера — исполнил Александра Экстер (1882—1949).

Хотя *шелкография* применялась еще в XVII веке в Японии, современный вариант этой техники был изобретен в начале 1920-х годов в Германии, однако там она распространения тогда не получила. В середине 1920-х годов шелкография появляется в США, а в 1930-х — во Франции. Шелкография развивалась как полиграфическая техника прикладного и репродукционного характера, пока в 1938 году американский художник Ги Мэкки не испробовал ее в качестве авторского эстампа. Опыт оказался удачным, и в 1940 году с целью пропаганды шелкографического эстампа в США было организовано «Национальное общество сериграфии». В настоящее время шелкографические репродукции и эстампы делаются в ряде стран Европы и Америки, а также в Японии. Во Франции, в частности, новую графическую технику успешно применял для авторских работ такой крупный мастер, как Фернан Леже. Попыты в этом направлении эпизодически проводились и у нас. Так, определенных успехов в шелкографическом эстампе добилась в 1950-х годах группа московских художников, в конце 1970-х годов интересные образцы применения этой техники продемонстрировали мастера Прибалтики.

Шелкографическая печать применяется и в современной полиграфии для воспроизведения сравнительно несложных цветных оригиналов, — как, например, плакатов, переплетов книг и т. п., имеющихся фотомеханические методы изготовления сетчатых трафаретов и машины для печати с них.

На проходивших в 1957 году в Москве и Ленинграде выставках французской художественной репродукции были представлены образцы «каллихромии», иначе называемой «способом Веркора» — ручной репродукционной трафаретной техник, посредством которой особенно эффектно передается рельефная фактура картин маслом.

При этом варианте шелкографии в процессе работы можно изменять расстояние между трафаретом и материалом, который под ним находится. Краску, по консистенции близкую к масляной, резиновым шпателем протискивают через поры шелковой сетки. Краска заполняет пространство между трафаретом и холстом либо другим материалом, на котором выполняется репродукция (это может быть также бумага, картон или дерево). В зависимости от расстояния между трафаретом и лежащим под ним материалом в различных частях репродукции краска ложится слоем разной толщины, достигающим при необходимости нескольких миллиметров, и передает рельефные мазки.

Наиболее распространенная техника *шелкографического эстампа* близка к «способу Веркора». Основу печатной формы здесь составляет сетчатая ткань (шелк, нейлон, перлон, капрон и т. п.), которая крепко натягивается на печатную раму. На ткань жирной тушью наносится изображение, подобно тому, как это делается в выполняемой кистью автолитографии, но несколько более грубо. Затем вся поверхность ткани покрывается тонким слоем лака. После того как лак затвердеет, тушь вымывается бензином, и изображение становится чистым, открытым участком шелковой сетки в трафарете. Лак прикрывает только те участки, которые не должны печатать. Затем заостренным с одной стороны резиновым шпателем краска наносится на трафарет и через отверстия в шелковой сетке продавливается на лежащую под ней бумагу. Для многокрасочного эстампа изготавливается несколько трафаретов по числу красок; печатание ведется последовательно, с соответствующим совмещением печатных форм.

Более простой способ изготовления печатной формы применяется в США. Непечатающие участки шелковой сетки покрываются кисточкой жидким клеем, который затем затвердевает и образует трафарет. Для цветоделения и изготовления печатных форм американские художники иногда пользуются фотомеханической техникой, несмотря на это их работы считаются полностью авторскими. Пастообразная краска, продавливаемая через трафарет, ложится на бумагу сравнительно толстым непрозрачным или малопро-

зрачным слоем. Из-за определенного давления при печатном процессе, а также благодаря разрыхлению красочной массы во время прохождения через сетку красочный слой на бумаге приобретает довольно рыхлую, шероховатую фактуру. Применяя шелк различной структуры и краску разной консистенции, а также изменяя расстояние между трафаретом и лежащим под ним материалом, характер этой фактуры можно варьировать. Для больших трафаретов вместо шелка могут применяться сетчатые материалы с более крупной структурой, вплоть до тонких металлических сеток. В тех случаях, когда желательно наложение более тонкого прозрачного слоя краски, ее можно накачивать через трафарет типографскими печатными валиками, а также накачивать тампонами. Жидкие краски (акварель, анилины) можно наносить кистью.

Техническим особенностям шелкографского эстампа более всего соответствует язык крупных декоративных форм, в которых преобладают отчетливые, резко разграниченные плоскости. С цветовыми плоскостями может контрастировать лаконичный линейный рисунок. Конечно, здесь недостижимы такие тонкие штрихи или линии, какие может дать, например, офорт, однако на шелковом трафарете

можно достичь по крайней мере того эффекта, который дает гравюра на линолеуме. Тот факт, что трафаретная печать на протяжении ряда лет применяется для такой сложной работы, изобилующей передачей тонких нюансов, как факсимильное репродуцирование произведений живописи, показывает, что в этой технике заключены большие потенциальные возможности, которые уже используются в современном авторском эстампе.

Как для репродукции, так и для авторского эстампа в США иногда применяется комбинированная техника: пошуар, шелкография, литография и офорт, — посредством которой достигается особенно сложная и разнообразная фактура.

Вряд ли есть основания считать, что возникшая еще в XV веке связь между репродукцией и авторским эстампом в наши дни уже полностью себя исчерпала.

Дальнейшее развитие полиграфической техники неизбежно будет оказывать постоянное воздействие на эстамп, создавая новые формы либо привнося в него новые приемы работы.

XI. От мастеров Оружейной палаты до И.Н.Павлова и А.П.Остроумовой-Лебедевой

Гравюры школы Симона Ушакова.— Петровская гравюра.— Махаевские „Знатнейшие проспекты“ Петербурга.—Портреты Чемесова.— Скородумов и Селиванов — мастера цветного пунктира и меццо-тинто.— Окрестности Петербурга в гравюрах „ландшафтного класса“.— Портреты Уткина.— Литографии по Венецианову и Кипренскому.— Русская хромолитография.— Офорты Шевченко и Мосолова по Рембрандту.— Гравюры Бернадского по рисункам Агина к „Мертвым душам“.— Русская торцовая ксилография (Клодт, Серяков, Матэ, Павлов).— Конец ручной художественной репродукции.— Остроумова-Лебедева и развитие авторского эстампа

В истории русской гравюры вплоть до начала XX века репродукционная традиция доминировала еще более, чем в Западной Европе. Гравюра на дереве появилась здесь в середине XVI века, одновременно с книгопечатанием. Ксилографические заставки встречаются еще в дофедоровских изданиях. Резьба по дереву была традиционным древнерусским художественным ремеслом, и русские мастера вполне располагали навыками, необходимыми для выполнения работ такого рода.

До появления в середине XIX века торцовой техники русская ксилография, правда, существовала в традиционных формах, придерживалась лапидарно стилизованных, в основе — контурных изображений. Применялась она главным образом в немногочисленных церковных книгах, а также для лубочных народных картинок.

Русская гравюра на меди, подобно западноевропейской, родилась из ювелирного искусства, из резьбы и чеканки по металлу, которые также издавна бывали на Руси. Затеиливой орнаментальной гравировкой и чеканкой русские мастера украшали различные медные и серебряные предметы бытового и церковного обихода, гравировкой выполнялись изображения на металлических иконках и панagiaх. Углубленные штрихи гравированного рисунка часто, подобно западноевропейскому ниелло, заполнялись чернью, иногда — золотом, однако в ряде случаев они оставались

пустыми, «сухими». Еще Д. А. Ровинский обратил внимание на то, что у некоторых хранящихся в Троице-Сергиевой лавре Евангелий, датированных XIV веком, оклады были «выгравированы на медных досках без наводки чернью, так что со всех них можно сделать оттиски на граверном станке»¹. Отпечатки, снятые с медных и серебряных окладных досок богослужебных книг и гравированных иконок, по-видимому, и явились первыми шагами русской глубокой гравюры².

Опыты освоения гравюры на меди наталкивались на серьезные технические трудности. Если ксилографии печатаются сравнительно просто, то для глубоких гравюр необходимы специальные, создающие большое давление металлографские станки, которых в XVI веке в России еще не было. Настоящее развитие резцовой гравюры и вслед за ней офорта начинается в последней четверти XVII века, когда в Москве за короткий срок складывается самобытная школа глубокой гравюры. Она была непосредственно связана с работой обслуживавших царский двор мастеров Оружейной палаты: рисовальщиков — «знаменщиков» и ювелиров, точнее граверов по металлу, — серебрятников, украшавших декоративной резь-

¹ Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв. Т. 1. Спб., 1895, стб. 51.
² См.: Немировский Е. Л. Из истории иллюстрационной печатной формы в России.— «Полиграфическое производство», 1962, № 1, с. 32.

бой оружие, металлическую посуду и т. п. Известным просветителем Симеоном Полоцким была организована Верхняя (то есть дворцовая, личная царская) типография. В 1677 году в этой типографии мастером-механиком Оружейной палаты Симеоном Гутовским был оборудован, по-видимому, первый в России станок для печатания глубоких гравюр, и Симеон Полоцкий стал применять гравюры на меди в качестве иллюстраций-вклеек в издаваемых им книгах.

В стенах Оружейной палаты и связанной с ней Верхней типографии и зарождается русская репродукционная гравюра. Репродукционный принцип был в значительной степени предопределен уже самой системой организации работы в Оружейной палате, разделением ее мастеров на рисовавших оригиналы знаменщиков и выполнявших затем по их оригиналам гравировку серебряников.

На развитие русской гравюры XVII века большое влияние оказал первый царский живописец и знаменщик Оружейной палаты Симон Ушаков (1626—1686). Он не только создал ряд рисунков для гравюр в изданиях Верхней типографии, но и сам весьма умело гравировал как резцом, так и офортом. Еще в 1660-х годах он выполнил комбинацией этих техник листы «Семь смертных грехов» и «Отечество»¹. Ушаков был знаком с достижениями европейской гравюры, возможно, что первым из русских мастеров он овладел техникой офорта.

С гравюрами по рисункам Симона Ушакова были выпущены книги Симеона Полоцкого: «Псалтырь в стихах» (1680), «История Варлаама и Иоасафа» (1681), «Обед душевный» (1681) и «Вечеря душевная» (1682). В живописи Симон Ушаков сумел соединить условные традиции икононого письма с такими приемами нового реалистического метода, как моделирующая объем светотень и линейная перспектива. Сходные черты внес он и в свои графические работы.

Все иллюстрации Симона Ушакова были награвированы чистым резцом главным серебряником Оружейной палаты Афанасием

¹ Гравюры Симона Ушакова, видимо, печатались еще простой ручной притиркой бумаги к доске либо в прессе для высокой печати.

Трухменским (умер после 1689 г.), работавшим тонкой параллельной, иногда перекрестной штриховкой, несколько напоминающей ранние западноевропейские гравюры на металле. Д. А. Ровинский характеризовал Трухменского как искуснейшего в России «из всех граверов на меди XVII века. Его гравюры очень изрядно рисованы и чрезвычайно тщательно оконченны»¹. Трухменскому принадлежат около тридцати листов, кроме ушаковских он гравировал и по другим оригиналам.

Другим представителем русской гравировальной школы был знаменщик и серебряник Оружейной палаты Леонтий Бунин (умер после 1714 г.), более связанный с традициями народного искусства. В 1692—1694 годах по собственным рисункам Бунин награвировал и отпечатал одно из интереснейших изданий XVII века — иллюстрированный «Букварь» из сорока двух листов, составленный Карионом Истоминым для царевича Алексея Петровича.

Особенно большое значение гравюра на меди приобрела в России на рубеже XVII—XVIII веков, в Петровскую эпоху, когда многотиражная гравюра стала средством просвещения, а также пропаганды государственных реформ, прославления «викторий» русского оружия и т. п.

Еще в 1697 году, во время первого путешествия в Голландию, любознательный «царь-плотник» знакомится там с амстердамским офортисмом Адрианом Шхонебеком (1661—1705) и посещает его мастерскую. Здесь под руководством Шхонебека Петр I собственноручно выполняет офорт, единственный известный оттиск которого находится в Голландии: «Победа православия над магометанством». Тема этого офорта была, очевидно, навеяна победоносными Азовскими походами 1695—1696 годов. Для Петра I Шхонебек написал специальное руководство по гравированию офорта.

Петр I приглашает Шхонебека в Москву, где он возглавляет гравёрную мастерскую Оружейной палаты и ему вменяется в обязанность: «...гравировать истории, персоны,

¹ Ровинский Д. А. Указ. соч. Т. 2, стб. 1022.

ланшампы, города, строения... крепости и дома, печатать указы...»¹, то есть выполнять работы как художественного, так и утилитарного назначения. В 1702 году Петр I приглашает в Москву родственника Шхонебека Питера Пикарта (1668/69—1737) и двух других голландских гравюров. Это были образованные для своего времени люди, но второстепенные художники (более значительной индивидуальностью был сам Шхонебек). Тем не менее голландцы сумели приобрести своих русских учеников к культуре европейской гравюры, главным образом к техническим навыкам.

Основной техникой, которой пользовался Шхонебек и которая станет характерной для петровских гравюров на меди, был офорт с некоторой доработкой резцом. Эту технику обычно применял и ученик Шхонебека Алексей Федорович Зубов (1682/83—1751)². Вышедший из среды иконописцев Оружейной палаты, сын иконописца, знаменщика и миниатюриста Федора Евстихиева Зубова Алексей Зубов был отличным рисовальщиком и гравировал в основном по собственным композициям (возможно, в этом сказалось влияние Шхонебека, принесшего в Россию голландскую традицию авторского офорта).

Зубов работал в различных жанрах и оставил около ста листов — более чем какой-либо другой русский гравер его времени. Исключительно интересна по передаче атмосферы эпохи его монументальная гравюра «Свадьба Петра I и Екатерины в Зимнем дворце Петра в Петербурге 19 февраля 1712 года». Это мощная по тональности интерьерная сцена, дающая представление о роскошном убранстве большого зала в последствии снесенного Первого Зимнего дворца архитектора Доменико Трезини. В прекрасных по ритмическому построению и бурной динамике масс листах «Баталья при Гангуте» (1715) и «Баталья при Гренгаме» (1721) гравер передал романтические картины сражения русских и шведских парусных судов и галер. Подобные монументальные изображения морских баталий заставляют вспомнить «Морскую битву в Мес-

синском проливе» Брейгеля и Хейса. При общем живописном решении морских батальных листов Зубова снаряжение судов обеих воюющих сторон переданы в них, как любил Петр I, с документальной точностью — не хуже, чем это умели делать нидерландские маринисты.

Вершину творчества А. Зубова представляют листы, посвященные Петербургу. В 1714 году он награвировал «Васильевский остров» — «Вход с моря с триумфом Царского Величества в Санкт-Петербург», где изображены возведенные городские кварталы с дворцом Меншикова на переднем плане (возможно, что Меншиков и был заказчиком этой гравюры), перед которыми по Неве проходит русская флотилия с трофейными шведскими военными судами. Общая монументальность композиции, барочная сочность светотени отдаленно напоминают архитектурные пейзажи Пиранези.

В 1716 году для преподношения Петру I Зубов выполнил на восьми досках свое главное произведение — «Панораму Санкт-Петербурга». В склеенном виде (четыре полных листа и четыре полулиста) эта панорама имеет формат 79×243 см. Для России петровского и, как мы далее увидим, елизаветинского времени был характерен особый интерес к огромным гравюрам.

Первый гравированный вид новой русской столицы, относящийся еще к 1704 году, принадлежит Пикарту, положившему, таким образом, начало традиции, которая занимает большое место в истории русской графики вплоть до наших дней. Однако самый лист Пикарта, как и последующие изображения Петербурга его работы, — это чисто топографические «ведуты». В отличие от них зубовские виды Петербурга создают романтический образ города, выросшего на берегах Невы, которая являлась главной его артерией. Образующие ритмический узор волны на реке, живописные силуэты движущихся по ней кораблей с наполненными ветром парусами и развевающимися на мачтах флагами, рисунок облаков и, так же как в «Васильевском острове», венчающий композицию орнаментальный картуш, здесь еще более пышный, — все это создает богатый декоративный эффект. В таком же стиле, что и «Панораму», но, может быть, еще более со-

¹ Цит. по кн.: Коростин А. Ф. и Смирнова Е. И. Русская гравюра XVIII века. М., 1952, с. 6, 7.

² См.: Лебедевский М. С. Гравер Петровской эпохи Алексей Зубов. М., 1973.

вершенно, как по характеру пространственно-го решения, так и по самому граверному мастерству, выполнил Зубов лист меньшего формата — «Петербург в 1727 году».

Начав свою деятельность в Оружейной палате, Зубов с 1711 по 1727 год работал при созданной по царскому указу Санкт-Петербургской типографии, куда была переведена граверная мастерская Оружейной палаты, которую он теперь возглавил.

Наряду с другими техническими приемами Шхонебек привез в Россию и меццо-тинто, которое также было освоено русскими мастерами, называвшими его «тушевкой». В 1720-х годах Зубов награвировал этим способом по чужим оригиналам несколько портретных листов. Так, выполненный в 1726 году по оригиналу маслом, приписываемому живописцу и граверу Оружейной палаты Ивану Адольскому (в 1712 году переселился в Петербург), «Портрет Екатерины I с арапчонком» «тушевали» Адольский и Зубов. В том же 1726 году с картин маслом других художников Зубов гравировал меццо-тинто портреты жены и дочерей Меншикова. «Черной манерой» выполнены и некоторые неатрибутированные русские гравюры первой половины XVIII века.

Продолжая то, что было начато в Оружейной палате при Симоне Ушакове, лучшие русские гравюры первой трети XVIII века, в первую очередь Алексей Зубов, а также работавший в Москве его брат Иван Зубов (1677—1744), сумели соединить западную технику с монументальностью и декоративным размахом композиции, идущими от традиций древнерусской живописи. Подобным образом в графике того времени проявились общие стилиевые особенности «петровского барокко». При всей простоте изобразительных средств, применявшихся петровскими граверами (в основном они ограничивались параллельной и перекрестной штриховкой, иногда, главным образом в портретах, дополняя ее точечной фактурой), их листам присуща особая торжественная нарядность, столь соответствующая духу эпохи.

Гравюры Алексея Зубова, так ярко отражавшие романтический пафос петровского времени, вскоре после смерти Петра I вышли из моды. В 1727 году была закрыта Петербургская типография, и художник лишился

постоянного заработка. В 1729 году вслед за царским двором А. Зубов направляется в Москву, где гравировал географические карты, религиозные листы, а также портреты царей, причем, отказавшись от собственного стиля, работает в архаичной манере, нередко приближающейся к лубку.

После кратковременного расцвета русской авторской гравюры в Петровскую эпоху она надолго приобретает в основе репродукционный характер. Центральное место в ней занимают парадные портреты, выполняемые по живописным оригиналам. На место зубовского офорта в елизаветинское время приходит более соответствовавшая задачам точного воспроизведения скрупулезная резцовая техника.

В середине 1720-х годов, когда постепенно разваливалась работа Петербургской типографии, в Петербурге же формируется новый центр граверного искусства — гравировальная палата Академии наук. В 1727—1728 годах сюда выплывают из Германии Христиана Альберта Вортмана (1680/92—1760), служившего до этого придворным гравером немецких курфюрстов, и из Голландии — Оттомара Эллигера (1666—1735). Вортман был довольно крепким портретистом, работавшим резцом в несколько тяжеловесно-провинциальной и композиционно однообразной манере; Эллигер же — второстепенным мастером архитектурного пейзажа, в основном гравировавшим книжные иллюстрации. Рядом с ними в гравировальной палате работали первый крупный мастер русской портретной гравюры Иван Алексеевич Соколов (1717—1757) и достигший особенных успехов в пейзажной гравюре Григорий Аникеевич Качалов (1712—1759).

В 1744 году Академией наук был издан монументальный, богато иллюстрированный фолиант «Обстоятельное описание торжественных порядков... коронавания... императрицы Елизаветы Петровны...». Сорок девять гравюр разнобразного содержания в этом фолианте были в основном выполнены Соколовым и Качаловым, а также их учениками по подготовительным рисункам целой группы художников и архитекторов. Особенно украси-



155 А. Ф. ЗУБОВ
Петербург в 1727 году

Офорт, резец
24,2 × 38,7

ла издание большая концовка «Маскарад» — многофигурная сцена в богатом орнаментальном обрамлении, награвированная Соколовым. Сохранился подготовительный рисунок для этой концовки (Ленинградское отделение Архива Академии наук СССР), выполненный размывкой тушью Э.-И. Гриммелем, немецким художником, переселившимся в Россию и работавшим главным образом в качестве рисовальщика оригиналов для гравюр. Казалось бы, в гравюре Соколова дословно повторены все элементы гриммелевской композиции. Но по графической завершенности формы гравюра стоит значительно выше подготовительного рисунка. Соколов сделал более энергичной вялую у Гриммеля светотень, а направлением штрихов, в темных участках перекрещивающихся под прямым углом, усилил контраст между самой сценой и обрамляющим ее фантастическим, барочного характера арабеском, который он проработал с большей декоративной тонкостью. В результате подобно хорошо ограниченному алмазу гравюра засияла благородным светом.

Портретные листы Соколова демонстрируют еще большую свободу владения техникой резьбы и светотеневой пластической моделировкой формы, выполненной систематической перекрещивающейся штриховкой. Подобно Вортману, Соколов работал чистым резцом; ему принадлежит ряд репрезентативных портретов русских царей и членов царской семьи по картинам Л. Каравакка и Г. Гроота. Здесь Соколов также проявил талант декоратора. В его лучших произведениях — портрете императрицы Елизаветы по Каравакку (1746), а также Петра III (тогда еще великого князя) по оригиналу Г. Гроота (1748) — головы портретируемых, умело вылепленные светотенью — точечной фактурой и идущей «по форме» деликатной штриховкой, помещены гравером в нарядные и пышные обрамления, скомпонованные в духе характерного для русского искусства середины XVIII века стилиа, который обычно называют «елизаветинским барокко». Основой такой композиции послужила у него традиционная, идущая из французского гравированного портрета «медальонная» схема, но ее орнаментально-декоративные элементы разработаны у Соколова совершенно по-своему.

В 1745 году, после того как гравировальную палату Академии наук по разным причинам покинули все иностранные мастера, Соколов был назначен ее руководителем, причем он взял на себя ответственность не только собственно за граверную работу, но и за печать.

Соколову не был чужд и жанр архитектурного пейзажа: в упоминавшемся «Коронации Елизаветы» им была отлично награвирована заставка с изображением Московского Кремля по не дошедшему до нас рисунку И. Шумахера. Здесь Соколов несомненно отталкивался от традиций петровской пейзажной графики.

В начале 1750-х годов под руководством или, как тогда выражались, «смотрением» Соколова группой граверов Академии наук: Качаловым, а также учениками Соколова Ефимом Григорьевичем Виноградовым (1725/26—1769), Яковом Васильевичем Васильевым (1730—1760), Алексеем Ангильевичем Грековым (1723 — после 1770), Иваном Петровичем Еляковым (1724/25—1756) и Акимом Терентьевичем Внуковым (1724—1762) — к пятидесятилетию Петербурга была выполнена серия крупноформатных гравюр «План столбичного города Санкт Петербурга с изображением знатнейших оного проспектов... 1753 года».

Для развития русского искусства эта серия, возможно, имела даже большее значение, нежели собственное творчество Соколова. Как все работы Соколова и его круга, «Знатнейшие проспекты» — гравюры репродукционного характера, в том смысле что они выполнялись по чужим оригиналам. В данном случае оригиналами послужили рисунки мастера архитектурного пейзажа, перспективиста М. И. Махаева.

Благодаря своему учителю, работавшему в России с 1745 года итальянскому живописцу-декоратору, мастеру плафонных росписей и фантастических архитектурных композиций Д. Валериани, Махаев был связан с большой традицией венецианского архитектурного пейзажа, которую представляют имена Каналетто, Гварди, Бернардо Беллотто. Под руководством Валериани Махаев освоил искусство перспективы; при работе с натуры он пользовался камерой-обскурой, а также



156 И. А. СОКОЛОВ (ПО Г. ГРОУТУ)
Портрет Петра III
1748

Резцовая гравюра на меди
43,8 × 30,8



157 И. А. СОКОЛОВ (ПО Э.-И. ГРИММЕЛЮ)
Маскарад
Гравюра к „Обстоятельному описанию... коронования...
императрицы Елизаветы Петровны...“. 1744

Офорт, резец
17,2 × 18,5



*Проспектъ въ верхъ по Невѣ рѣкѣ отъ Адмиралтейства
и Академіи Наукъ къ востоку*

158 а, в Е. Г. ВИНОГРАДОВ (ПО М. И. МАХАЕВУ)
„Проспект вверх по Неве-реке от Адмиралтейства
и Академии Наук к востоку“
Лист из серии „План столичного города Санкт Петербурга
с изображением знатнейших одного проспектов. . . 1753 года“

*Резцовая гравюра на меди
на двух досках
41,5 × 134*



*Vue des bords de la Néva en remontant la rivière entre l'Amirauté
et les bâtimens de l'Académie des Sciences.*

другими техническими приспособлениями для съемки архитектурных форм в перспективных сокращениях, применявшимися западноевропейскими художниками того времени.

«Знатнейшие проспекты» представляют собой следующий этап развития русской пейзажной гравюры. Пейзаж у Махаева не строится параллельными планами, не распластывается по горизонтали, как обычно в панорамах петровских гравюров¹, а разворачивается в глубину (об этом говорит само название — «проспекты»); пространство в нем выражено сильными линейными ракурсами, а также столь характерной для общего облика города у моря воздушной перспективой; тональность листов разработана сложнее. Вместе с тем здесь сохранилась и определенная связь с петровской гравюрой. Так, явно вдохновленные творчеством А. Зубова, Махаев и граверы, широко разворачивая пространство, особенно в листах двойного формата, создают монументальные и в то же время романтические образы «северной Венеции». Стремительный бег парусной галеры, составляющей центр композиции, интереснейшей из двойных гравюр, — «Проспект вверх по Неве-реке» Виноградова — воспринимается как поэтический символ новой России.

Серия «Знатнейшие проспекты» состоит из двенадцати гравюр: восьми — «в лист» и четырех — удлиненного формата, склеенных из двух листов, для каждого из которых гравировалась отдельная доска (гравюры двойного формата имеют живописное поле 41,5 × 134 см). Первое издание «Знатнейших проспектов» было отпечатано в ста экземплярах.

Махаевские рисунки, обычно в оригинале выполненные пером с размывкой кистью тушью или сепией, получили в гравюре графическую завершенность, усилившую их художественную выразительность. Так, для одного из лучших листов серии — «Проспект по реке Фонтанке...» Качалова характерен величественный, столь соответствующий атмосфере Петербурга общий жемчужно-серебристый прозрачный тон, совершенно недостижимый в технике рисунка.

¹ Исключение составляет «Баталия при Гренгаме», где А. Зубов сумел мастерски передать динамичное глубинное пространство.

Показателем высокого уровня искусства русских гравюров середины XVIII века может служить следующий примечательный факт.

Листы из серии «Знатнейшие проспекты», в которой был показан бурный рост города на Неве, великолепие его дворцов и парков, русский двор рассыпал «в подарок за море господам послам и посланникам и обречавшимся при чужестранных дворах российским министрам и в королевские тамошние библиотеки»¹. Они получили широкую известность за рубежом и пользовались там таким успехом, что их неоднократно копировали западноевропейские граверы, в том числе знаменитый немецкий график Даниэль Ходовещкий.

Через два года после основания в Петербурге «Академии трех знатнейших художеств» — живописи, скульптуры и архитектуры в 1759 году при ней был организован и специальный гравёрный класс. Некоторое время гравёрные мастерские существовали одновременно и при Академии наук и при Академии художеств.

Так как незадолго до этого скончался Соколов, в Петербург приглашают придворного художника прусского двора Георга Фридриха Шмидта, который становится первым профессором в гравёрном классе Академии художеств — «obergraverom». Мастер резцовой гравюры, а также умелый офортист, учившийся и ряд лет работавший в Париже, он принес в Россию высокую культуру французского классического эстампа, правда уже несколько смягченного влиянием искусства рококо.

Шмидт награвировал в Петербурге ряд портретов, в том числе императрицы Елизаветы Петровны; ему принадлежат также первые выполненные в России листы «карандашной манерой». Шмидт, которому за собственную работу и за преподавание положили очень высокую плату, был нанят в Академию художеств всего на пять лет. Среди его учеников был один из самых крупных русских мастеров

¹ Цит. по ст.: Комелова Г. К истории создания гравированных видов Петербурга и его окрестностей М. И. Махаевым. — «Труды Гос. Эрмитажа». Т. 11. Л., 1970, с. 39.

портретной гравюры — Евграф Петрович Чемесов (1737—1765)¹.

Бедный дворянин, гвардейский поручик, проявивший способности к рисованию, юный Чемесов был замечен меценатом и основателем Академии художеств И. И. Шуваловым и переведен для обучения в Академию. Здесь Чемесов феноменально быстро вырос в профессионального художника. Уже через полтора года после поступления в граверный класс, в 1760 году, он мастерски награвировал на меди по картинам маслом два портрета: Петра I по оригиналу Ж.-М. Наттье и Шувалова — по П. Ротари. В этом же году он помогает Шмидту работать с другими учениками, а на следующий год по его рисунку гравировует портрет А. С. Строганова.

Как рисовальщик Чемесов стоит намного выше Соколова. Об этом свидетельствует его первоклассный автопортрет маслом, принадлежащий Государственному Русскому музею. Однако в области гравюры он, в отличие от его учителя Шмидта, работал только по чужим оригиналам — по портретам маслом А. П. Лосенко, Ф. С. Рокотова, Ж.-М. Наттье, П. Ротари, Л. Токе, Ж.-Л. Девели.

В отличие от барочной парадности портретов Соколова Чемесов начиная с ученических лет посвятил себя жанру интимного портрета. Видимо, первый импульс для работы в этом направлении он получил от Шмидта, в наследии которого наряду с репрезентативными имеются также портреты камерного характера.

Чемесова наиболее привлекали — и в их исполнении он достиг особенного совершенства — листы небольшого формата, тяготеющие к гравированной миниатюре.

Хотя рано умерший Чемесов оставил небольшое наследие — всего четырнадцать гравюр, художественное чутье и виртуозная техника позволили ему создать такие произведения портретной графики, как упоминавшийся миниатюрный портрет президента Академии художеств Шувалова, портреты императрицы Елизаветы Петровны в накидке и чепце (1761) и Г. Г. Орлова (1762) по оригиналам Ротари, «Автопортрет» (1764), награвиро-



159 Е. П. ЧЕМЕСОВ (ПО П. РОТАРИ)
Портрет президента
Академии художеств И. И. Шувалова
1760

Резец, сухая игла
10,5 × 7,8

¹ См.: Русский гравер Чемесов. Изд. Д. А. Ровинского. Спб., 1878.



160 Е. П. ЧЕМСОВ (ПО П. РОТАРИ)
 Портрет имп. Елизаветы Петровны
 1761

Офорт, сухая шла, резец
 30,5 × 22,5

ванный им по оригиналу, выполненному его другом Ж.-Л. Девельи.

Подлинные оттиски гравюр Чемесова представляют собой большую редкость. Правда, сохранился ряд его авторских медных досок, но они сильно изношены или испорчены коррозией и дают оттиски плохого качества. Поэтому еще в 1878 году Д. А. Ровинским был издан альбом «Русский гравёр Чемесов», состоящий из восемнадцати факсимильных репродукций гравюр Чемесова, некоторых в двух различных состояниях, главным образом по оригиналам из собственного собрания Ровинского (в дальнейшем в основном поступившего в ГМИИ им. А. С. Пушкина)¹.

Чмесов унаследовал у Шмидта более тонкую и деликатную, чем у большинства европейских гравёров XVIII века, манеру штриховки. Для него характерны артистичность и легкость ведения реза или иглы, а также изысканность прозрачного серебристого тона листа.

Пользуясь резаком и «сухой иглой» по офортной подготовке, сочетая различные технические приемы, он умел создавать выразительную фактуру гравюры.

Глубокая интимность произведений Чемесова зачастую намного отличает их от самих живописных оригиналов, не случайно его гравюры нередко сравнивают с картинами Рокоото. Перерабатывая чужие произведения, Чемесов нередко придавал изображаемому большую реальность и жизненность. Так, вполне заурядный портрет императрицы Елизаветы кисти Ротари в его гравюрной интерпретации превратился в подлинную художественную драгоценность.

В 1762 году за один из портретов Елизаветы Петровны двадцатипятилетний Чемесов

был удостоен звания академика. Его необычайно высоко ценил маститый Шмидт, который называл своего ученика «подлинным гением в гравюре»¹. После отъезда Шмидта Чемесов некоторое время вел гравёрный класс Академии художеств. Однако вслед за тем, как Екатерина II отстранила покровительствовавшего Чемесову Шувалова от руководства Академией художеств, гравёр был лишен всех академических званий и должностей и вскоре в возрасте двадцати восьми лет скончался от горловой чахотки.

Профильный «Автопортрет» был последним произведением Чемесова. В 1960-х годах в фондах Исторического музея в Москве был обнаружен оригинал, по которому Чемесов награвировал «Автопортрет» — портрет маслом кисти французского живописца и рисовальщика Жана-Луи Девельи (или де Велли), осевшего в России и одно время работавшего с Махаевым. Лишенным особых художественных достоинств, довольно жестко написанный холст Девельи изображает больного человека с изможденными чертами лица. В своей гравюре Чемесов коренным образом переработал оригинал: он не только изменил выражение глаз и форму носа (видимо, кроме оригинала Девельи пользоваться также и зеркалом²), но значительно усложнил и обогатил тональность портрета и, главное, — его образную характеристику. Грустно-сосредоточенное выражение лица художника на этой гравюре, как бы всматривающегося в будущее и предчувствующего свою близкую смерть, заставляет вспомнить известный автопортрет (имеется в виду его офортный вариант) также умершего молодым от чахотки Антуана Ватто. Однако гравюрное искусство Чемесова, пожалуй, тоньше, нежели у воспродувавшего автопортрет Ватто молодого Франсуа Буше. По одухотворенности образа «Автопортрету» Чемесова трудно найти аналогию в истории русской гравюры.

¹ Репродукции были выполнены в «Экспедиции заготовления государственных бумаг» в Петербурге под руководством русского изобретателя-полиграфиста Г. Н. Скамони посредством оригинальной технологии — так называемой «гелиографии», представляющей собой вариант гелиографии, разработанный им раньше изобретения Клича. Скамони удалось получить такие точные полиграфические копии оригиналов, что их крайне трудно отличить от подлинных гравюр. (На таком же высоком уровне Ровинскому удалось издать факсимильные воспроизведения работ и некоторых других известных русских гравёров на меди.)

¹ Цит. по ст.: Холодовская М. Э. Рисунок и гравюра второй половины XVIII века. — В кн.: История русского искусства. Т. 7. М., 1961, с. 320.

² Необходимо иметь в виду, что помимо картины маслом Девельи обязательно должен был существовать и специальный подготовительный рисунок в размер гравюры, который мог быть выполнен Девельи, но, вероятнее всего, — самим Чемесовым.



Под влиянием Чемесова сформировалось творчество целой группы талантливых русских граверов репродукционного направления: Николая Яковлевича Колпакова (1740—1771), Дмитрия Федоровича Герасимова (1737/39—1784), Алексея Яковлевича Колпашникова (1744—1814) и Ивана Архиповича Берсенева (1762—1789), работавших также главным образом в области портрета.

Характерное для всего европейского искусства XVIII века стремление к колористическим решениям оказало свое влияние и на русскую графику. Так, многие русские гравюры этой эпохи раскрашивались вручную. На очереди стояло освоение цветной печати.

В 1773 году для обучения пунктирной манере в Лондон к Бартолоцци был отправлен пенсионер петербургской Академии художеств Гавриил Иванович Скородумов (1755—1792). В петербургской Академии художеств он обучался гравированию резцом, однако его главным учителем в искусстве был основатель русской академической школы А. П. Лосенко. За воспроизведение на меди академического этюда обнаженной фигуры Лосенко (так называемый «Каин», 1772), а также картины Л.-Ж. Лагрена «Лот с его дочерьми» Скородумов был удостоен большой золотой медали.

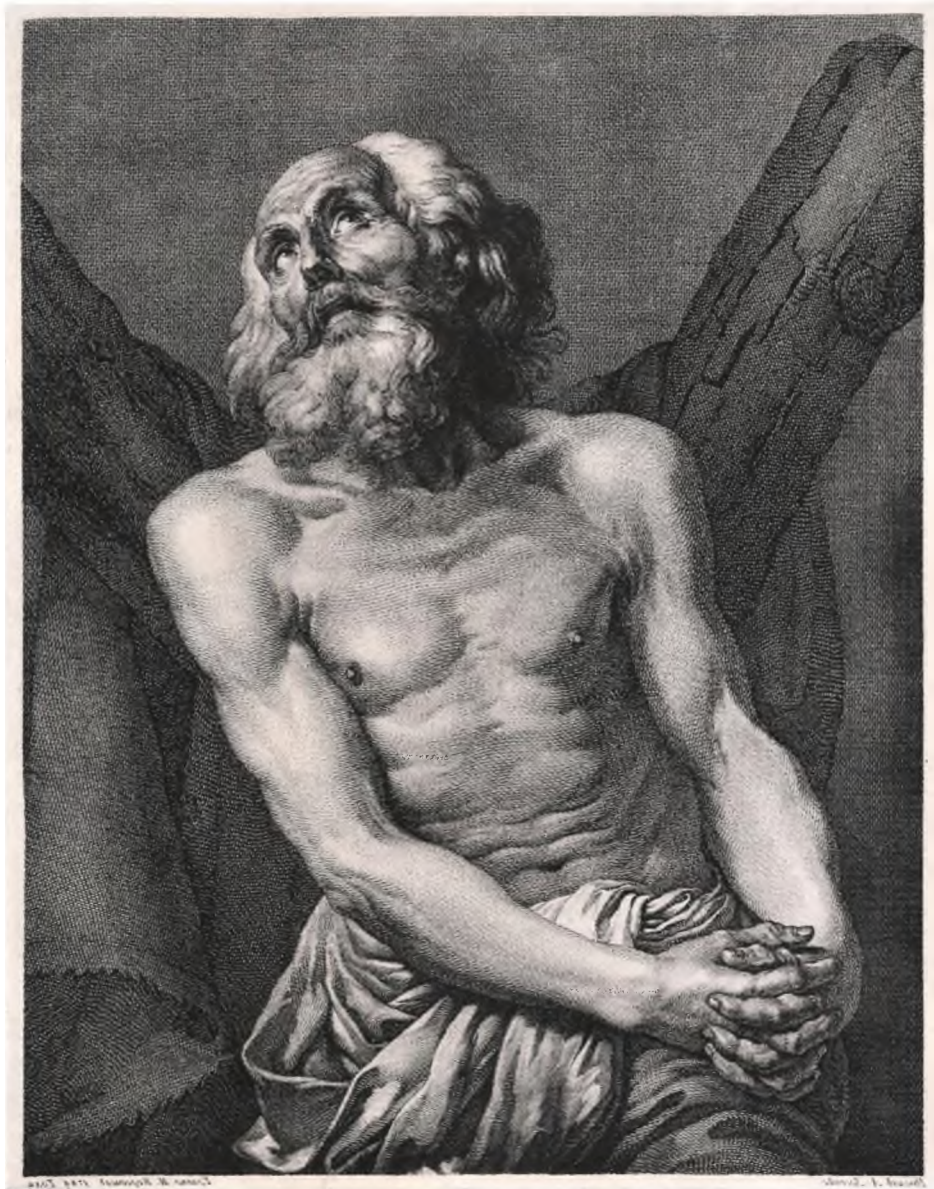
В совершенстве владея резцом, Скородумов быстро освоил в Англии и гравюру пунктиром. Проработав там почти девять лет, он выполнил пунктирной манерой свыше пятидесяти репродукционных гравюр. Лучшие из его листов отличаются тонкостью технических приемов, изяществом и грациозной нежностью рисунка, красотой цветового решения. Работы русского художника, не уступающие по своему качеству гравюрам Бартолоцци и других известных мастеров пунктира, пользовались большим успехом у европейских любителей искусства; они представлены в Британском музее и музее Виктории и Альберта в Лондоне.

Подобно его учителю Бартолоцци, Скородумов отдал дань модному во второй половине XVIII века искусству сентиментализма. Одна из его первых работ, выполненных в Англии, — «Размышления о Клариссе Харлоу» (1775) по картине Дж. Рейнольдса —



162 Е. П. ЧЕМСОВ (ПО Ж.-Л. ДЕВЕЛЬИ)
Портрет Е. П. Чемесова
1764—1765

Офорт, сухая ила, резец
19,2 × 15,2



163 И. А. БЕРСЕНЕВ (ПО А. П. ЛОСЕНКО)
Апостол Андрей
1784

Резцовая гравюра на меди
35,5 × 28,5

изображение юной англичанки, увлеченной чтением пользовавшегося широкой популярностью не только в те времена, но даже в пушкинскую пору романа С. Ричардсона «Кларисса». В основном же Скородумов, подобно английским мастерам пунктира, репродуцировал произведения Анжелики Кауфман, по оригиналу которой в 1778 году исполнил свой лучший крупноформатный лист — «Жертвоприношение Церере», существующий в разных оттисках: как одной сангиной, так и многоцветных. Скородумов работал также по Гвидо Рени, Карло Маратти и другим западноевропейским художникам.

По возвращении в Россию Скородумов репродуцировал несколько портретов по оригиналам Рокотова, Шубина, а также по своим рисункам. Интересна выполненная Скородумовым в Петербурге по собственной композиции, но, к сожалению, дошедшая до нас только в фрагментах гравюра пунктиром, представляющая собой образец раннего русского жанра, — «Строительство гранитной набережной», хранящаяся в Государственном Русском музее.

Скородумов не только ввел в России технику пунктира, с его именем связано также и появление цветной печати с металла. Он нередко печатал свои листы в тоне сепии или сангины очень красивого пурпурного оттенка, а также с одной доски в три краски, обычно добавляя к этим цветам голубой или сине-зеленый, как, например, в «Жертвоприношении Церере». В целом, цветовая гамма эстампов Скородумова более контрастна, нежели у Бартолоцци.

После возвращения в 1782 году Скородумова в Петербург Екатерина II назначает его хранителем эрмитажного собрания гравюр, он исполняет пунктиром и печатает в тоне сангины ее портрет по оригиналу Рокотова. В 1785 году его избирают в Академию художеств и назначают придворным гравером, однако вскоре Скородумов впал в немилость у императрицы, и, в целом, русский период его творчества, хотя он и показал себя в это время отличным акварелистом, был малопродуктивным.

История русского искусства знает и мастера цветного меццо-тинто — Ивана Александровича Селиванова (1776 — не ранее



164 Г. И. СКОРОДУМОВ (ПО ДЖ РЕЙНОЛЬДСУ)
Размышления
о Клариссе Харлоу
1775

Пунктир,
оттиск
в тоне сепии
30,5 × 26



165 Г. И. СКОРОДУМОВ (ПО А. КАУФМАН)
Жертвоприношение Церере
1778

Пунктир, отпечаток в тоне санцины
Дм. 44,5



1817), который продолжил работу Скородумова в области цветной печати. Селиванов был, видимо, учеником приезжавшего в Петербург по приглашению Екатерины II английского мастера меццо-тинто Джеймса Уокера. Биография Селиванова остается почти неизвестной: имеются лишь сведения, что в 1782 году он поступил в петербургскую Академию художеств и в 1797 году ее закончил, затем стал там работать печатником в академической эстампной мастерской, получив в 1808 году звание мастера. «Черная манера» применялась в России еще петровскими граверами, правда в пришедшей из Голландии более примитивной форме. В работах Селиванова этот вид эстампа подымается до технической тонкости английских меццо-тинто и одновременно превращается в способ цветной печати.

До нас дошло всего пять портретных гравюр Селиванова — четыре меццо-тинто и один пунктир. Три меццо-тинто были выполнены в разных вариантах: как черно-белые и как цветные, — последние Селиванов, подобно английским меццо-тинтистам и Скородумову, печатал с одной доски с дополнительной акварельной или гуашной подкраской. Но Селиванов использовал при этом более богатые технические возможности меццо-тинто и добивался намного более живописно сложного и тонкого, нежели у Скородумова, цветового решения листов.

Оттиски цветных гравюр Селиванова представляют собой большую редкость. Портрет Александра I по оригиналу К. Кюгельхена Селиванов, возможно в учебных целях, скопировал с листа Уокера. Наиболее интересны две самостоятельные работы Селиванова в технике меццо-тинто: портреты великих княжон Александры Павловны и Марии Павловны по картинам маслом В. А. Боровиковского. Светлая нежная живопись Боровиковского в меццо-тинтной интерпретации привела к совершенно своеобразному характеру эстампов. Листам Селиванова присуще непринужденное изящество рисунка (особенно в «Портрете Марии Павловны») и красота цветной печати, напоминающей роспись по фарфору. В «Портрете Александры Павловны» доминируют гармоничные красновато-коричневые тона, а «Портрет Марии Павловны» построен

на контрасте винно-красного тона одежды и серовато-голубоватого фона. Гамма обоих портретов более тонкая, нежели обычно в английских меццо-тинто, и заставляет вспомнить некоторые работы французских мастеров цветной акватинты.

Выполненные, по-видимому, в начале 1800-х годов, меццо-тинто Селиванова стилистически еще полностью связаны с традициями русского портретного искусства второй половины XVIII века.

В 1799 году в составе граверного класса было организовано специальное граверно-ландшафтное отделение (иногда называемое также граверно-ландшафтным классом) во главе с известным мастером русской пейзажной живописи Семеном Щедриным.

Непосредственно гравюрному делу ученики ландшафтного отделения обучались у немецкого гравера-репродукциониста Игнатия Себастьяна Клаубера (1753—1817), приглашенного в 1796 году в Петербург для руководства гравюрным классом Академии художеств. Ученик знаменитого в свое время парижского гравера Георга Вилле, Клаубер работал во Франции и Англии, был избран членом парижской и копенгагенской Академий художеств. Хотя сам Клаубер проявил себя в основном в области гравированного портрета, его незаурядное техническое умение позволило ему подготовить целую группу мастеров русской пейзажной гравюры. Это Андрей Григорьевич Ухтомский (1771—1852), братья Козьма Васильевич (1776—1813) и Иван Васильевич (1777—1848) Ческие, Степан Филиппович Галактонов (1779—1854) и другие, работавшие в основном резцом по офортной подготовке. Они много гравировали по оригиналам Семена Щедрина, которого, в отличие от персептивиста Махаева, занимало уже не изображение архитектуры, но образы живой природы, правда трактованные еще в условно-декоративной манере. В гравюрном переложении пейзажи Щедрина сохранили топографически точную передачу определенного ландшафтного мотива и общую декоративность композиции.

Главными работами ландшафтного класса было гравирование на меди по заказам цар-



167 И. А. СЕЛИВАНОВ (ПО В. А. БОРОВИКОВСКОМУ)
Портрет вел. кн. Марии Павловны
Начало 1800-х гг.

Мещо-тинто,
многокрасочная печать
39,3 × 27,3

ского двора романтических видов загородных дворцов-резиденций: Гатчины, Павловска, Петергофа и окружающих их великолепных парковых ансамблей.

Мастера ландшафтного класса работали уже не по рисункам, как более ранние русские граверы-пейзажисты, но по живописным оригиналам: картинам маслом, иногда довольно большого формата, или по проработанным гуашью вполне законченным цветным акварелям, как, например, «Мельница и башня Пиль в Павловске» Щедрина (Государственная Третьяковская галерея). По сравнению с работами не только Зубовых, но также Качалова и мастеров круга Соколова более живописным был самый характер гравюр, гибкой и мягкой — техника их исполнения. Плотнее и нюансированнее стала тональность листов, сложнее, богаче и разнообразнее — их графическая фактура. Мастера ландшафтного класса применяли широкую гамму параллельной и перекрещивающейся под разными углами штриховки: от широких и глубоких линий «кулисного» переднего плана (как в композициях Щедрина) до тончайших «волосных» — на небе. Они умели выразительно передавать и кудрявость крон деревьев, и мягкость травы, также как и легкие отражения на прозрачной водной поверхности, воздух, разделяющий пространственные планы.

Несколько расплывчатые по силуэтам пейзажи Щедрина в гравюрной интерпретации его учеников получали большую графическую четкость и завершенность, усиливалась в них и объемность, конкретность форм, ясность пространственной структуры. Это была существенная переработка оригиналов, очевидный сдвиг в сторону развивавшегося нового стиля — классицизма.

Таким образом, XVIII век был периодом расцвета русской гравюры на металле, сумевшей за короткий срок освоить разнообразные жанры и техники и поднять их на высокий художественный уровень.

Воспитанные в ландшафтном классе мастера продолжали работать почти до середины XIX века, как бы являясь связующим звеном в культуре русской гравюры двух столетий. Уже после того как заказы на гравирование видов резиденций были в основном выполнены и граверно-ландшафтный класс закрыли,

Ухтомский гравировал портреты, Галактионов, будучи отличным рисовальщиком, исполнял, нередко по собственным композициям, журнальные и книжные иллюстрации в изданиях пушкинского времени (несколько лет он преподавал в граверном классе петербургской Академии художеств). Особенно ему удавалось гравирование виньеток, которые помещались главным образом на титульных листах. Таковы его виньетки, украшающие басни Крылова издания 1815 и 1825 годов, сочинения Батюшкова, Державина, Булгарина и ряд альманахов. Самая интересная из виньеток Галактионова была награвирована им по оригиналу Александра Брюллова для альманаха «Новоселье» 1833 года и изображает обед в ознаменование переезда книжной лавки и библиотеки Смирдина на Невский проспект. На ней представлена группа известных русских литераторов той поры, среди них Крылов и Пушкин, причем, несмотря на миниатюрный формат, они переданы с большим сходством. Виньетки для альманахов гравировал и И. Ческий. Мастера граверно-ландшафтного класса участвовали также в гравировании иллюстраций к описанию кругосветного путешествия знаменитого русского мореплавателя И. Ф. Крузенштерна (1813) и другим аналогичным географическим изданиям первой половины XIX века.

Позднее в 1820-х годах Галактионов и другой ученик Щедрина по ландшафтному классу — Андрей Ефимович Мартынов (1768—1826) показали себя отличными литографами.

Традиции классической резцовой гравюры в первой половине XIX века продолжал развивать Николай Иванович Уткин (1780—1863)¹. Работавший обычно резцом по офортной подготовке, он создал более двухсот листов. Талантливейший из учеников Клаубера, Уткин быстро проявил способности к репродукционной графике; в 1802 году за воспроизведение картины Антона Рафаэля Менгса «Иоанн-креститель, проповедующий в пустыне», он получил от академического совета большую золотую медаль. Сохранившийся в запасниках Государственного Эрмитажа оригинал Менгса представляет собой многометровый театраль-

¹ См.: Принцева Г. А. Николай Иванович Уткин. Л., 1983.



164 А. Г. УХТОМСКИЙ (ПО СЕМ. Ф. ЩЕДРИНУ)
Вид дворца в Павловске

Резцовая гравюра на меди
47,5 × 37



«Видъ Башни Пиля въ саду Павловскомъ
у Императорскаго Князя»



Vue de la tour Pile dans le Jardin Impérial de Pavlovsk
Dessiné & SA MAJESTÉ IMPÉRIALE

169 К. В. ЧЕСКИЙ (ПО СЕМ. Ф. ЩЕДРИНУ)
Вид башни Пиля в Павловском парке
1803

Резец, офорт
40,7 × 55,8

но-напыщенный по замыслу, сухо нарисованный и чрезвычайно скучный по живописи холст, который был уменьшен Уткиным (до 36×26,5 см) и переведен в одноцветную, богатую по фактурной проработке и тональности гравюру.

После получения медали Уткин в 1803 году был послан пенсионером в Париж, в мастерскую знаменитого в те годы мастера резцовой гравюры Шарля-Клемана Бервика. В Париже Уткин пробыл более десяти лет. В 1809 году он награвировал большой лист по картине мастера болонской школы Доменикино «Эней, выносящий своего отца Анхиза из горящей Трои». Эта гравюра, вполне соответствовавшая классицизирующим вкусам эпохи, была выставлена в парижском Салоне 1810 года и удостоена золотой медали. Сам Наполеон с похвалой отозвался о ней, а Александр I прислал за нее гравюру бриллиантовый перстень. В выполненном чистым резцом, в сухой линейной манере «Энее» более, чем в какой-либо другой работе Уткина, чувствуется влияние школы Бервика. Однако вскоре Уткин это влияние преодолевает, обратившись к изучению наследия великих французских мастеров гравированного портрета XVII века (Нантейля, Эделинка и других).

Другая значительная работа Уткина парижского периода — награвированный в 1812 году, в самый канун войны, по живописному оригиналу Ж.-Б. Реньо портрет русского посла во Франции князя А. Б. Куракина. Здесь применена комбинированная техника: резец, офорт, рулетка, «сухая игла» и несколько эклектически использована традиционная медальонная композиция репрезентативного портрета. Сила и живописная сочность светотени, графическая чистота и продуманность кладки штриховых систем, умение выразительно передать различную предметную фактуру лица, причёски, разнообразных тканей, орденов и т. п. — подобные качества мы редко встречаем в гравюрах на меди этого времени.

После окончания Отечественной войны из Франции, где он был интернирован, Уткин на короткое время едет в Англию. В августе 1814 года он возвращается в Петербург, где вскоре его производят в академики гравирования на меди и назначают преподавателем гравировального класса Академии художеств и

хранителем собраний гравюр Академии художеств и Эрмитажа. В Петербурге Уткин сближается с передовыми общественными кругами того времени.

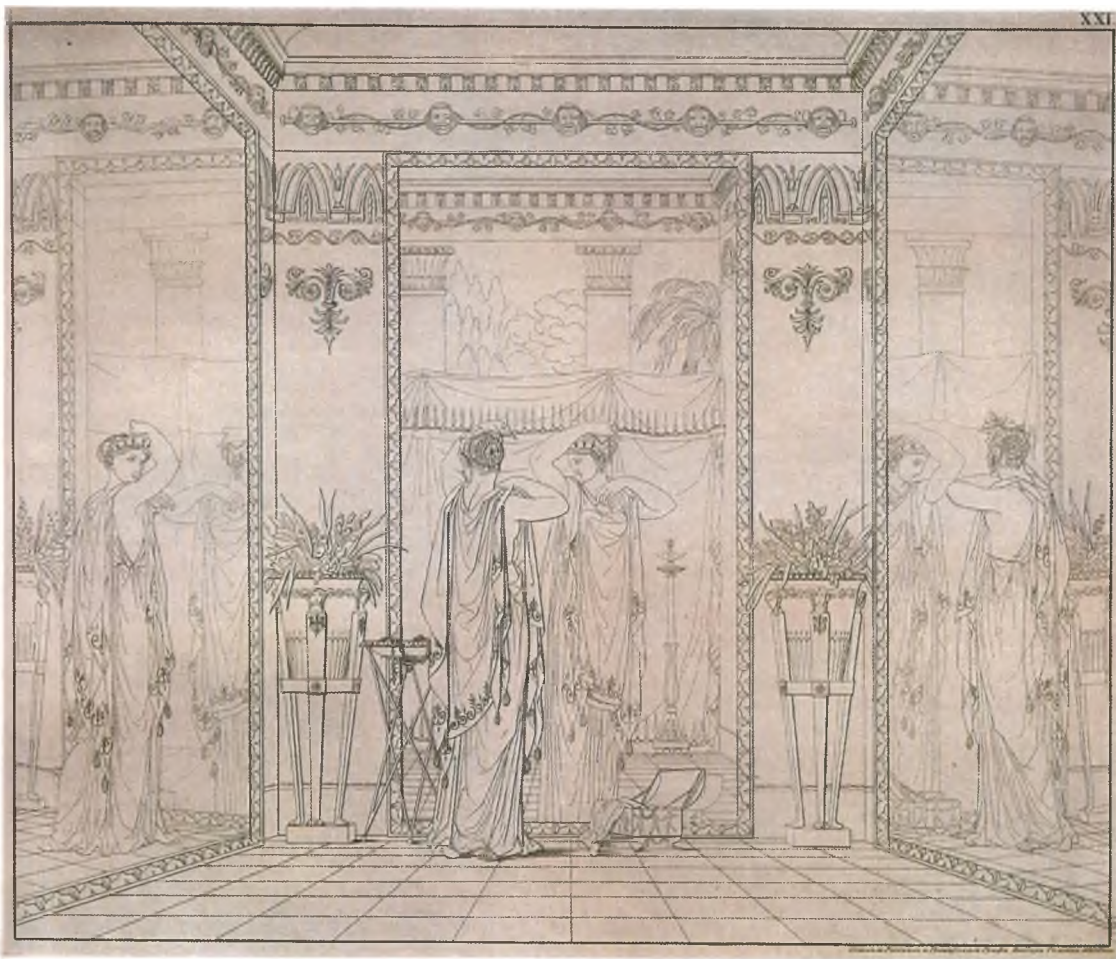
Особенно дружеские отношения устанавливаются у Уткина с скульптором Федором Петровичем Толстым (1783—1873), который привлекает гравера к участию в издании альбома своих рисунков, по ним затем была создана известная серия барельефных медальонов, посвященных Отечественной войне 1812 года. Для этого альбома, вышедшего в 1818 году, Уткин выполнил двенадцать очерковых гравюр. Контурный характер «гравюр очерком» в данном случае вполне соответствовал как графической плоскости рисунков и барельефов Толстого, так и их общему условно-классическому решению. Победы русской армии символизировались в них фигурами в античных одеяниях.

Видимо, в значительной степени под влиянием этой работы сам Толстой в 1820—1840-х годах по собственным контурным рисункам награвировал резцом серию изящных и поэтических иллюстраций к поэме И. Ф. Богдановича «Душенька», представляющей собой обработку античного мифа о Психее. Если лапидарность очерковых гравюр Флаксмана стилистически соответствовала духу строгого классицизма, то в более поздних листах Толстого уже чувствуется влияние утонченного и декоративного стиля ампир. Однако для середины XIX века классический рисунок очерком уже устарел, и, несмотря на похвалы критики, альбом гравюр Толстого почти не покупался и лежал без движения на складе Академии художеств, а в шестидесятых годах цену на него вынуждены были вдвое снизить¹.

Основу творчества Уткина составляют портретные гравюры. В XIX веке портретные гравюры на меди приобретают более демократический и камерный характер — теперь это уже изображения не только членов царской семьи и вельмож, но более широкого круга деятелей культуры. Портреты предназначаются для различных художественных и научных книг, а также альманахов, которые во множестве издаются в это время. Если

¹ См.: Сидоров А. А. Рисунок старых русских мастеров. М., 1956, с. 272.





171 Ф. П. ТОЛСТОЙ
Душенька среди зеркал
Иллюстрация к „Душеньке“ И. Ф. Богдановича
1838

Резцовая гравюра на меди
38 × 58



172 С. Ф. ГАЛАКТИОНОВ (ПО А. П. БРЮЛЛОВУ)
Гравюра для альманаха „Новоселье“
(1833)

Резцовая гравюра на меди
9,2 × 11,2 (гравюра); 17,5 × 13 (лист)

портрет Куракина был решен Уткиным в традициях официальной репрезентативности, то в дальнейшем гравер нередко отходит от условностей академического классицизма и создает целую галерею выразительных образов передовых представителей русского общества конца XVIII — начала XIX века. Среди них портреты А. В. Суворова, Г. Р. Державина, И. А. Крылова, Н. М. Карамзина, А. С. Пушкина, А. С. Грибоедова, пианиста и композитора И. Г. Мюллера и многих других (причем некоторых из них Уткин гравировал неоднократно).

Будучи малоинтересным рисовальщиком, Уткин почти не работал по собственным оригиналам, но в то же время никогда не воспроизводил буквально картины или рисунки, служившие оригиналами для его гравюр. Подобно Чемесову, он постоянно творчески их перерабатывал, используя, когда это было возможно, собственные непосредственные впечатления от натуры.

По беглому наброску Кипренского Уткин выполнил вполне законченную и проработанную портретную гравюру знаменитой трагической актрисы Е. С. Семеновы (1816), создав романтический, возвышенный образ. Пользующийся широчайшей известностью портрет генералиссимуса А. В. Суворова (1818), за который Уткин получил звание придворного гравера, он создал, отталкиваясь от полуремесленного пастельного оригинала 1800 года работы некоего И. Г. Шмидта, живописца саксонского курфюрста. Эту пастель гравер взял в качестве первоисточника, так как она, по видимому, была выполнена с натуры, и коренным образом переработал ее как в деталях (заменяя, в частности, мундир австрийского фельдмаршала русской военной формой), так и в целом придав облику русского полководца большую значительность.

По свидетельству ряда современников портрет Пушкина в небольшой гравюре 1827 года, напечатанной в альманахе Дельвига «Северные цветы», хотя и награвированный несколько сухо и технически однообразно, вышел у Уткина не только более похожим, чем у самого Кипренского, по портрету которого был награвирован, но и по острой характерности, особенно по выражению глаз, является едва ли не самым убедительным изображе-

нием поэта. Гравер здесь отошел от несколько идеализированного оригинала Кипренского, о котором сам Пушкин, как известно, говорил — «это зеркало мне льстит». Уткин сделал лицо поэта более удлинненным, нос прямее, резче обрисовал характерный вырез ноздрей. Помимо альманаха эта гравюра Уткина, отпечатанная на китайской шелковой бумаге большого формата, с печатью в двух вариантах — как черной краской, так и в тоне сангины, продавалась также в виде отдельных оттисков, по двадцать пять рублей за оттиск.

При сравнении гравюры Уткина и портрета Кипренского бросается в глаза, что гравер убрал фигуру Музы, помещенную на фоне живописного портрета. Изображение на гравюре потеряло пространственность: фон стал совершенно плоским и на этой плоскости как барельеф выделяются голова и плечи Пушкина. Барельефообразное погрудное изображение на плоском фоне было особенно характерно для портретов Уткина второй половины 1810-х и 1820-х годов. В этом можно видеть своеобразный синтез классицистических и романтических черт. Барельефообразная композиция идет от позднего классицизма, в то время как романтические веяния сказываются в повышенном внимании к внутреннему миру портретируемого.

В поздних портретах, конца 1820—1830-х годов, Уткин отказывается от такой композиции, они более пространственны, роль фона в них часто играет оставленная незаштрихованной бумага. Это имеет определенную связь с портретной акварелью, с работами П. Ф. Соколова, А. П. Брюллова, Г. Г. Гагарина, где фон часто также оставался незаписанным. С другой стороны, поздние работы Уткина становятся более сухими, что, так же как в западноевропейской гравюре, объясняется влиянием гравюры на стали. Хотя сам Уткин, видимо, выполнил этой техникой всего один лист — второй вариант портрета Пушкина (1838), он внимательно следил за работами английских мастеров, которые особенно широко применяли гравюру на стали.

Гравюры Уткина пользовались успехом не только в России, но и за рубежом. За гравюру «Портрет Екатерины II» по картине Боровиковского (1827) Уткин был избран членом Антверпенской и Дрезденской академий.



173 О. А. КИПРЕНСКИЙ
Портрет А. С. Пушкина
1827

Холст, масло
63 × 54



174 Н. И. УТКИН (ПО О. А. КИПРЕНСКОМУ)
Портрет А. С. Пушкина
Гравюра для фронтисписа альманаха
„Северные цветы“ на 1828 год
1827

Офорт, резец
15,5 × 12,8



Русская гравюра XVIII — первой половины XIX века была в основном искусством интерпретации. Задачи факсимильной передачи оригиналов, подобные тем, какие в XVIII веке нередко выполняла гравюра во Франции и в других западноевропейских странах, перед ней почти не ставились.

Известное стремление к факсимильности можно усмотреть в некоторых воспроизведениях рисунков основателя русской академической школы А. П. Лосенко. Его рисунки и этюды маслом обнаженных натурщиков, а также рисунки с античной скульптуры в петербургской Академии художеств служили оригиналами для копирования, на которых учились последующие поколения художников вплоть до О. А. Кипренского и К. П. Брюллова.

Задаче создания учебных образцов служили такие резцовые гравюры с этюдов маслом обнаженных фигур Лосенко, как «Апостол Андрей», выполненный Берсеневым, или «Каин» Скородумова, — это были мастерские гравюрные интерпретации произведений живописи. Для использования в качестве учебных «оригиналов» в академической школе предназначалась и серия воспроизведений натуральных рисунков Лосенко, выполненная в конце XVIII века «карандашной манерой», где мы уже встречаем стремление приблизиться к фактуре оригиналов. Однако, поскольку в данном случае гравюры выполнялись учениками старших курсов граверного класса петербургской Академии художеств, по качеству воспроизведения они заметно уступают аналогичным академическим пособиям по рисунку, выполненным в XVIII веке французскими граверами.

Из подобных работ более позднего времени можно отметить воспроизведения нескольких рисунков К. Брюллова, довольно точно выполненные частью офортом, частью же литографией его учеником Михаилом Ивановичем Железновым (1825—1891).

При том что существовали работы мастеров, вышедших из «ландшафтного класса» — Уткина, Егорова и других, а также появилась главным образом в связи с Отечественной войной 1812 года сатирическая печатная графика, русский эстамп первой четверти XIX века заметно отставал от западноевропейского.



Русские граверы в основном воспитывались в стенах Академии художеств, граверные классы которой были немногочисленны. Кроме того, пользовавшаяся исключительным влиянием в русской художественной жизни консервативная Академия художеств признавала одну лишь, уже отжившую свой век, наиболее трудоемкую, малотиражную и дорогостоящую резцовую гравюру.

Упорно игнорировался офорт. Хотя даже в беглом обзоре истории русской гравюры нельзя не упомянуть серию офортов по рисункам скульптора-классициста и выдающегося рисовальщика М. И. Козловского (1753—1802). Вскоре после его смерти петербургская Академия художеств, где на протяжении ряда лет он был профессором, предприняла издание большого альбома гравюр, «изображающих мифологические и другие превосходные сочинения сего художника» (1803).

В отношении этого альбома многое до сих пор продолжает оставаться неясным. Прежде всего вызывает недоумение самый тираж издания. Со времен Ровинского известно всего два экземпляра альбома — в собраниях Государственного Русского музея и Павловского дворца-музея. Не вполне обычна для академической практики начала XIX века и офортная техника воспроизведения.

Офорты в этом альбоме очень разнятся по художественному качеству и явно принадлежат нескольким исполнителям. Многие из них награвированы малоискусной рукой, неспособной достаточно близко передать пластическую выразительность оригиналов, — не исключено, что к работе по выполнению альбома могли быть привлечены и ученики граверного класса Академии художеств. Отдельные же листы, особенно сложная многофигурная композиция «Российская баня», а также композиция из этюдов отдельных фигур (отпечатанная на одном листе с двух разных досок) «Разносчики» — просто великолепны, русская гравюра XVIII века еще не знала подобных.

Огромный офорт «Российская баня», странство в котором разворачивается как в античных термах и где обнаженные тела напоминают фигуры из микеланджеловских «Страшного суда» и Капеллы Медичи, Д. А. Ровинский приписывает самому Козловскому. В пользу подобной атрибуции говорит, в

частности, то, что по сравнению с находящимся в Государственном Русском музее рисунком Козловского, по которому выполнен офорт, последний имеет определенные композиционные изменения, какие мог сделать сам автор, но вряд ли стал бы вносить репродукционист. Той же рукой, что и «Баня», награвированы и русские народные типы «Разносчиков», мощные объемные формы которых как бы изваяны из камня. Вполне вероятно, что для издания альбома наряду со специально изготовленными было использовано и несколько сохранившихся офортных досок, награвированных еще самим Козловским.

К шедеврам русской графики начала XIX века должна быть отнесена и серия офортов на библейские темы, исполненная в 1814 году одним из представителей русской академической школы, блестящим мастером рисунка Алексеем Егоровичем Егоровым (1776—1851). Серия эта состоит из семнадцати листов включая титульный лист с названием: «Рисунки, сочиненные и гравированные А. Егоровым...» и была выполнена частью такой редкой для России того времени техникой, как «мягкий лак», частью же — игловым офортом. Особенно интересны листы «мягким лаком», например, «Поклонение пастырей», «Явление ангела апостолу Петру», «Сусанна и старцы», где в соответствии со спецификой этой техники рисунки Егорова стали более тонально насыщенными и графически обобщенными¹.

Но офорты Егорова, так же как случай с изданием офортов по Козловскому, скорее, представляют собой исключение. Предпочтением отдавалось резцовой гравюре.

Без внимания оставалась вошедшая уже в самом начале XIX века в широкий обиход в Западной Европе литография, которую в русских академических кругах пренебрежительно считали «побочной» отраслью искусства.

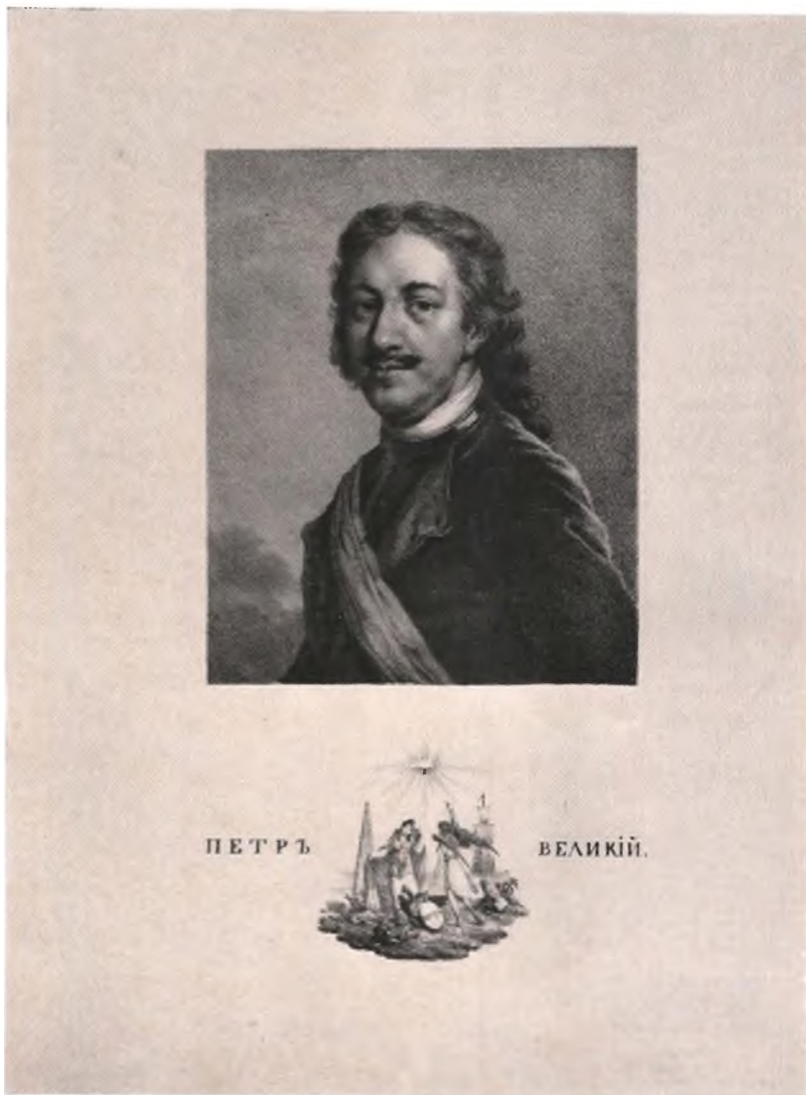
Вывдвигая на передний план репродукционные функции гравюры, петербургский «Жур-

¹ Сохранились оригинальные рисунки А. Е. Егорова на бумаге, которые он передавал на доски, загрунтованные мягким лаком (Ленинград, собр. О. В. Десницкой). С лицевой стороны каждого листа виден карандашный рисунок, а с оборотной — прилипший к штрихам лак, что позволяет с полной наглядностью проследить самый процесс создания этих офортов.



177 А. Е. ЕГОРОВ
Явление ангела апостолу Петру
Лист из серии „Рисунки, сочиненные
и гравированные А. Егорьевым...“. 1814

Мякий лак
29,4 × 19,2



нал изящных искусств» в 1825 году отмечал: «Если лучшие художники наши пользуются малой известностью не только в чужих краях, но даже в самом отечестве своем, то единственная причина сему есть недостаток в граверах и слишком малое число эстампов, гравированных с произведений русской школы. . . В чужих краях все, что ни производится отличного, сообщается посредством гравирования целой Европе, и оттого нередко встречается, что мы лучше знаем ход художеств в Париже, Лондоне и т. д., нежели у себя в России»¹.

Большую роль в расширении возможностей русского эстампа сыграла появившаяся в нашей стране около 1815 года и получившая широкое распространение в 1820-х годах литография. Как писал исследователь истории русской литографии А. Ф. Коростин, «прогрессивная часть русского общества увидела в дешевой, доступной литографии действенное средство. . . популяризации путем издания репродукционных литографских эстампов русской национальной живописи. . .»².

Первые русские художественные литографии были опубликованы в выпущенном литографской мастерской при Военно-топографическом депо Главного штаба альбоме «Premier Essai de la gravure sur pierre fait à St. Pétersbourg au mois de Novembre, 1816» («Первый опыт гравюры на камне, исполненный в С. Петербурге в ноябре 1816 г.»). Хотя в названии этого альбома фигурирует термин «гравюра на камне», он состоял из четырнадцати листов разного характера, выполненных большей частью карандашной литографией группой петербургских художников.

Из них наиболее интересны работы живописца и рисовальщика Александра Осиповича Орловского (1777—1832). Один из листов Орловского в указанном альбоме — «Всадники» с поставленной рукой автора датой «март 1816 года» обычно считается самой первой русской художественной литографией. Работавший в энергичной живописной романтической манере, Орловский в дальнейшем соз-

дал ряд подлинных шедевров автолитографии, среди которых особенно выделяются сцены с изображением лошадей: «Почтовая тройка», «Курьерская кибитка» (1819), «Щеголь в дрожках», «Обоз у купеческого амбара» (1820).

Рядом с Орловским должен быть назван акварелист Петр Федорович Соколов (1791—1848), который положил начало русской портретной автолитографии. Так, уже в альбоме 1816 года выделяется портрет генерал-майора русской армии, участника Отечественной войны 1812 года А. Л. Шиллинга работы Соколова.

Вслед за Военно-топографическим депо литографская мастерская при российском Министерстве иностранных дел выпустила альбом «Essais Litographiques exécutés dans les années 1816, 17, 18 et 19. . .» («Первые литографские опыты, исполненные в 1816, 17, 18 и 19 гг. . .»). Среди известных семнадцати листов, входивших в этот альбом, — серия портретов русских исторических лиц: Ермака Тимофеевича, Петра I, Ф. Я. Лефорта, Ф. Прокופовича, Я. Ф. Долгорукова и других, выполненная карандашной литографией по различным живописным и графическим оригиналам Алексеем Гавриловичем Венециановым (1780—1847). Работавший до этого как автор в офорте, в литографии Венецианов выступил репродукционистом.

Вместе с Орловским, Соколовым и Венециановым большое влияние на развитие ранней русской литографии оказал Орест Адамович Кипренский (1782—1836). Находясь в Париже, в мастерских Энгельмана и Ланглуэме Кипренский познакомился в 1822 году с техникой литографии и там же нарисовал на камне несколько портретов (из них наиболее интересен портрет московского губернатора Ф. В. Растопчина), он воспроизвел также в литографии и одну из своих картин — «Цыганка с миртой в руке». Но, вернувшись затем в Россию, Кипренский собственноручно на камне более не работал.

Несмотря на традиции, заложенные Орловским и Соколовым, а также то, что в автолитографии в большей или меньшей степени кроме Кипренского оставили свой след крупнейшие русские живописцы от К. П. Брюллова до И. И. Шишкина и И. Е. Репина, а также

¹ Цит. по ст.: Амшинская А. М. Николай Иванович Уткин. — В кн.: Русское искусство. Первая половина XIX века. М., 1954, с. 283.

² Коростин А. Ф. Русская литография XIX века. М., 1953, с. 4.



ряд серьезных профессиональных графиков, вплоть до конца XIX века русская литография носила главным образом репродукционный характер. Важнейшую роль в развитии русской репродукционной литографии сыграло основанное в 1820 году в Петербурге группой любителей и меценатов «Общество поощрения художников». К этому времени относится расцвет русской репродукционной литографии. Главной задачей было воспроизведение картин маслом известнейших современных живописцев, реже — их рисунков и акварелей.

Большой интерес представляют карандашные литографии круга Венецианова, который сам, имея опыт работы в репродукционной литографии, передал его своим ученикам Алексею Васильевичу Тыранову (1808—1859) и Никифору Степановичу Крылову (1802—1831). Под руководством учителя они воспроизвели в литографии ряд его картин на темы из крестьянской жизни: «Настя с Машей», «Крестьянка с косой и граблями», «Захарка» и другие. По Венецианову работали и другие литографы. Ставшему профессиональным литографом-репродукционистом питомцу Академии художеств Льву Александровичу Белоусову (1806—1854) принадлежит такой прекрасный лист, как «Крестьянские дети в поле». О некоторых недошедших до нас картинах Венецианова мы можем сегодня составить представление только на основании этих воспроизведений.

Репродукционные литографии школы Венецианова предназначались в первую очередь для разночинной интеллигенции, мелкого чиновничества и широких кругов мастеровых и ремесленных людей. В 1820-х годах «эта публика охотно посещала даже академические выставки, тесня и толкая «чистую публику» к ее негодованию»¹. Наибольшим успехом пользовались литографии с картин Венецианова, в которых был запечатлен поэтический образ русской женщины-крестьянки, как, например, великолепная тырановская «Крестьянка с косой и граблями» («Пелагея»).

Часть тиража литографий круга Венецианова для большего приближения к оригиналам

¹ Савинов А. Н. Художник Венецианов. Л.—М., 1949, с. 66—67.

раскрашивалась полупрозрачным слоем жидко разведенных масляных красок. Специальная техника этого способа раскраски, так называемая «литохромия», в 1825 году была разработана самим Венециановым. Поскольку работы Скородумова и Селиванова в области цветной печати не получили в России дальнейшего продолжения, раскраска эстампов была в те годы единственной возможностью получить некоторый тираж цветной репродукции. Лучшим мастером литохромии был Тыранов, который, не стремясь буквально имитировать масляную живопись своего учителя, но в то же время не изменяя ее духу, свободно варьировал раскраску листов, иногда в разных оттисках по-иному иллюминируя один и тот же сюжет. К сожалению, литохромии выполнялись в небольшом количестве и от масляной краски бумага со временем темнеет, становится ломкой. Поэтому в наши дни хорошие оттиски литохромий представляют большую редкость.

По примеру Венецианова во второй половине 1820-х годов Кипренский привлек воспитанника Академии художеств Александра Ивановича Сандомури (1795?—1833) к работе по воспроизведению в литографии своих картин. Лучшие репродукции Сандомури — портрет танцовщицы Е. А. Телешевой, автопортрет О. А. Кипренского 1828 года, портрет А. Ф. Шишмарева и другие — были выполнены под руководством самого Кипренского; возможно, что в некоторых случаях он помогал Сандомури непосредственно в работе на камнях. Сандомури также руководил работой группы других литографов, воспроизводивших картины Кипренского (среди них был, в частности, упоминавшийся Белоусов).

Наряду с работами Сандомури пользовались популярностью также листы Владимира Ивановича Погонкина (1793 — ум. после 1847), который, будучи одним из ведущих литографов «Общества поощрения художников», много литографировал по его заказам с картин как русских, так и западноевропейских мастеров. Погонкин экспериментировал в литографии и добился большего светотеневого и фактурного богатства, чем другие современные ему русские мастера. Это видно в его лучших листах: «Портрете М. А. Кикиной» по акварели П. Ф. Соколова (начало 1820-х гг.)



180 А. В. ТЫРАНОВ (ПО А. Г. ВЕНЕЦИАНОВУ)
Захарка
1830

Литография
39 × 30,6



181 А. Г. ВЕНЕЦИАНОВ
Крестьянские дети в поле
1820-е гг.

Холст, масло
38,5 × 30



182 л. А. БЕЛОУСОВ (ПО А. Г. ВЕНЕЦИАНОВУ)
Крестьянские дети в поле
1820-е гг.

Литография
37,3 × 29,7



и «Автопортрете» А. Г. Варнека (1827) по живописному оригиналу последнего. С тонким пониманием оригиналов и техническим мастерством ученик К. Брюллова Александр Алексеевич Козлов (1816—1884) воспроизвел на камне ряд портретов и композиционных холстов своего учителя. По заказам «Общества поощрения художников» литографировались также картины А. Е. Егорова и других известных русских живописцев.

В 1820-х годах в России быстро развивается и пейзажная литография, представляющая собой следующий этап русской пейзажной графики после работ круга Махаева и «ландшафтного класса».

Ученик Сем. Ф. Щедрина живописец, рисовальщик и гравер А. Е. Мартынов в 1821—1822 годах исполнил на камне более шестидесяти листов: виды Петербурга, Царского Села, Павловска, Гатчины, Ораниенбаума. От других русских литографов этого времени Мартынова отличает более живописный характер композиции, а также свободный рисунок.

В 1821—1826 годах «Общество поощрения художников» выпустило свое лучшее издание — большую серию литографий «Виды Санкт-Петербурга и его окрестностей». Над этим изданием работала группа мастеров; наиболее интересны листы, исполненные С. Ф. Галактионовым, а также братом Карла Брюллова, архитектором и портретистом-акварелистом Александром Павловичем Брюдловым (1798—1877) и живописцем и графиком Карлом Петровичем Беггровым (1799—1875). В своих литографиях они использовали не только более широкие живописные возможности, которые дает рисование на камне по сравнению с гравюрой на меди, но и опирались на опыт русских живописцев первой четверти XIX века — мастеров городского пейзажа Ф. Я. Алексеева и М. Н. Воробьева. В отличие от Мартынова, Галактионова и А. Брюллова Беггров, создавший для «Видов Санкт-Петербурга» двадцать восемь листов, работал в основном по чужим оригиналам.

Так, один из вариантов вида арки Главного штаба был им выполнен по архитектурному чертежу К. И. Росси. Нередко оригиналы для Беггрова рисовали одновременно два автора: К. Ф. Сабат — архитектурный пейзаж.

аж, С. П. Шифляр — человеческие фигуры, лошадей и т. п. Репродукционный характер носило и большинство других литографий в «Видах Санкт-Петербурга».

Как известно, в Западной Европе пейзажная литография сыграла большую роль в формировании искусства романтизма — вспомним выходящую начиная с 1820 года в Париже и Лондоне монументальную серию «*Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*» («Живописные и романтические путешествия по старой Франции»), в работе над которой участвовали такие мастера, как Р. П. Боннингтон, Э. Изабе, О. Верне, П. Гюэ и другие, создавшие ряд подлинных литографских шедевров. Русская пейзажная литография была не столь эффектна по форме, как у французских романтиков, но также дала немало прекрасных произведений. В отличие от романтической поэтизации старины, характерной для «*Voyages pittoresques*» и других аналогичных западноевропейских изданий, лучшие русские литографские пейзажи двадцатых годов XIX века в основном посвящены Петербургу этого времени, причем немаловажную роль в них играют органически связанные с пейзажем, точно характеризующие эпоху фигуры и целые группы жанрового характера (как, например, в «Гулянии на Крестовском острове» А. Брюллова или «Виде с Каменноостровского моста» Галактионова). Особенно выразительны некоторые листы Галактионова, прозрачная серебристая тональность которых, созданная мягкими градациями литографского карандаша, убедительно передает влажную туманную атмосферу города у моря.

«Петербург особенно пощастило на литографии. Если бы все остальные его изображения — в картинах, акварелях, гравюрах и фотографиях — погибли и остались бы одни литографские виды Петербурга, то и тогда можно было бы вполне судить о нем, и не только о красоте и значительности его памятников или об особенном характере его широких проспектов и каналов, но и о самой душе этого выросшего из болота, призрачного и монументального, «казенного» и поэтического города.

Истинными поэмами, сложенными в честь Петербурга, останутся литографии Александра Брюллова, Александра Мартынова, Шифля-

ра, Сабата, Садовникова и других...» — писал Александр Бенуа¹.

Из литографских репродукций с рисунков середины XIX века отметим работы Павла Петровича Семечкина (1815—1867), который воспроизвел на камне некоторые жанровые листы П. А. Федотова. Хотя сам Федотов, по-видимому, не работал в эстампе, он проявлял большой интерес к печатной графике и в конце 1840-х годов специально для печатного воспроизведения подготовил около сорока превосходных карандашных рисунков: «Нравственно-критические сцены повседневной жизни» (ныне в основном — в Государственном Русском музее). Художник предполагал, что его рисунки награвирует на дереве Бернардинский, однако из-за цензурного запрета при жизни Федотова этот замысел не был осуществлен. Уже в конце 1850-х годов девять листов из этой серии воспроизвел в литографии Семечкин. Оригиналы «Нравственно-критических сцен» Федотова были решены автором очень лаконично, основное внимание в них обращено на линейный контурный рисунок фигур, поэтому для придания литографиям большей тональной эффектности и «картинной» законченности Семечкин ввел вторую подкладную краску охристого тона, в которой были вынуты света; в некоторых листах он также от себя доработал аксессуары. Правда, при этом литограф в значительной степени утратил тонкость федотовского рисунка.

В основном репродукционными литографиями с рисунков разных художников иллюстрировался издававшийся с 1851 по 1863 год Василием Федоровичем Тиммом (1820—1895) журнал «Русский художественный листок».

В 1833 году разносторонний изобретатель Корнилий Яковлевич Тромонин (ум. 1847 г.) осуществил первый опыт репродукционной многокрасочной литографии — хромолитографии. К вышедшему в этом же году журналу «Московского Общества истории и древностей российских» была приложена хромолитография Тромонина, воспроизводящая книжную миниатюру с изображением семьи киевского

¹ Бенуа А. Предисловие к альбому «Петербург. Автолитографии А. П. Остроумовой». Пг., 1922.



ВИДЪ АРКИ ГЛАВНАГО ШТАБА .

View of the Arch of the Chief of Staff.

184 К. П. БЕГТРОВ (ПО А. КАНОППИ)
Вид арки Главного штаба
Лист из серии литографий „Виды Санкт-Петербурга
и его окрестностей“. 1822

Литография
41,7 × 42,5

князя Святослава Ярославовича, которая первоначально была фронтисписом в одном из самых ранних дошедших до нас памятников древнерусской письменности — так называемом «Изборнике Святослава» 1073 года (в настоящее время они разделены — фронтиспис хранится в Государственной библиотеке имени В. И. Ленина в Москве, сам «Изборник» — также в Москве, в Государственном Историческом музее). Таким образом Тромонин, правда в более скромном масштабе, предвосхитил идею парижского издателя Кюрмера: применить хромолитографию для факсимильного репродуцирования иллюстрированных средневековых манускриптов. В 1842 году Тромонин выпустил альбом литографий, частично многокрасочных, «Достопамятности Москвы», где в некоторых листах число красок доходит до тринадцати.

Опыты Тромонина были продолжены Игнатием Степановичем Щедровским (1815—1870?), который в серии жанровых литографий из жизни петербургских мастеровых и уличных торговцев, воспроизводившихся им по собственным оригиналам, применил печать в три краски (черно-белый рисунок он подцветывал голубоватым и красновато-коричневым). В отдельных листах из альбома Щедровского «Сцены из русского народного быта», выпущенного в 1850-х годах, было применено и большее число камней (так, «Чтец на набережной» отпечатан черным, светло-серым, палевым, розовым и голубым). К выполнению этих изданий Щедровский привлекал также некоторых других литографов, работавших под его руководством (среди них — ранее связанного с Венециановым и Кипренским талантливого репродукциониста Л. А. Белоусова). В 1850-х годах литографию в несколько красок (до пяти) применял и В. Ф. Тимм.

Многокрасочная хромолитография стала все более широко применяться в России для целей репродукции. Интересным образцом этой техники может служить большой альбом хромолитографий «Записки охотника» И. С. Тургенева в акварелях Петра Соколова, выпущенный в 1892 году в литографии Ильина в Петербурге. Нельзя обойти и альбом «История и памятники византийской эмали. Собрание А. В. Звенигородского», изданный в том

же 1892 году самим владельцем собрания. Хотя современникам, в том числе такому знатоку искусства, как В. В. Стасов, этот тяжеловесный малотиражный том представлялся «истинным художественным событием», сегодня очевидно, что его научное содержание находится в противоречии с чересчур богатым и перегруженным внешним оформлением. Здесь сказалось влияние эпохи, характерное для конца XIX века стремление к «купеческой» роскоши изданий, которое мы уже отмечали в связи с поздними книгами Доре.

Из последующих изданий заслуживает упоминания выпущенный в 1902 году Экспедицией заготовления государственных бумаг альбом факсимильных репродукций «Гр. Гр. Гагарин. Рисунки и наброски с натуры», где монохромные рисунки были воспроизведены фототипией, а цветные акварели — отличной многокрасочной хромолитографией.

Одна из лучших русских хромолитографских мастерских — заведение И. О. Кадушина в Петербурге — сыграла важную роль в становлении нового этапа русской автолитографии. Когда в самом конце XIX века мирискусники и Валентин Серов увлеклись автолитографией, в особенности портретной, они стали выполнять свои рисунки не непосредственно на камне, но литографским карандашом на корнпапире, с которого затем рисунки превосходно переводились на камень и тиражировались у Кадушина. Шедевром самого Кадушина как хромолитографа считалась цветная репродукция картины И. Е. Репина «Запорожцы, пишущие письмо турецкому султану», отпечатанная в формате почтовой открытки с двадцати восемью камнями.

Последнее и наиболее значительное произведение русской хромолитографии было выпущено в 1908—1913 годах И. Н. Кнебелем. Это монументальная, состоящая из пятидесяти одной репродукции настенного формата серия «Картины русской истории», предназначенная в качестве наглядного пособия для учебных заведений. Для выполнения оригиналов «Картин русской истории» Кнебель сумел привлечь таких художников, как В. А. Серов, А. Н. Бенуа, Е. Е. Лансере, М. В. Добужинский, А. М. Васнецов, Д. Н. Кардовский, Б. М. Кустодиев, С. В. Иванов, создавших на заданные сюжеты замечательные произведе-



185 И. С. ШЕДРОВСКИЙ
Продавец рыбы
Лист из серии
„Сцены из русского народного быта“
1846

Цв. литография (5 камней)
25 × 28

ния исторической живописи: «Петр I» (Серов), «Плац-парад при Павле I» (Бенуа) и др. Оригиналы были безукоризненно репродуцированы многокрасочной литографией в заведении Кнебеля в Москве, причем даже такой строгий художественный критик и знаток полиграфии, как Бенуа, отметил исключительно высокое качество передачи цвета и пластических качеств картин. Начало первой мировой войны прервало издание этой серии, которую предполагалось продолжить.

Интересный пример комбинации хромолитографии с фотомеханической техникой воспроизведения мы встречаем в одной из лучших русских иллюстрированных книг — «Медном всаднике» А. С. Пушкина с рисунками Александра Бенуа, которую в 1923 году выпустило петроградское издательство «Голике и Вильборг» (ныне — типография им. Ивана Федорова).

Как известно Бенуа создал несколько вариантов иллюстраций к «Медному всаднику». В варианте, который вошел в последнее издание, для внутритекстовых иллюстраций (в основном близких к формату полустраничных) художник сперва выполнил тушью полусухой кистью черно-белые рисунки штрихового характера. С этих рисунков, с уменьшением до формата книги, фотолитографией были изготовлены штриховые печатные формы и с каждой из них черной же краской отпечатаны пробные оттиски. Некоторые рисунки были репродуцированы в двух форматах — большем и несколько меньшем, видимо, для того, чтобы посмотреть, какой из них лучше «ляжет» в макет книги. Пробные оттиски Бенуа подкрасил размывкой цветной акварелью в один-два, изредка три тона (ряд таких подкрашенных оттисков, иногда три-четыре варианта одного и того же рисунка, находится в собрании Государственного Русского музея). Эта подкраска затем была воспроизведена ручной хромолитографией, в тональных переходах в ряде случаев заметен характерный хромолитографский тангир или фактура «корешкового» литографского камня. При печати тиража книги на лист поверх цветных пятен хромолитографии со штриховых фотолитографских форм накладывался черный контурный рисунок. Мелкоформатные же иллюстрации — заставки и конюшки, которые в книгу пошли без подкраски,

черно-белыми, печатались со штриховых цинковых клише. Иначе был изготовлен фронтиспис. Сначала Бенуа исполнил для него основной рисунок, но уже не штрихового характера, а тоновый — размывкой серой тушью. Затем он его подкрасил цветной акварелью (подобным образом часто работали нидерландские акварелисты XVII и французские — XVIII века). Серый тоновый рисунок был воспроизведен фототипией, а подцветка — опять-таки хромолитографией в несколько красок.

Таким образом на плотной высококачественной матовой бумаге были получены очень благородные репродукции, что соответствовало общей художественно-полиграфической культуре «Мира искусства», библиофильскому характеру данной книги, отпечатанной тиражом тысяча экземпляров.

Но вернемся к резцовой гравюре. Она продолжала существовать в России как репродукционная техника еще в середине XIX века. Хотя ее усиленно культивировала Академия художеств, она обнаруживает явные признаки упадка, очевидно связанного с отрицанием классицизма и проходившим в это время процессом общей деградации русской академической художественной школы. После Уткина можно отметить всего лишь двух более или менее значительных русских мастеров резцовой гравюры — Федора Ивановича Иордана (1800—1883) и Ивана Петровича Пожалостина (1837—1909).

Ученик Уткина, после смерти Клаубера ставшего руководителем граверного класса Академии художеств, Иордан был ревностным поборником классических традиций в гравюре. Получивший в 1827 году Первую золотую медаль за воспроизведение картины Лосенко «Мертвый Абель», с 1829 года Иордан учится в Париже, Лондоне и Риме. Здесь он начинает работу над своим центральным произведением — большой гравюрой с картины Рафаэля «Преображение». Гравер потратил на нее почти пятнадцать лет непрерывного труда — срок, непомерно большой даже для резцовой гравюры, — закончив ее в 1850 году. За эту гравюру Иордан получил звание профессора, в дальнейшем он стал ректором

Академии художеств. В петербургской мастерской Иордана, как рассказывают современники, был кирпичный пол и от постоянного хождения гравера вокруг стола, на котором лежала гравированная доска, в полу протерлась заметная канавка.

Хотя, по некоторым сведениям, работу над «Преображением» Иордан предпринял по совету самого К. Брюллова, однако это был мало благодарный объект для воспроизведения. Находящееся в Ватиканской пинакотеке в Риме «Преображение» представляет собой огромный холст (4,10×2,79 м). Это последняя картина Рафаэля, которому ранняя смерть помешала ее закончить. Из-за незавершенности картины, а также, видимо, потому, что художник работал над ней уже будучи тяжело больным, она существенно отличается от остальных его произведений. Здесь появилось необычное для Рафаэля беспокойство в сочетании форм и резкие светотеневые контрасты, художник как бы предчувствует наступление эпохи маньеризма. К тому же на рубеже XVIII—XIX веков картина была покрыта толстым слоем лака, который вскоре потемнел и потрескался, сильно искажив колорит и тональные отношения живописи (от этого лака картина была освобождена только в наши дни).

По этим причинам долгое время считалось, что после смерти Рафаэля картина была написана его учениками.

Чрезвычайная сложность оригинала, большой масштаб уменьшения его в гравюре, а главное, — поверхностное понимание Иорданом существа живописи итальянского Ренессанса привели к тому, что, несмотря на все приложенные усилия, упорство в работе и техническую тщательность выполнения, из-под его резца по сравнению с воспроизведениями Рафаэля не только Маркантонио или Гизи, но также выполненных Эделингом и мастерами его круга, вышла не более чем холодная копия.

Всего Иордану принадлежит свыше семидесяти листов по произведениям итальянской и русской классической живописи, так же технически умело, но сухо награвированных на меди и стали.

Ученик Иордана Пожалостин исполнил большое число репродукционных гравюр ком-

бинированной техникой — резцом с «сухой иглой» и офортом. Работал он в основном в области портрета; ему принадлежат, в частности, многочисленные портреты крупнейших русских литераторов: Г. Р. Державина, В. Г. Белинского, И. А. Гончарова, И. С. Тургенева и других, которые обычно помещались в качестве вклеек-фронτισписов в изданиях собранных сочинений этих авторов. Лучшим произведением Пожалостина считается портрет Н. А. Некрасова, награвированный им в 1878 году по живописному оригиналу И. Н. Крамского.

Пожалостину принадлежит также ряд репродукционных гравюр с картин. Так, в 1874 году, в период расцвета передвижничества, он награвировал «Птицелова» В. Г. Перова, что было отходом от академических принципов, согласно которым современная жанровая живопись — недостойный объект для граверного воспроизведения.

Работы Иордана и Пожалостина завершают историю русской репродукционной резцовой гравюры. Холодное техническое мастерство преобладает в них над искусством. «Литография, гравирование на камне и на дереве нанесли последний удар резцу, притупили его и обратили в бесполезное, безужное оружие, в маску древней трагедии», — еще в 1843 году точно оценил перспективы развития эстампа известный литератор Н. В. Кукольник¹.

Уже Пожалостин как технически, так и по графическому стилю во многом отходит от классической гравюры; после Пожалостина она становится совершенно сухой. В дальнейшем техника резцовой гравюры применяется в России только в Экспедиции заготовления государственных бумаг — в чисто служебных целях при печатании денежных знаков и различных ценных бумаг, почтовых марок и т. п. И в наши дни некоторые почтовые марки, изготавливаемые преимицей Экспедиции заготовления государственных бумаг — Московской печатной фабрики Гознака, выполнены резцом на меди или стали в манере, близкой к классической гравюре.

В 1920-х годах в ряде стран Европы начинается возрождение резцовой гравюры, но уже

¹ Цит. по кн.: Сидоров А. А. История оформления русской книги. Изд. 2-е. М., 1964. с. 248.



186 Ф. И. ИОРДАН (ПО РАФАЭЛЮ)
Преображение
Около 1835—1850 гг.

Резцовая гравюра на меди
83,5 × 67



187 Т. Г. ШЕВЧЕНКО (ПО РЕМБРАНДУ)
Притча о виноградарях
1858

Офорт, акватинта
29 × 40

как авторского эстампа, имеющего мало общего с традициями классической гравюры¹.

Место резцовой гравюры в русском глубоком эстампе, так же как в свое время в европейском, постепенно занимает более дешевой и массовый офорт. Большое значение для развития в России XIX века офорта в качестве самостоятельной техники гравюры имели работы поэта и художника, революционер-демократа Тараса Григорьевича Шевченко (1814—1861).

Еще в 1844 году художник создал серию «Живописная Украина», состоящую из шести листов и исполненную в технике офорта с акватинтой. Особенно интенсивно Шевченко стал заниматься офортом после возвращения в Петербург из многолетней ссылки. Причем теперь его главным образом привлекает именно репродукционная гравюра, которой он отводит высокую нравственную роль в жизни общества. «Из всех изящных искусств мне теперь больше всего нравится гравюра. И не без основания. Быть хорошим гравером значит быть распространителем прекрасного и поучительного в обществе. Значит быть распространителем света истины. Значит быть полезным людям и угодным богу. Прекраснейшее, благороднейшее призвание гравера. Сколько изящнейших произведений, доступных только богачам, копилось бы в мрачных галереях без твоего чудотворного резца? Божественное призвание гравера!»²

Шевченко мечтал о том, чтобы выполненные гравюрой копии с произведений знаменитых мастеров русского и европейского искусства заменили бы «суздальские изделия», как он называл ремесленническую живопись богомазов, заменили бы также и лубки.

Шевченко пользовался советами Иордана, который, в частности, научил его технике акватинты. Однако главной школой для него становится замечательная коллекция офортов

¹ Среди мастеров ношой резцовой техники прежде всего необходимо назвать французского гравера Жана-Эмиля Лабурера (1877—1943). Одним из первых мастеров этого вида эстампа был и русский художник-трафик Дмитрий Исидорович Митрохин (1883—1973), обратившийся к резцу в конце 1920-х г. У него были последователи, которые работали в резцовой гравюре в 1930-е г. и работают в наше время.

² Шевченко Т. Дневник. Запись от 26 июня 1857 года.— В кн.: Шевченко об искусстве. М., 1964, с. 131.



Рембрандта в Эрмитаже, где Шевченко копировал автопортрет великого голландца, а также несколько его фигур нищих. В 1857 году художник задумал создать целую галерею гравированных воспроизведений, и, видимо, только скорая смерть помешала ему реализовать этот замысел. Он успел репродуцировать несколько картин западноевропейских и русских художников: «Святое семейство» Мурильо (1858), «Притчу о виноградарях» Рембрандта (1858), «Приятели» И. И. Соколова (1858), «Лес» («Вечер в Альбано») М. И. Лебедева (1859) и «Вирсавию» К. П. Брюллова (1860). О широте его замыслов свидетельствует, в частности, то, что, узнав из печати об окончании Александром Ивановым работы над картиной «Явление Христа народу» Шевченко собирался и ее включить в «коллекцию своих эстампов «a la aquatinta».

Высшим достижением Шевченко в области репродукционной графики был большой офорт с картины Рембрандта «Притча о виноградарях». Другая значительная репродукционная гравюра Шевченко — это также крупноформатное воспроизведение картины его учителя по Академии художеств и покровителя в академические годы Карла Брюллова «Вирсавия». В конце 1850-х годов Шевченко выполнил также ряд офортов по собственным рисункам, в том числе большую серию портретов и автопортретов. В 1860 году за «Притчу о виноградарях» и «Приятели» он был избран академиком гравюры.

Шевченко способствовал распространению офорта как репродукционного, так и авторского в русской графике второй половины XIX века. Тогда работали такие мастера, как Н. С. Мосолов, И. И. Шишкин и В. В. Матэ.

Ученик Иордана Николай Семенович Мосолов (1847—1914) пользовался техникой чистого офорта и создал этим способом целые серии репродукций с картин западноевропейских и русских мастеров. Его крупнейшие работы — альбомы «Шедевры Эрмитажа» и «Рембрандт в Эрмитаже», изданные в Лейпциге в 1872 году.

Мосолов репродуцировал живопись Леонардо да Винчи, Рафаэля, Веронезе, Рубенса, Ван Дейка, Снейдеса, Хальса, ван Остаде, Терборха, а из русских художников — О. А. Кипренского, В. П. Верещагина, Н. Н. Ге,

В. Е. Маковского, В. Г. Шварца, В. И. Якоби и многих других. Но главным делом всей жизни Мосолова было воспроизведение картин Рембрандта, и здесь он сумел добиться большой убедительности в передаче исключительно сложного тонально-светотеневого и фактурного построения оригиналов. В этой работе Мосолову помогал Пожалостин, который по оригиналам — картинам из эрмитажного собрания выполнил ряд подготовительных рисунков для гравюр. Д. А. Ровинский считал, что Мосолов «не только самый блестящий, но и самый верный передатчик его произведений, которые выходят у него точнее и проще, чем у других мастеров, работавших по этой части, не исключая самого Унгера»¹. Публикацией мосоловских офортов было, по существу, положено начало изучению замечательного эрмитажного собрания картин Рембрандта. Несомненно, что Мосолову в его работе помогла и великолепная личная коллекция рембрандтовских офортов, которую ему удалось собрать (в дальнейшем поступила в отдел гравюры и рисунка ГМИИ им. А. С. Пушкина).

В 1870-х годах русская репродукционная графика получает особенно широкое развитие в связи с деятельностью передвижников по популяризации реалистического искусства. Выпускаются как собранные в альбомы, так и отдельными листами в виде приложения к журналам и альманахам гравюры и литографии с произведений русских художников того времени. Примером может служить изданный в 1873 году в Петербурге историком искусства Н. П. Собко альбом офортных репродукций по картинам со Второй передвижной выставки, в котором, в частности, ряд лучших портретов кисти В. Г. Перова (среди них знаменитый портрет Ф. М. Достоевского) были репродуцированы И. Н. Крамским.

Группа петербургских художников: И. Н. Крамской, И. И. Шишкин, Н. Н. Ге, К. А. Савицкий, В. М. Максимов — организовала в 1871 году «Общество русских аквафортистов». В развитии авторского эстампа после Шевченко особенно важную роль сыграл Иван Ивано-

¹ Цит. по кн.: Корнилов П. Е. Офорт в России XVII—XX веков. М., 1953, с. 74—76. (Вильям Унгер (1837—1932) — известный немецкий гравер-репродукционист, воспроизведший офортным ряд картин Рембрандта.)

вич Шишкин (1832—1898). Им были выполнены «высокие офорты» — автоцинографии, которые предназначались в качестве приложения к журналам «Пчела», «Свет» и «Нива». Кроме того, Шишкин создал большое число штриховых офортов, а также несколько автолитографий.

Торцовая ксилография, сменившая гравюру на меди в качестве основного способа репродукции, получила распространение в России в сороковых годах прошлого столетия. Расцвет ее связан с развитием издательской деятельности. Репродукционная ксилография, так же как это было в то время в Западной Европе, определила облик книги и журнала середины и второй половины XIX века в России.

Первоначально русские издатели ввозили из-за границы готовые деревянные клише или заменяющие их металлические стереотипы — «политипажи» (при этом и то и другое — не всегда соответствовавшее тексту выпускавшихся изданий). Гравировку деревянных досок по рисункам русских художников нередко также заказывали за границей. Однако вскоре торцовую технику освоили и в России.

Исключительную роль в распространении репродукционной торцовой гравюры в России сыграл Константин Карлович Клодт (1807—1879), младший брат знаменитого скульптора. В 1838 году Клодт был направлен петербургской Академией художеств в Париж, где два года учился и работал в мастерской Порре. По возвращении Клодт возглавляет созданный в петербургской Академии художеств класс торцовой ксилографии, а с 1847 года руководит ксилографической мастерской при основанном Кукольниковом журнале «Иллюстрация». Клодтом и его учениками и помощниками был исполнен целый ряд иллюстраций для русских журналов, книг и других изданий 1840-х годов главным образом по рисункам весьма плодovitого В. Ф. Тимма.

Эволюция русской ксилографии XIX века проходила в основном по той же схеме, что и в других странах Европы. На первых порах торцовой ксилографией пользовались у нас почти исключительно для репродуцирования штриховых рисунков. В. Ф. Тимм, Г. Г. Га-

гарин, А. А. Агин, Е. М. Ковригин и другие известные иллюстраторы того времени делали законченный рисунок на деревянной доске (или какой-либо другой художник перерисовывал их оригиналы в штриховой манере на доске). Ксилографу, к которому затем переходила доска, главным образом оставалась задача, как это было принято называть, штрихового «факсимилирования».

Введение торцовой ксилографии в русскую книгу, где до 1840-х годов полностью господствовала гравюра на металле, сразу же привело к появлению в ней нового типа свободного построения, близкого к книгам французского романтизма. Среди первых изданий такого рода были откровенные подражания «Французам глазами французов». Это «Наши, списанные с натуры русскими», а также «Картины русских нравов», которые выходили в Петербурге отдельными выпусками в самом начале 1840-х годов. Рисунки для издания «Наши, списанные с натуры...» выполнили Тимм, Щедровский, Шевченко, Ковригин, для «Картин русских нравов» — один Тимм, доски резались Клодтом, его учениками и ксилографами его круга. Особенно выделялись работы молодого Тимма, лучше других почувствовавшего композиционные возможности, которые открывает новая форма иллюстрации. Его рисунки нередко сопровождали второстепенный по его литературным достоинствам текст, что, в частности, неоднократно отмечалось В. Г. Белинским.

В рекламном проспекте, печатавшемся на обложках выпусков «Наших, списанных с натуры...», один из инициаторов издания этой книги и авторов текста А. П. Башуцкий дает очень интересную характеристику факсимильной штриховой ксилографии, называемой им «отчетливой», и противопоставляет ее ксилографии интерпретирующей — «скороспешной». В первом случае, которому Башуцкий отдает безоговорочное предпочтение, «гравёр должен выполнить все, что сделал рисовальщик... как бы ни были совершенно скручены... или эффектно спутаны черты, он должен воспроизвести или, лучше, сохранить их. Зато в этой гравюре может ясно высказаться художественность, искусство и рисовальщика и гравёра». В интерпретирующей же форме эстампа «гравёру предстоит делать самому



Мертвые души
— Вона! пошла писать губерния! —

Щемякин



190 Е. Е. БЕРНАДСКИЙ (ПО РИСУНКУ А. А. АГИНА)
„Вона! пошла писать губерния!“
Иллюстрация к „Мертвым душам“ Н. В. Гоголя
1846—1847

Торцовая гравюра на дереве
18,2 × 17

черты, которых рисовальщик не сделал. Он прокладывает вдоль или вкось всей фигуры полоски параллельные. . . но однообразные, сухие, монотонные. . . Это почти фабричность. . . Если за такой картинкой нужно провести день, то за нашей месяц»¹.

Одной из наиболее значительных совместных работ Тимма и Клодта была серия иллюстраций к опубликованной в 1840—1841 годах сатирическо-пародийной поэме И. П. Мятлева «Сенсаии и замечания госпожи Курдюковой за границей». Издания первой половины сороковых годов завершает такой шедевр русской иллюстрированной книги, как вышедший в 1845 году «Тарантас» В. А. Соллогуба с иллюстрациями Гагарина и Агина, гравированными несколькими мастерами круга Клодта, а также Е. Е. Бернадским.

Преподававший в петербургской Академии художеств Клодт подготовил там целую группу ксилографов-репродукционистов. Талантливейшим из его учеников был Евстафий Ефимович Бернадский (1819—1889), который в искусстве гравюры сумел пойти дальше своего учителя.

Главным произведением Бернадского были знаменитые иллюстрации к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя, награвированные им по рисункам Агина в сотрудничестве с его учениками и помощниками. В отличие от рисунков Тимма, едва ли не впервые в России, здесь объектом иллюстрирования стало великое произведение литературы. Как известно, Гоголь не любил иллюстрации, считая, что текст должен сам достаточно говорить за себя и не нуждается в каких-либо полнотипажных дополнениях. Тем не менее Агину и Бернадскому удалось создать настолько убедительные образы Чичикова, Ноздрева, Собакевича, Плюшкина и других, что все последующие иллюстраторы «Мертвых душ», включая таких мастеров, как Петр Соколов и П. М. Боклевский, не смогли существенно отойти от агинского типажа.

Серия эта распространялась по подписке и выходила из печати отдельными выпусками по четыре гравюры в каждом; гравюры предполагалось вкладывать в не имевшее иллюст-

раций издание текста «Мертвых душ» 1841 года, поэтому все они решены в страничном формате. Первое издание иллюстраций, которое из-за трудностей реализации было приостановлено в 1846 году, состояло из семидесяти двух листов; полностью же вся серия — сто четыре гравюры — была опубликована уже после смерти Агина и Бернадского, в 1892 году.

В собрании Государственного Русского музея находится большая серия подготовительных рисунков Агина к «Мертвым душам»¹, они имеют разную степень законченности и выполнены в различных техниках: карандашом, пером, а также пером с размывкой кистью.

Между подготовительными рисунками и гравюрами Бернадского имеется ряд расхождений в деталях; они могли быть внесены как автором-художником при выполнении окончательного варианта рисунков непосредственно на деревянных досках, так и гравером в процессе резьбы. «. . . Характер гравюр Бернадского ясно показывает, что он не просто повторял рисунок, а пересказывал и завершал его языком гравюры. Чеканность форм, разнообразие и выразительность гравюрного штриха, цветовая насыщенность — все это, несомненно, обогатило рисунки Агина. . . Насыщенность цветового пятна, фактурное богатство черного штриха, смелость и разнообразие в решении белого, то выполненного как объем тончайшим черным контуром, то растворяющего в себе, как в воздухе, черный штрих, — все эти признаки «романтической» гравюры создают здесь строгое цветовое и пластическое единство»².

К этой характеристике следует добавить, что Бернадский выходит далеко за рамки чисто штрихового факсимилирования — в иллюстрациях к Гоголю ряд участков доски у

¹ Цит. по кн.: *Сидоров А. А.* История оформления русской книги, с. 260.

¹ В 1984 г. в Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина поступила серия неизвестных ранее рисунков А. А. Агина к «Мертвым душам». В настоящее время они считаются оригиналами, по которым Е. Е. Бернадский гравировал иллюстрации. Хранящиеся в Государственном Русском музее рисунки являются повторениями, исполненными Агиным для цензуры.

² *Жуков А. П., Третьякова Е. М.* Гравюра на дереве. М., 1977, с. 167—168.

него уже представляют собой тонко разгравированные, со сложной фактурой, живописно играющие тональные пятна. Видимо, одной из причин, подтолкнувших его к подобным решениям, было то, что Агин в отдельных местах дополнял рисунок размытой кистью. А лист «Вишь ты и перекинулась!..», где изображена сцена при сумеречном освещении, — это уже в основе своей тоновая гравюра.

Другим, рядом с Бернадским, талантливым учеником Клодта был вышедший из крепостных крестьян и ставший впоследствии первым в России академиком гравюры на дереве Лаврентий Авксентьевич Серяков (1824—1881). Правда, в отличие от Бернадского, дарование Серякова носило больше технический характер. В его работах русская ксилография делает следующий шаг, перейдя от воспроизведения графических оригиналов к тональному репродуцированию масляной живописи.

К идее репродукционной тоновой гравюры на дереве Серяков пришел самостоятельно. В петербургской Академии художеств, где — после работы в ксилографической мастерской при журнале «Иллюстрация» — учился Серяков, в середине XIX века еще господствовала школа классической резцовой гравюры, которую возглавлял пользовавшийся непререкаемым авторитетом Йордан. К ксилографии здесь относились как к третьеразрядному искусству, пригодному лишь для выполнения малоформатных книжных и журнальных иллюстраций и виньеток. Намерение Серякова репродуцировать на дереве произведения живописи было встречено в Академии с большим недоверием — в то время это считалось неотъемлемой прерогативой «благородной» гравюры на меди.

В 1853 году Серяков выполнил академическую программу, репродуцировав торцовой ксилографией в довольно большом формате эрмитажный этюд маслом Рембрандта «Голова старика в профиль» (в настоящее время его приписывают голландскому художнику XVII века Яну Ливенсу). Эта работа Серякова вызвала восторг современников. В статье, посвященной выставке в Академии художеств, Аполлон Майков писал: «Гравирование на дереве доведено, кажется, Серяковым до того совершенства в его этюде головы с Рембранд-



191 А. А. СЕРЯКОВ (ПО Д. Г. ЛЕВИЦКОМУ)
Портрет архитектора
А. Ф. Кокорипова
1869

Торцовая гравюра
на дереве
33,8 × 27,4

та, что невозможно узнать, чтоб его гравюра была резана на дереве, а не на меди»¹.

Действительно, подобная сила тона, богатство светотеневой лепки, достигнутые Серяковым, были для русскойксилографии того времени совершенно непривычны. С другой стороны, в отличие от французской тоновойксилографии, наивное стремление Серякова воссоздать на деревянной доске эффекты, присущие иному искусству — гравюре на меди, — в листе «Голова старика» привело к механической штриховке черными перекрещивающимися диагональными линиями фона. (Вспомним, что в Западной Европе попытки имитировать на дереве фактуру резцовой гравюры на меди предпринимались еще в XVIII веке.) Идущий «по форме» круглящийся штрих классической гравюры на меди мы встречаем и в других работах Серякова. В одной из серийксилографий, изображающих пейзажи Крыма, Серяков очень близко воссоздал и фактуру гравюры на стали.

В конце 1850-х — начале 1860-х годов Серяков находился в Париже, куда поехал совершенствоваться в гравюре на дереве и где стал работать у А. Порре, а также Беста и Ледуара; пользовался он там и советами Паннемакера.

По примеру больших парижскихксилографических заведений Серяков в 1868 году основал в Петербурге школу-мастерскую, где впервые в России стала культивироваться репродукционная тоновая гравюра. Вместе со своими учениками и помощниками Серяков обслуживал самые распространенные русские иллюстрированные периодические издания последней трети XIX века — «Всемирную иллюстрацию» и «Ниву», два из которых в его мастерской было выполнено около тысячи четырехсот репродукций, главным образом с живописных оригиналов и портретов, — работы эти обычно подписывались «Серяков и К°». Самим же Серяковым было награвировано свыше пятисот досок. Его лучшие листы, технически намного более совершенные, чем ранняя гравюра «Голова старика». «Портрет архитектора А. Ф. Кокоринова» и другие были

выполнены по живописным оригиналам блестящего портретиста XVIII века Д. Г. Левицкого.

Журналы, для которых работала мастерская Серякова, особенно выпускавшийся с 1870 года известной петербургской книгоиздательской фирмой А. Ф. Маркса еженедельник «Нива», были для России изданиями нового типа, начало которым положила «Иллюстрация» Кукольника. Интерес читательской массы к ним в первую очередь вызывал обильный изобразительный материал, значительное место среди которого занимали воспроизведения картин западноевропейских художников; в дальнейшем в этих журналах стали репродуцироваться также и произведения различных русских живописцев, в том числе и передвижников.

Принадлежавший к следующему после Серякова поколению русскихксилографов-репродукционистов И. Н. Павлов впоследствии вспоминал: «Иллюстрированные журналы в 80—90-х годах прошлого столетия были типичным явлением в издательском мире Петербурга... Картинки мод, портреты лиц царствующих фамилий как России, так и зарубежных государств с бесчисленным великокняжеским окружением, фотографии различных политических и военных деятелей, всевозможных рангов генералов и сановных чиновников, изредка представителей искусства, а чаще лиц, получивших известность по скандальным процессам, — все это являлось превосходным материалом, на котором можно было нажить. Охотно преподносили и репродукции с картин известных художников, нашумевших по выставкам. Читатели журналов состояли большей частью из кругов городского и сельского мещанства, духовенства, чиновничества, купечества и мелкой интеллигенции, и подобный характер иллюстраций был для них отличной приманкой. ... Главным способом воспроизведения иллюстративного материала являлась по необходимости деревянная гравюра, и спрос на нашего брата-гравера в журнальных издательствах был большой. Ведь в сущности мы переживали золотой век журнальнойксилографии... Вспоминая теперь этот период своей жизни, я часто удивляюсь, как хватало у меня терпения и выносливости на постоянную всегда почти

¹ Цит. по ст.: Варшавский Л. Р. А. А. Серяков. — В кн.: Русское искусство. Середина XIX века. Под ред. А. Леонова. М., 1958, с. 152.





193 И. Н. ПАВЛОВ (ПО И. Е. РЕПИНУ)
Смеющийся запорожец
1895

Торцовая гравюра на дереве
33 × 25

срочную работу, как выдерживали мои глаза и руки»¹.

Развитие русской репродукционной графики завершает творчество Василия Васильевича Матэ (1856—1917)². Талантливейший ученик Серякова, Матэ с 1880 по 1884 год по командировке Академии художеств находился в Париже, где учился технике офорта у Гайяра, а также совершенствовался в ксилографии у Паннемакеров. Знаменитые французские мастера высоко ценили молодого русского гравера, прежде всего за тонкое чувство формы и глубокое понимание характера передаваемых оригиналов,— и отличали строгость и чистоту его стия в противоположность стремлению к внешним эффектам, свойственному многим французским граверам-репродукционистам того времени.

За почти сорокалетний период работы как в гравюре на дереве, так и в офорте Матэ исполнил колоссальное количество репродукционных листов. Но особенного мастерства он достиг в тоновой ксилографии, технику которой значительно оживил и обогатил, применяя в своих листах чрезвычайно разнообразную, вызывающую колористические ощущения фактуру разделки доски.

В гравюрах Матэ, выполненных им по возвращении на родину, поражают артистизм и техническая изощренность резьбы, умение тонко и точно передавать все своеобразие манеры и индивидуальных приемов, живописного и рисовального почерка крупнейших русских художников-реалистов, его современников и ближайших предшественников, работы которых он в основном воспроизводил. В этом отношении Матэ, хотя он и учился во Франции, стоит ближе к немецким мастерам факсимильной тоновой ксилографии.

Как еще в 1880-х годах говорил сам Матэ, всякую свою гравюру он стремился выполнить по-иному. По сравнению с Иорданом, Серяковым или Мосоловым в русское искусство пришел гравер-репродукционист с несравненно более яркой художественной индивидуальностью. Репродукционные листы Матэ сыграли огромную роль в популяризации рус-

ской живописи второй половины XIX века, особенно искусства передвижников.

Из ксилографических шедевров Матэ должно быть названо воспроизведение «Боярыни Морозовой» В. И. Сурикова (ок. 1887), выполненное по фотографии, присланной гравюру самим автором-живописцем. Этот лист был опубликован в журнале «Всемирная иллюстрация», где печатались многие лучшие работы Матэ. В 1892 году там же увидели свет его гравюры со знаменитой репинской картины «Запорожцы», а также с отдельного этюда головы хохочущего запорожца, не включенного Репиным в окончательный вариант картины.

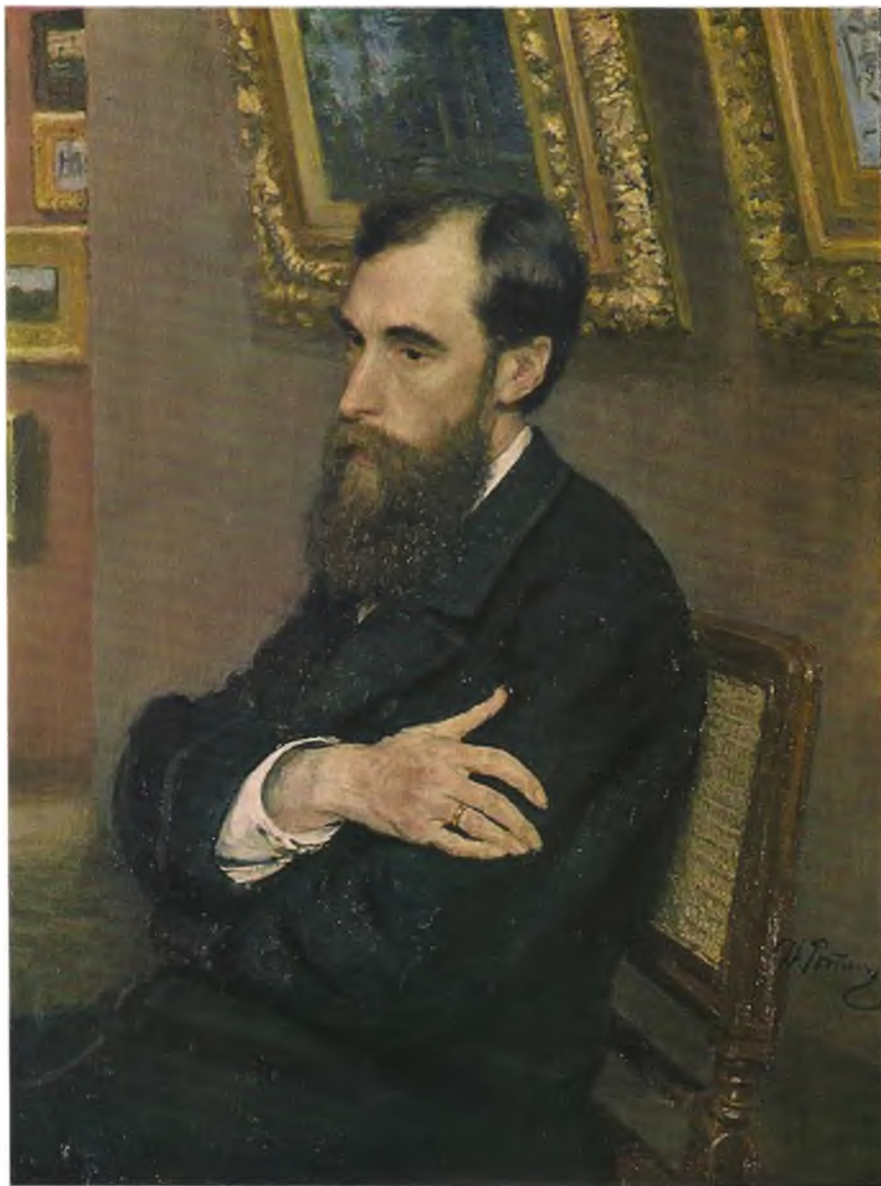
Об этих гравюрах В. В. Стасов писал: «Его «Запорожцы» с картины Репина — крупный шедевр по верности всего общего вместе, во-первых, потом по верности каждой отдельной личности, по выражению характеров, по красоте колорита (даром, что в гравюре нет красок) его этюд «Запорожца», также с Репина, быть может еще выше... Смотришь на эту великолепную гравюру Матэ и точно видишь подлинный холст и смелые, горячие удары кисти Репина». В 1895 году Игорь Грабарь в помещенном в «Ниве» обзоре отдела гравюр «Всероссийской выставки печатного дела» отметил, что великолепные ксилографии Матэ с репинских картин «Запорожец» и «Л. Н. Толстой за работой» чрезвычайно точно передают манеру художника. И. Э. Грабарь писал: «Особенным успехом пользовались его факсимиле карандашных рисунков, технику которых он передавал изумительно, имитируя до иллюзии не только штрих, но и притирки пальцем и растушевкой, характер свинцового карандаша, итальянского или сангины»¹. В восторге от ксилографий Матэ был и сам Репин, пробные оттиски некоторых гравюр по его рисункам висели у него в мастерской.

Еще в начале своего творческого пути, в 1880-х годах, в большой ксилографии с фрагмента картины А. Иванова Матэ осуществил интересный опыт цветного воспроизведения масляной живописи. Работа была выполнена тоновой гравюрой на одной доске, штрихом, который у Матэ уже здесь заметно более свободен и живописен, нежели у его учителя Се-

¹ Павлов И. Моя жизнь и встречи, с. 92—93.

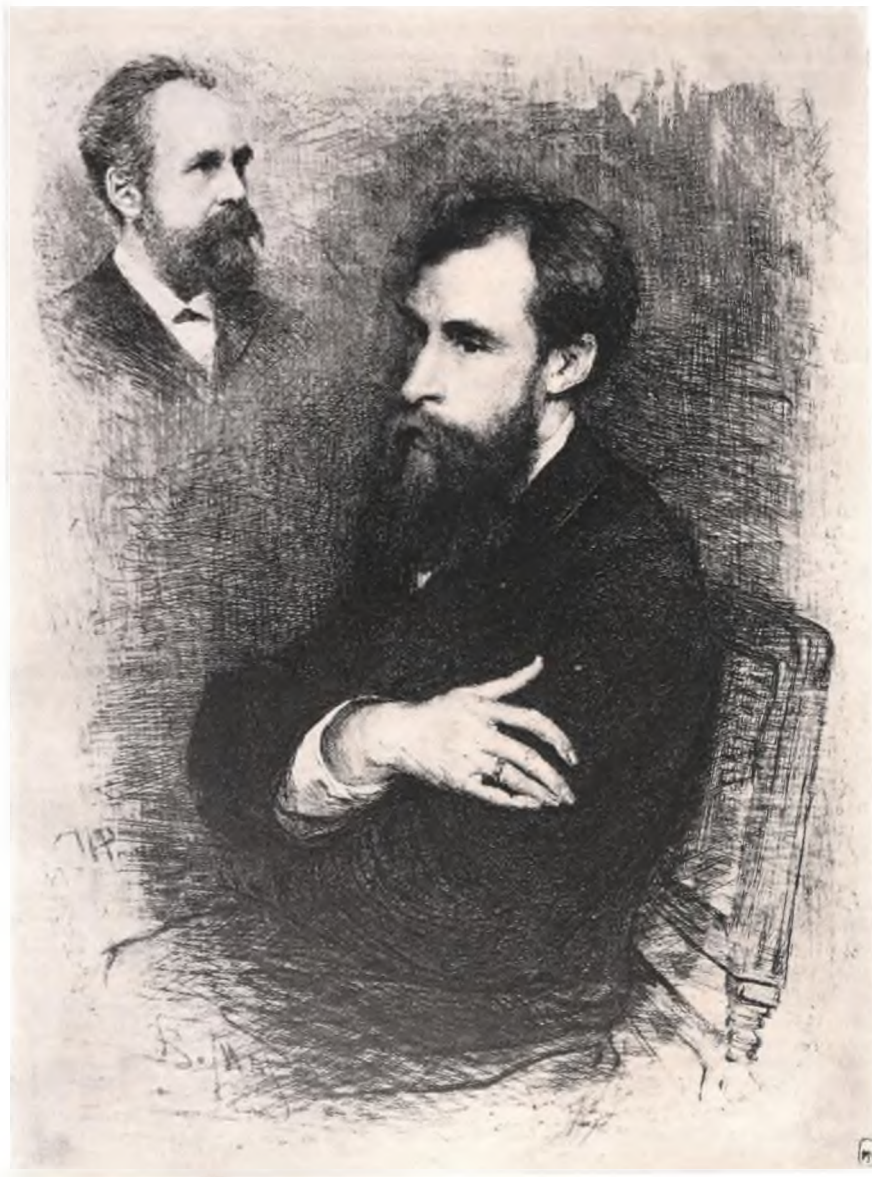
² См.: Лазаревский И. Василий Васильевич Матэ. М.—Л., 1948.

¹ Грабарь И. Моя жизнь. М.—Л., 1937, с. 162.



194 И. Е. РЕПИН
Портрет П. М. Третьякова
1883

Холст, масло
98 × 75,8



195 В. В. МАТЭ (ПО И. Е. РЕПИНУ)
Портрет П. М. Третьякова
1894

Офорт
33,1 × 25

рякова. Доска затем была монотипно раскрашена, что редко применяется в гравюре на дереве. Изображение выполнено с большой точностью в передаче оригинала, а печать произведена всего двумя красками — черной и коричневой, которые условно передают цветовые отношения оригинала. Таким образом здесь сочетались два противоположных принципа — стремление к точности в передаче пластических, светотеневых качеств оригинала и свободная графическая интерпретация в передаче цвета.

Побуждаемые конкуренцией со стороны быстро развивавшейся в России в 1890-х годах фотомеханической репродукции, Матэ, его ученик и помощник по мастерской чрезвычайно плодовитый Иван Николаевич Павлов (1872—1951)¹ и некоторые другие русскиексилографы конца XIX века пытались, подобно немецким мастерам этого времени, возможно более изощрить технику факсимилирования. Так, Павлов в ряде гравюр с картин В. Е. Маковского, которые он делал под непосредственным наблюдением живописца, весьма близко передал не только общую манеру и характер светотени, но и технические особенности живописи последнего. Особенно же блестяще Павловым была воспроизведена фактура упоминавшегося темпераментного репинского этюда «Смеющийся запорожец» (1895) — И. Е. Репин считал, что эта гравюра удалась Павлову лучше, нежели выполненная несколько ранее с того же оригинала самими Матэ.

Однако, как доведенная до полной виртуозности мастерами конца XIX века техника репродукционнойксилографии, так и неоднократные выступления Матэ, в которых он провозглашал превосходство интерпретирующей гравюры над «бездушной» механической репродукцией, — все это были попытки затормозить процесс развития репродукционной техники². В этом отношении в России сложи-

лась точно такая же ситуация, как незадолго перед этим на Западе.

Показателем происходивших перемен может служить роскошная, в стиле того времени, монография-альбом «Илья Репин», выпущенная в 1894 году петербургской Экспедицией заготовления государственных бумаг. В этом альбоме были применены самые разнообразные способы репродуцирования, как старые, так и новые: наряду сксилографиями и офортами работы Матэ здесь же были помещены не уступающие им, а в ряде случаев и превосходящие их по точности передачи оригиналов гелиографуры, фототипии, фотолитографии и тоновые автотипии. В этом альбоме помещено, в частности, пять факсимильных репродукций с рисунков и акварелей Репина, очень точно выполненных многокрасочной фототипией. Новый этап в развитии художественной репродукции уже наступил.

Невзирая на все это, в том же 1894 году в своем докладе на Первом Всероссийском съезде художников Матэ ярко и увлеченно говорил о специфичности и важности искусства репродукционной гравюры: «Тон бумаги в соединении с штрихами, глубоко впитавшимися в бумагу, дает тон непередаваемой красоты. <...> Гравер не ест скучный копист, а создатель нового мира образов, где картину художника он переводит на свой язык, придает новые оттенки... Гравер это делает про-

оригиналах выполнены размывкой кистью черной акварелью. Фотоспособом с определенным уменьшением рисунки были перенесены на доски и затем разгравированы в тоновой манере младшим братом и учеником И. Н. Павлова — Александром Николаевичем Павловым (1883—1959). Тонкие светотеневые эффекты оригиналов переданы комбинацией репшпихеля с обычными шпихелями. Тиражом двадцать пять тысяч экземпляров книга была отпечатана с гальвано в типографии имени Ивана Федорова в Ленинграде. В послевоенные годы репродукционнаяксилография применялась также для воспроизведения иллюстраций Б. Дехтерева, К. Рудакова и других известных советских художников.

Иной характер носило применениексилографии в выпущенной намного позже, в 1973 г., книге «Ромео и Джульетта» У. Шекспира с иллюстрациями Д. Шмаринова. Многоцветные акварели были переведены гравером В. Лопяло в двухкрасочныексилографии: черные с подкладным коричневым тоном. В отличие от чистой репродукционной гравюры воспринятый здесь мы встречаем момент определенной художественной интерпретации гравером оригиналов.

¹ За почти шестьдесят лет работы, продолжавшейся и в советское время, И. Н. Павловым было выполнено около шести тысяч гравюр.

² Отдельные опыты применения репродукционнойксилографии были осуществлены и в ряде советских изданий. Так, в 1948 г. выпущена повесть А. П. Чехова «Дама с собачкой» с иллюстрациями Кукрыниксов. Тридцать шесть рисунков этой серии в

никновеннее равнодушного объектива...¹. Через пятнадцать лет Матэ все еще продолжал утверждать: «...гравёр переносит в гравюрную копию свою индивидуальность, которая всегда сочетаясь с вдохновением автора-художника, создает новое произведение, полное жизни и такой новой прелести, какую оценит и сам автор картины... Как художник-музыкант транспонирует произведение для инструмента, так гравёр передает картину только в двух красках, вызывая богатства светотени и колорита»².

Трагедия Матэ была в том, что он родился слишком поздно: выдающийся мастер репродукционной графики достиг вершин в своем творчестве как раз в те годы, когда неумолимая поступь технического прогресса в основном уже вытеснила гравюру как репродукцию из фермы изобразительного искусства.

Сами художники — авторы картин, оценившие несравненно более точные, чем при лубой ручной передаче фотографические и фотомеханические репродукции, дружно выступили еще на съезде 1892 года против «засилья ксилографов». Несмотря на многолетнее сотрудничество с граверами, в числе первых у нас художников, настаивавших на развитии фотомеханических способов воспроизведения, был и В. Е. Маковский. Эту точку зрения активно поддерживал и В. В. Стасов. Высоко оценивая значение первоклассных репродукционных гравюр Матэ для популяризации современной русской реалистической живописи, Стасов одновременно указывал на бесспорные преимущества документальной точности фотографии, а также репродукций на фотографической основе, ратовал за скорейшее развитие в России разных видов фотомеханического воспроизведения.

В 1903 году даже такое прибежище ксилографов, как журнал «Нива», окончательно перешел на цинкографский способ печати.

Так же как в Западной Европе, наступлению фотомеханики долгие всего в России продолжал сопротивляться репродукционный офорт, и с 1899 года Матэ полностью перехо-

дит на эту технику эстампа, где, в отличие от чистой репродукционности тоновой ксилографии, можно было острее вывить момент творческой интерпретации оригиналов.

Работы Матэ в офорте, которым он наряду с ксилографией занимался и ранее, мастерские, но несколько суховатые, были главным образом воспроизведениями портретов как по оригиналам других художников, так и по фотоснимкам. Большего Матэ удалось достичь в офортах, интерпретирующих живопись Репина — художника, по самому духу его творчества особенно близкого гравюру. Лучшими офортами Матэ по праву считаются портреты известного музыкального деятеля М. П. Беляева, а также П. М. Третьякова, выполненные по Репину. Однако вскоре Матэ прекращает работать и в офорте, целиком отдавшись преподаванию.

При всей значительности творчества Матэ для дальнейшего развития русского эстампа намного важнее оказалась его деятельность в качестве педагога. С 1884 года Матэ преподавал ксилографию и офорт в петербургском Училище технического рисования барона А. Л. Штигица, а с 1894 года он становится профессором гравюры в Академии художеств. Вспомним также, что у Матэ учились разным техникам эстампа такие мастера, как И. Е. Репин, В. А. Серов, И. И. Левитан, Б. М. Кустодиев, К. Ф. Юон, К. А. Сомов, Е. Е. Лансере, А. С. Бакст, А. П. Остроумова-Лебедева, В. Д. Фалилеев.

Важную роль в повороте русского эстампа от репродукционного к авторскому, как известно, сыграла деятельность художников круга «Мира искусства», внесших много нового в развитие русской графики. Особенно же большое значение для обновления у нас искусства гравюры имело творчество Анны Петровны Остроумовой-Лебедевой (1871—1955), которая из всех мирискусников была единственным подлинно профессиональным гравером.

Как впоследствии вспоминала художница в «Автобиографических записках», она стремилась вывести русскую гравюру из служебного, ремесленного состояния, в котором та очутилась в конце XIX века, и превратить ее в высокое искусство, подобное гравюре прошлых эпох.

¹ Цит. по кн.: Павлов И. Моя жизнь и встречи, с. 53.

² Матэ В. В. Гравюра и ее самостоятельное значение. — «Труды Всероссийского съезда художников. Декабрь 1911 — январь 1912». Т. 3. Пг., 1915, с. 33.



196 П. РУБЕНС
Персей и Андромеда
Начало 1620-х гг.

Холст, масло
99,5 × 139



197 А. П. ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА (ПО П. РУБЕНСУ)
Персей и Андромеда
1899

Торцовая гравюра на дереве
(3 доски)
34 × 47

Однако в тот сложный, переломный для истории эстампа период, когда начинался ее творческий путь, осознание художницей своего призвания как гравера пришло к ней далеко не сразу. В 1889 году она поступила в класс Матэ в училище Штиглица. И хотя первые же опыты в ксилографии показали ее несомненную одаренность в этой области, традиционная тоновая манера резьбы по чужим оригиналам показала Остроумовой-Лебедевой скучной и устаревшей. Сославшись на слабость зрения, она перешла в Академию художеств, где вскоре стала заниматься живописью в мастерской Репина. В Академии художеств Остроумова-Лебедева через некоторое время снова встретилась с Матэ, который теперь уже сумел понять стремления и творческие возможности молодой художницы. Матэ увидел в Остроумовой-Лебедевой прирожденного гравера, с уверенной и твердой мужской рукой. К числу ценнейших качеств Матэ принадлежала его глубокая художественная культура. Еще в годы молодости, путешествуя по странам Европы, он внимательнейшим образом изучил в известных собраниях произведения мастеров европейской и восточной гравюры от Дюрера до японцев. Чтобы побудить Остроумову-Лебедеву снова вернуться к работе в ксилографии, он показывает ей имеющиеся в библиотеке училища Штиглица образцы итальянского кьяроскуро: оттиски Уго да Карпи и Дзанетти.

На художницу, впервые увидевшую цветные ксилографии, эти работы произвели поистине ошеломляющее впечатление, — как она потом вспоминала, ей сразу же захотелось работать в подобном направлении. Кьяроскуро, несущее черты большого стия своей эпохи, раскрыло перед Остроумовой-Лебедевой пути для достижения в гравюре на дереве широких живописных эффектов обобщенной, четкой формы и широкой манеры резьбы, резко отличной от столь нелюбимой ею дробной фактуры тоновой ксилографии. Стремление к такому новому лаконичному языку ксилографии, надолго определившее искания Остроумовой-Лебедевой, было характерно и для многих западноевропейских граверов конца XIX — начала XX века.

Иным путем пошел другой ученик и многолетний помощник Матэ И. Н. Павлов. После

отмирания репродукционной гравюры вынужденный с 1906 года перестроиться на работу в авторском эстампе, Павлов перенес в него, в том числе и в листы, выполненные в несколько досок с подцветкой, привычную старую технику тоновой резьбы. Подобный метод еще задолго до этого применяли некоторые французские ксилографы, в частности в ряде своих работ Лепер. Однако Лепер был талантливым живописцем и рисовальщиком, использовавшим технику тоновой ксилографии главным образом для воспроизведения собственных композиций. При этом работа в тоновой гравюре на дереве относится только к раннему периоду творческого пути Лепера, сумевшего затем найти характерный для него лаконичный язык в основе обобщенно-линейной ксилографии. В отличие от Лепера Павлов пришел в гравюру от ремесла, рисованием не владел и потому — как, например, в выполненной им в 1915—1917 годах известной серии видов старых русских городов — в качестве оригиналов нередко пользовался фотоснимками, которые даже не перерисовывал, а прямо фотопутем переводил на доски. И самая манера резьбы Павлова, и механический способ подготовки им оригиналов не открывали больших перспектив для развития искусства гравюры.

В 1898 году перед выходом на конкурс (как тогда называли защиту дипломной работы в Академии художеств) по совету Репина Остроумова-Лебедева едет на год в Париж совершенствоваться в живописи в мастерской Джеймса Уистлера. Выдающийся живописец и график, он соединял в своем творчестве уроки сдержанного колоризма портретов Веласкеса, уточненную ритмику японской гравюры, а также пленэрные достижения французских импрессионистов. Система преподавания Уистлера отличалась от принятой в обычных академических мастерских и была больше связана с современным искусством. Занятия у Уистлера прежде всего во многом изменили понимание Остроумовой-Лебедевой задач и средств искусства живописи. Здесь она, в частности, получила представление о необходимости органического синтеза рисунка и колорита.

Одновременно с занятиями живописью, выполняя обещание, данное ею перед отъездом Матэ, Остроумова-Лебедева под руководством находившегося тогда во Франции Александра Бенуа изучает в богатейшем графическом собрании парижской Национальной библиотеки наследие старых мастеров гравюры, в первую очередь — листы Дюрера и итальянские кьяроскуро¹. Она возобновляет практические занятия ксилографией, причем ее опыты в этой области заслуживают одобрение взыскательного Уистлера. Умелые техники братья Флориан показывают ей применявшиеся тогда во Франции приемы цветной ксилографии. Остроумова-Лебедева знакомится также с работами некоторых других современных парижских художников-граверов (среды них — с ранними листами Лепера).

Вернувшись в 1899 году в Петербург, Остроумова-Лебедева решила закончить Академию художеств по мастерской гравюры. Основной частью ее дипломной работы был большой ксилографский многокрасочный лист, выполненный в манере кьяроскуро по известной эрмитажной картине Рубенса «Персей и Андромеда». Это было первое ее значительное произведение. Традиционное понимание роли гравюры сказалось здесь еще в том, что для воспроизведения был выбран чужой оригинал. Но в то же время в этом эстампе она уже пошла по принципиально иному пути, нежели Матэ или Павлов. Остроумова-Лебедева «не только не задавалась целью имитации оригинала, а напротив того, явно модернизировала Рубенса, создав при помощи приемов, заимствованных у граверов эпохи Ренессанса, произведение в высшей степени современное и глубоко персональное», — писал И. Э. Грабарь².

Весьма показательно, что и другой мастер авторской гравюры — ученик Матэ и Остроумовой-Лебедевой Вадим Дмитриевич Фалилеев (1879—1950), также прошел через этап

репродукционной работы. В 1911—1912 годах он выполнил две графические интерпретации картин старых мастеров: «Портрет кардинала Инграмми» по Рафаэлю и «Чудо св. Марка» по Тинторетто. В обоих этих работах Фалилеев, подобно тому как это сделала Остроумова-Лебедева в «Персее и Андромеде», полновзвучный колорит живописных оригиналов передал в три-четыре доски, в условной гамме, обобщенной в духе кьяроскуро.

Опыт изучения классического кьяроскуро и современной зарубежной ксилографии переносится Остроумовой-Лебедевой в многочисленные пейзажные гравюры, которые составляют основное содержание ее зрелого творчества. После «Персея и Андромеды» она гравюрует уже почти исключительно по собственным композициям¹. Таковы, в частности, «Дорожка», «Луна», «Финляндия с голубым небом», «Финские озера», «Натурищицы», представленные ею на защиту диплома в Академии художеств одновременно с «Персеем и Андромедой».

Необычные для русского искусства цветные листы Остроумовой-Лебедевой первоначально были приняты довольно холодно. Так, на проходившем в 1901 году в Петербурге Всероссийском конкурсе гравюры, организованном Обществом поощрения художеств, «Персей и Андромеда» членами жюри была принята за акварель и по этой причине снята с конкурса. Только после письменного разъяснения самой художницей своего метода гравирования работа была принята снова и удостоена второй премии. Совет же Академии художеств присвоил ей звание художника с большими сомнениями, перевесом всего в один голос. Кроме Матэ значение опытов Остроумовой-Лебедевой поняли и всячески поддерживали только ее друзья, художники «Мира искусства».

Помимо кьяроскуро на граверный язык Остроумовой-Лебедевой, правда, не сразу оказала явное влияние обобщенная манера ксилографий известного французского мастера Феликса Валлотона (1865—1925), в какой-то мере родственная силуэтным решениям, ха-

¹ Остроумова-Лебедева пишет: «Наиболее нравились мне гравюры Никколо Никколини, Уго да Карпи, Занетти...» (Автобиографические записки. Т. 1—2, с. 180). Никколо Никколини, по-видимому, назван ошибочно — среди мастеров итальянского кьяроскуро мы не встретили подобного имени. Вероятнее всего, художница имела в виду Никколо Винченцо. При упоминании имени Занетти речь, вероятно, шла о Дзанетти.

² Грабарь И. Моя жизнь, с. 163.

¹ Правда, она воспроизвела на дереве несколько рисунков А. Н. Бенуа и других мирискусников, однако эти ранние работы не занимают существенного места в творчестве Остроумовой-Лебедевой.



198 А. П. ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА
Ленинград. Фонтанка и Летний сад в июне
1929

Акварель
36,5 × 51,5



199 А. П. ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА
Ленинград. Фонтанка и Летний сад в зиме
1929

*Торцовая гравюра на дереве
(3 доски)
17,3 × 24,5*

рактерным для книжной графики «Мира искусства». Если у других мирискусников более заметна связь с рафинированным графическим языком О. Бердслея или Т. Гейне, то у Остроумовой-Лебедевой — с более суровым стилем Валлотона, хотя художница в свое время и упрекала французского мастера за чрезмерное, по ее тогдашним понятиям, обобщение формы. «В своем отрицании штрихов и штрихования я доходила до крайности, но это вытекало из оппозиционного чувства к ремесленной гравюре. Меня увлекала краткость и сжатость гравюры. Я чувствовала в этом ее особую силу»¹, — писала впоследствии художница.

Связь с Валлотоном можно проследить и в черно-белых листах Остроумовой-Лебедевой. Однако, если рассматривать черные оттиски с отдельных досок для ее цветных гравюр, особенно из серии ее лучших листов, посвященных Петербургу-Ленинграду, то там более очевидно обнаруживается характерное для Валлотона сочетание небольшого количества четких контурных линий и крупных малорасчлененных силуэтных пятен.

В некоторых гравюрах, как, например, упоминавшейся «Финляндии с голубым небом», художница резала доски, находясь на мотиве, прямо с натуры, без подготовительного рисунка. Для сложных по цвету композиций с большим числом досок она обычно подготавливала слегка подкрашенный акварелью карандашный эскиз, контур которого затем посредством кальки переносила на отдельные доски.

В поздний период творчества она нередко использовала в качестве оригиналов для гравировки и насыщенные цветом и тоном живописно решенные акварели.

Технически почти все то, что гравировала в своих цветных листах А. П. Остроумова-Лебедева, вероятно, можно было бы выполнить на линолеуме. Но, в отличие от ее младшего современника — Фалнлеева, предпочитавшего появившуюся в России с 1907 года гравюру на линолеуме, Остроумова-Лебедева не любила этот материал за его мягкость и податливость: она писала, что «когда работаешь по линолеуму: впечатление такое, как

¹ Остроумова-Лебедева А. П. Указ. соч., т. 1—2, с. 184.

будто режешь кашу»¹. Как многим большим мастерам, ей было необходимо чувствовать трудность работы, преодолевать сопротивление материала. Кроме того, здесь, видимо, играл роль и некоторый нюанс формы — деревянная доска дает более благородный, четкий и пластичный штрих в отличие от рыхлого, с зазубринами по краям штриха на линолеуме. Линолеумом Остроумова-Лебедева пользовалась лишь изредка, главным образом для более простых по рисунку дополнительных досок с подкладным цветом.

Восторженный гимн Остроумовой-Лебедевой, посвященный штихелю и ксилографской доске, уже приводился в главе о изобретателе торцовой гравюры Томасе Бьюике, здесь же добавим к нему другое ее высказывание: «Я ценю в этом искусстве невероятную сжатость и краткость выражения, ее немногословие и, благодаря этому, сугубо острую выразительность. Ценю в деревянной гравюре беспощадную определенность и четкость ее линий. Контур ее линий не может быть распылчатым, неопределенным, смягченным. Край линии обуславливается острым краем вырезанного дерева и не смягчается, как в офорте, вытравлением водкой, то есть случайностью, а остается резким, определенным и чистым. Сама техника не допускает поправок и потому в деревянной гравюре нет места сомнениям и колебаниям. Что вырезано, то и остается четким и ясным. Спрятать, замазать, затереть в гравюре нельзя. Туманностей нет»².

Одновременно с освоением опыта классической и новой западноевропейской гравюры А. П. Остроумова-Лебедева изучает и японскую ксилографию. Как она сама вспоминала, глубокое впечатление на нее произвела еще первая в России выставка японского искусства, организованная в Петербурге в 1896 году. Свежесть и непосредственность колорита японских цветных гравюр, их чистый и интенсивный открытый цвет оказали большое влияние на общее развитие европейского ис-

¹ Остроумова-Лебедева А. П. Указ. соч., т. 3, с. 8.

² Из письма А. П. Остроумовой-Лебедевой Н. И. Романову, 1916 г. — В кн.: Анна Петровна Остроумова-Лебедева. Гравюры на дереве. К столетию со дня рождения художницы. Л., Гос. Русский музей, 1971, с. 3.

куства конца XIX века, в особенности на живопись и графику импрессионизма и постимпрессионизма. Японским искусством увлекался, в частности, Уистлер. Под влиянием японских гравюр «очищается паитра» и у А. П. Остроумовой-Лебедевой, художница переходит от сдержанной цветовой гаммы кьяроскуро к большей полихромности. Ее равно привлекают как лаконизм формы и изысканность колорита, так и утонченная техника японских старых гравюр: градации тона, создаваемые изменением давления в процессе печати, «блинт», то есть рельефная печать с «сухой» доской без краски, и др. Одну из своих пейзажных гравюр 1902 года она прямо называет «Подражание Хиросиге». Из японской гравюры Остроумова-Лебедева позаимствовала, в частности, технику «раската», которую она широко применяла, иногда в несколько красок, особенно для передачи в пейзажах эффектов неба и воды. Кроме того, печатая свои гравюры вручную, художница во время самого процесса печати как бы продолжала «рисовать» печатным валиком и косточкой для притирания оттисков. Подобно японцам, отдельные участки доски она намеренно не пропечатывала до конца.

Вот как сама Остроумова-Лебедева описывает свою работу над доской при печати в одной из пейзажных гравюр участка, занимаемого небом: «... с верхнего края до горизонта накатывала голубую краску и пальцем, завернутым в тряпочку, вытирала местами эту краску, подражая форме облаков. . . Когда отпечатала ручным способом, который употребляла всю жизнь, потирая гладилкой по обратной стороне бумаги, положенной на доску с накатанной краской, — родилась гравюра «Финляндия с голубым небом». Причем на этой гравюре на каждом новом оттиске получалось другое небо, так как я нарочно варьировала его, вытирая тряпочкой по-новому. Конечно, такая гравюра не могла идти под типографский механический станок, так как была сочетанием деревянной гравюры с цветной монотипией»¹. Правда, тут же художница добавляет: «Но я с самого начала решила, что главное условие для моих гравюр — это воз-

можность быть напечатанными типографским станком. Поэтому этот способ я в других гравюрах уже не повторяла»¹. Но при таких приемах Остроумовой-Лебедевой, как раскат, непропечатка, экспериментирование в процессе печати, механическое печатание часто не давало желаемых результатов. В последующие годы, как при участии Остроумовой-Лебедевой, так и без нее, несколько раз предпринималась механическая печать тиражей отдельных цветных гравюр. Однако при этом неизменно возникали осложнения и потери в художественном качестве листов. Механические оттиски тех же сюжетов не могут идти ни в какое сравнение с авторскими ручными, которые, естественно, немногочисленны, и среди них трудно найти два совершенно одинаковых.

Коллекция лучших оттисков всех выполненных Остроумовой-Лебедевой гравюр, отобранных самим автором, находится в альбомах, преподнесенных художницей Государственному Русскому музею. Все они отпечатаны на малопроклеенной рыхлой бумаге типа рисовой японской или китайской, которая хорошо впитывала краски и давала благородную мягкую матовую фактуру печати, столь соответствующую общему живописному характеру цветных гравюр Остроумовой-Лебедевой. Кроме того, для усиления эффекта матовости печати художница, видимо, добавляла в некоторые краски белила, что делало их полупрозрачными.

Для того чтобы лучше понять стилистические особенности цветных гравюр Остроумовой-Лебедевой, полезно их сопоставить с ее же акварелями. Это две тесно взаимосвязанные стороны ее творчества. Остроумова-Лебедева была блестящим мастером акварельной живописи, и многие ее акварельные пейзажи служили непосредственными эскизами или оригиналами для гравюр, но и в тех, которые не готовились специально для этой цели, всегда чувствуется твердая, уверенная рука графика.

Акварели Остроумовой-Лебедевой построены на четком цветовом силуэте, решены как бы одним большим пятном, одной волной краски, нанесенной крупной кистью; форма в них сжата и обобщена. Цветовая гамма их обычно проста и сдержанна, сгармонирована

¹ Остроумова-Лебедева А. П. Указ. соч., т. 1—2, с. 212. (Опыт монотипной раскраски гравированной деревянной доски предпринимал еще Мать.)

¹ Остроумова-Лебедева А. П. Указ. соч., т. 1—2, с. 212.



200 А. Н. БЕНУА
Иллюстрация к „Медному всаднику“ А. С. Пушкина

*Пробный штриховой
фотолитографский оттиск,
раскрашенный акварелью
16,2 × 23,6*

в общей тональности, в смежных оттенках небольшого числа основных цветов цветовые планы имеют четкие границы, отделяющие их один от другого. Художница как бы видит мотив уже разложенным на несколько досок.

Но если Остроумова-Лебедева писала, «как гравер», то с другой стороны, она гравировала, «как живописец», стремясь добиться впечатления, близкого к акварели. Об этом говорит, в частности, и характер экспериментирования с цветом в процессе печати, и идущее от живописи понимание текстоники листа, а также обычное для ее цветныхксилографий картинное заключение композиции в прямоугольную рамку. «В моих гравюрах были выражены пространство, глубина и перспектива, и они не хотели лежать на плоской странице»¹, — говорила художница, противопоставляя свои эстампы плоскостной графике мирискусников.

Если Фалилеев, так же как и ряд других современных граверов, добивался в своих листах прежде всего декоративности цвета, то Остроумова-Лебедева шла другим путем. Она стремилась к подлинно живописной тонкости тональных отношений и колорита. Некоторые из ее гравюр, как, например, «Колонны Биржи и крепость» (1908), поражают невиданной в гравюре нюансировкой прозрачной светотени, а также изысканной гаммой голубоватых, розоватых и фиолетовых оттенков, точной цветовой характеристикой пленэрной среды. Здесь нет плоскостности лишней светотени японской гравюры. С другой стороны, таких колористических решений еще не знала русская живопись начала XX века. Это несомненное влияние живописной культуры импрессионизма, воспринятой Остроумовой-Лебедевой главным образом во время пребывания в Париже. Вспомним Уистлера, который добивался в своих холстах музыкальной гармонии цвета и света.

Но подобной колористической тонкости не знала и цветная гравюра на дереве конца XIX — начала XX века во Франции, где она была наиболее развита. Не случайно листы Остроумовой-Лебедевой пользовались таким большим успехом в парижском «Осеннем сало-

не» 1906 года, где она была удостоена звания «почетного члена». Листы Остроумовой-Лебедевой вызвали восторг и у приехавшего в Россию в 1908—1909 годах Мориса Дени. С 1904—1905 годов серии ее гравюр начинают приобретать крупнейшие музеи Европы.

Французские цветныексилографии либо в основном сохраняли традиции условной подцветки кьяроскуро, как у Лопера и близких к нему мастеров, либо носили плоскостно-декоративный характер, как в воспроизведениях Бельтронами акварелей Дени. В этом отношении сложные живописно-колористические решенияксилографий Остроумовой-Лебедевой были новым путем для этой техники. «То, что я восприняла от Уистлера, я не в силах была приложить к масляной живописи. Мешали мне прежние традиции и старые навыки. И я бросилась в сторону цветной гравюры, — в ней для меня была полная свобода действий. Ничто меня в ней не связывало, и я мою жажду к живописи начала удовлетворять в цветной гравюре, открывая там новый путь»¹.

Центральное место в творчестве Остроумовой-Лебедевой занимают листы, посвященные Петербургу — Ленинграду. Она сумела почувствовать особую красоту классических архитектурных ансамблей Петербурга, их необычайную ширь и простор, залитое неярким холодным светом пространство, волнующее уже самыми своими масштабами, влажную световоздушную среду с типичной легкой туманной дымкой, сумела сочетать в изображении облика города на Неве документальную точность передачи мотивов и в то же время тонкую поэтичность. Здесь то же глубокое чувство восхищения красотой великого города, которое мы видели еще у Алексея Зубова.

Все это проявилось, в частности, в безошибочном композиционном чутье Остроумовой-Лебедевой, в ее умении особенно остро и свежо увидеть, выбрать, «скадрировать» и сфрагментировать мотив, как, например, в цветных листах: «Нева сквозь колонны Биржи» (1908), «Колонны Биржи и крепость» (1908) или «Екатерининский канал» (1910). Не менее замечательно найден у нее образ Петербурга — Ленинграда и в многочисленных од-

¹ Остроумова-Лебедева А. П. Указ. соч., т. 1—2, с. 236—237.

¹ Остроумова-Лебедева А. П. Указ. соч., т. 1—2, с. 267.

ноцветных черно-белых ксилографиях, причем даже самые маленькие ее виньетки производят монументальное впечатление.

При переводе акварели в ксилографию форма и цвет у Остроумовой-Лебедевой еще более обобщались и композиция в целом приобретала большую графичность, однако принцип авторепродукции в той или иной мере сохраняется в большинстве ее цветных листов. Поэтому их в известном смысле можно рассматривать как дальнейшее развитие традиций кьяроскуро: староритальянские мастера исходили в своих ксилографиях из однотонных рисунков размывкой кистью (как было отмечено, цветная акварель в Италии XVI века почти не применялась), Остроумова-Лебедева — уже из культуры современной многоцветной акварельной живописи. С особенной наглядностью выступает это при сравнении ее замечательной акварели «Фонтанка и Летний сад в инее» (Гос. Третьяковская галерея) и выполненной по ней одноименной гравюры (1929). Правда, в этой гравюре репродукционное начало заходит дальше, чем обычно у Остроумовой-Лебедевой, здесь даже отдельные участки досок оказались нарезанными в несвойственной для нее «павловской» тоновой манере. Хотя Остроумова-Лебедева и рисовала всегда на доске карандашом, ее черно-белые ксилографии часто выглядят как авторепродукции штриховых рисунков пером или кистью. Черты авторепродукционности — характерный показатель того, что Остроумова-Лебедева принадлежала к художникам переходного периода, в творческом методе которых сочетались элементы как старого, так и нового, — вспомним, что одним из важнейших этапов становления западноевропейского автор-

ского эстампа были авторепродукционные офорты и литографии Эдуарда Мане и авторепродукционные тоновые и обрезные ксилографии Лепера.

Для Остроумовой-Лебедевой, быть может, в большей степени, чем для других художников, связанных с кругом «Мира искусства», характерна глубокая культура, развившаяся в ее умении связать свои творческие устремления с традициями мирового искусства, как европейского, так и восточного, от Возрождения и до начала XX века.

Творчество Остроумовой-Лебедевой, начавшееся с «Персея и Андромеды», ознаменовало быстрый переход нашей гравюры от репродукционной к авторской — оно было исторически необходимым этапом, проложившим пути для дальнейшего развития русской ксилографии.

Следующее поколение советских гравюров — В. А. Фаворский, А. И. Кравченко, Н. Н. Купрянов (который первые уроки ксилографии получил у Остроумовой-Лебедевой) и другие мастера — уже отказалось от всяких следов репродукционного мышления и сумело по-новому разработать найденный еще Бьюиком собственный язык торцово-гравюры — язык оставляемого резцом «белого штриха» и его различных сочетаний с черными штрихами и пятнами. Работая в основном в черно-белом, в отличие от живописных устремлений Остроумовой-Лебедевой, они более подчеркивали графическую первооснову ксилографии, внося в нее новое понимание тектоники бумажного листа и графической композиции, ритмическое начало, связывающее воедино отдельные элементы изображения, а также открытые ими разнообразнейшие новые приемы резьбы.

Литература*

Алексеева М., Флекель М. Русская гравюра конца XVII—XVIII века. Л., 1983.

Гравюра петровского времени. Каталог выставки. Гос. Русский музей. Вступит. статьи и сост. М. А. Алексеевой. Л., 1971.

Гравюра карандашной манерой. Каталог выставки. Гос. Эрмитаж. Вступит. статьи и сост. М. Д. Двориной. Л., 1969.

Журов А. П., Третьякова Е. М. Гравюра на дереве. М., 1977.

Звонцов В. М., Шистко В. И. Офорт. М., 1971.

Итальянская цветная гравюра на дереве XVI—XVIII веков. Гос. Эрмитаж. Каталог выставки. Вступит. статьи и сост. Е. Н. Ненароковой. Л., 1962.

Корнилов П. Е. Офорт в России XVII—XX веков. М., 1953.

Коростин А. Ф. Русская литография XIX века. М., 1953.

Кристаллер П. История европейской гравюры XV—XVII века. Пер. А. С. Петровского. Ред. и вступит. статья В. Н. Лазарева. М.—Л., 1939.

Очерки по истории и технике гравюры. Введение М. И. Фабриканта. М., 1941.

Ранняя русская литография из собрания Эрмитажа. Каталог выставки. Вступит. статья и сост. Г. А. Мирюловой. Л., 1976.

* Литература по истории графики и печатного дела весьма обширна. Настоящая библиография, не претендующая на полноту, включает только перечень основной использованной литературы, общие труды и каталоги выставок. Ряд монографических работ об отдельных мастерах указан также в примечаниях к тексту.

Русская гравюра. Вступит. статья М. Холодовой и Е. Смирновой. М., 1960.

Сидоров А. А. Искусство оформления русской книги. Изд. 2-е. М., 1964.

Суворов П. Искусство литографии. Изд. 4-е. М., 1964.

Флекель М. Искусство и полиграфия (Факсимильные художественные репродукции). Предисл. В. Н. Лазарева. М., 1963.

Французская литография 1890-х годов. Эстампы из собрания Эрмитажа. Каталог выставки. Вступит. статья и сост. Ю. А. Русакова. Л., 1979.

Французская цветная гравюра XVIII века. Каталог выставки. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Вступит. статья и сост. Н. Н. Водо. М., 1968.

Audin M. Essai sur les graveurs de bois en France au dix-huitième siècle. Paris, 1925.

Beguin A. Dictionnaire technique de l'Estampe. Vol. 1—3. Bruxelles, 1976—1977.

Bilder nach Bildern. Druckgrafik und die Verbilligung von Kunst.

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kunstgeschichte. Münster, 1976.

Davenport C. Mezzotints. London, 1904.

Dimier L. Le bois d'illustration au XIX-e siècle. Paris, 1925.

Eichenberg F. The Art of the Print. Masterpieces. History. Techniques. New York, 1976.

Haerle A. Der Farbstock — seine Anfänge und seine Entwicklung bis zum Jahre MDCCLXV. Privatdruck (München), 1937. The Hermitage.

Selected Renaissance Prints. Fifteenth and Sixteenth Century: Engravings, Etchings and Woodcuts. Introduction,

selection and catalogue by Ch. Mezen-seva. Leningrad, 1982.

Hind A.-M. A History of Etching and Engraving from the 15 Century to the Year 1914 (4-e ed.). New York, 1963.

Ilgensritz H. Der Kupferstich. Dresden, 1958.

Künze H. Geschichte der Buchillustration in Deutschland der XV Jahrhundert. Bd. 1—2. Leipzig, 1975.

Laran J. L'Estamp. Vol. 1—2. Paris, 1959.

Leimarie J., Melot M. Les gravures des Impressionistes. Paris, 1971.

Levenson J.-A., Oberhuber K., Sheem J. Early Italian Engravings from National Gallery of Art. Washington, 1973.

Marty A. L'Imprimerie et les Procédés de Gravure du Vingtième Siècle. Paris, 1906.

Mayer R. Die Litografie (2. Auflage). Dresden, 1970.

Mayer R. Gedruckte Kunst. Dresden, 1984.

Musper H.-Th. Der Holzschnitt in fünf Jahrhunderten. Stuttgart, 1964.

Oberhuber K. Graphische Sammlung Albertina. Die Kunst der Graphik III. Renaissance in Italien. Wien, 1966.

Oberhuber K. Graphische Sammlung Albertina. Die Kunst der Graphik IV. Zwischen Renaissance und Barock. Wien, 1967.

Passeron R. La Gravure impressioniste. Paris, 1974.

Peterdi G. Printmaking. Methods old and new. New York, 1964.

Reichel A. Die Clair-Obscur-Schnitte des XVI, XVII und XVIII Jahrhunderts. Zürich. Leipzig. Wien. 1926.

Список иллюстраций

- 1
А. БОСС
Мастерская печатника гравюр
на меди
1642
Офорт
26,1×32,6
- 2
Пашушие крестьяне
Около 1480 г.
Иллюстрация
к «Аугсбургскому календарю»
Обрезнаяксиография
- 3
**ИТАЛЬЯНСКИЙ МАСТЕР
СЕРЕДИНЫ XV ВЕКА**
Рождество Христово
Ниелло
Дм. 6,2
- 4
М. ШОНГАУЭР
Явление Христа
Марии Магдалине
Резцовая гравюра
на меди
15,5×15,2
- 5
К. МЕЛЛАН
Плат св. Вероники
1649
Резцовая гравюра на меди
43×31,5
Фрагмент
- 6
РЕМБРАНДТ
Мостик Сикса
1645
Офорт
13×22,4
Фрагмент
- 7
А. МАНТЕНЬЯ
Битва морских божеств
Около 1470—1474 гг.
Резцовая гравюра на меди
на двух досках
Оттиск с левой доски
44,5×30,4
- 8
**ИТАЛЬЯНСКИЙ МАСТЕР
ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XV ВЕКА
(ПО А. МАНТЕНЬЕ)**
Поклонение волхвов (Мадонна в гроте)
Резцовая гравюра на меди
39×28,2
- 9
ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ
Тайная вечеря
1495—1498
Фреска церкви Санта Мария
делле Грацие в Милане
420×910
- 10
**ДЖ. ПЬЕТРО ДА ВИРАГО
(ПО ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ)**
Тайная вечеря
Около 1500 г.
Резцовая гравюра на меди
23×45
- 11 а, б
**П. СОУТМАН
(ПО РИСУНКУ П. РУБЕНСА
С ФРЕСКИ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ)**
Тайная вечеря
1620
Офорт на двух досках
29,8×50,3 (каждая доска)
- 12
МАРКАНТОНИО РАЙМОНДИ
Венера, Марс и Амур
1508
Резцовая гравюра на меди
30×21,2
- 13
БАСТИАНО ДА САНГАЛЛО
Копия с картона Микеланджело
«Битва при Кашинне»
1542 (?)
Дерево, гризайль
71×133
Холкхем-холл (Норфолк), собрание
лорда Лейстера
- 14
**МАРКАНТОНИО РАЙМОНДИ
(ПО МИКЕЛАНДЖЕЛО)**
Карабкающийся
- Резцовая гравюра на меди
20,8×13,9
- 15
**МАРКАНТОНИО РАЙМОНДИ
(ПО МИКЕЛАНДЖЕЛО)**
Купающиеся воины
1510
Резцовая гравюра на меди
28×22,2
- 16
**МАРКАНТОНИО РАЙМОНДИ
(ПО РАФАЭЛЮ)**
Лукреция
Около 1510 г.
Резцовая гравюра на меди
21×13
- 17
**МАРКАНТОНИО РАЙМОНДИ
(ПО РИСУНКУ РАФАЭЛЯ)**
Вифлеемское избитие младенцев
Около 1510 г.
Резцовая гравюра на меди
27,7×32,7
- 18
РАФАЭЛЬ
Св. Цецилия со св. Павлом,
Иоанном, Августином и Магдалиной
Около 1514 г.
Холст, масло
220×136
Болонья, Пинакотекка
- 19
**МАРКАНТОНИО РАЙМОНДИ
(ПО РАФАЭЛЮ)**
Св. Цецилия со св. Павлом,
Иоанном, Августином и Магдалиной
Около 1515 г.
Резцовая гравюра на меди
25×15,5
- 20
**МАРКАНТОНИО РАЙМОНДИ
(ПО БАЧЧО БАНДИНЕЛЛИ)**
Мученичество св. Лаврентия
Резцовая гравюра на меди
44×58
- 21
**ДЖ.-Я. КАРАЛЬО
(ПО РОССО ФИОРЕНТИНО)**

- Битва Геракла с кентаврами
Лист из серии
«Подвиги Геракла»
Резцовая гравюра на меди
21,8×18
22
ДЖ.-Б. СКУЛЬТОРИ
(ПО **ДЖ. РОМАНО**)
Сражение у кораблей
перед Троей
1538
Резцовая гравюра на меди
40,4×58,8
23
ДЖ. ГИЗИ
(ПО **А. ПЕННИ**)
«Сон Рафаэля»,
или «Меланхолия Микеланджело»
1561
Резцовая гравюра на меди
38×54,3
24—27
ДЖ. ГИЗИ
(ПО **МИКЕЛАНДЖЕЛО**)
Листы из серии гравюр
с плафона Сикстинской капеллы
Около 1549 г.
Резцовая гравюра на меди
56×43,3
(каждый лист)
28
МАРКАНТОНИО РАЙМОНДИ
(ПО **РАФАЭЛЮ**)
Суд Париса
Около 1510 г.
Резцовая гравюра на меди
Фрагмент
29
Э. МАНЕ
Завтрак на траве
1863
Холст, масло
214×270
Париж, Лувр
30
А. КРАНАХ
Св. Христофор
1506—1507
Обрезная гравюра на дереве
(4 доски)
28,2×19,4
31
А. КРАНАХ
Св. Георгий
Гольддрук
28,7×19,5
32
УГО ДА КАРПИ
(ПО **РАФАЭЛЮ**)
Чудесный улов
1523
Кьяроскуро (3 доски).
Печать А. Андреани
23×34,6
- 33
УГО ДА КАРПИ
(ПО **РАФАЭЛЮ**)
«Рафаэль и его возлюбленная»
Кьяроскуро (4 доски)
30×22,4
34
ПАРМИДЖАНИНО
Состязание Аполлона и Марсия
Перо и размывка кистью бистром
по наброску итальянским карандашом
и мелом
20,7×14,6
Нью-Йорк,
Библиотека Пирпонта Моргана
35
УГО ДА КАРПИ
(ПО **ПАРМИДЖАНИНО**)
Состязание Аполлона и Марсия
Около 1527 г.
Кьяроскуро (4 доски)
19,8×13,9
36
ДЖ. КАРАЛЬО
(ПО **ПАРМИДЖАНИНО**)
Диоген
1527
Резцовая гравюра на меди
28,9×21,8
37
УГО ДА КАРПИ
(ПО **ПАРМИДЖАНИНО**)
Диоген
Ксилографская копия с кьяроскуро
В. Г. Антонова (1946)
16,5×12
38 а, б, в, г
УГО ДА КАРПИ
(ПО **ПАРМИДЖАНИНО**)
Диоген
Раскладка на отдельные краски
Ксилографская копия
с кьяроскуро В. Г. Антонова
(1946)
39
УГО ДА КАРПИ
(ПО **ПАРМИДЖАНИНО**)
Диоген
Кьяроскуро (4 доски)
47,5×34,7
Фрагмент в натуральную величину
40
ПАРМИДЖАНИНО
Купающиеся нимфы
Перо, кисть, бистр, белнаа
29,5×21
Флоренция, Уффици
41
УГО ДА КАРПИ ИЛИ Н. ВИЧЕНТИНО
(ПО **ПАРМИДЖАНИНО**)
Купающиеся нимфы
Около 1523 г.
Кьяроскуро (3 доски)
29×20
- 42
Н. ВИЧЕНТИНО (ПО ПАРМИДЖАНИНО)
Христос исцеляет
десять прокаженных
Кьяроскуро (3 доски)
29×41,5
43
А. ДА ТРЕНТО (ПО ПАРМИДЖАНИНО)
Сивилла Тибуртинская
и император Август
Кьяроскуро (2 доски)
34,9×26,5
44
А. АНДРЕАНИ (ПО А. КАЗОЛАНИ)
Молодая женщина в размышлении
о бренности всего земного
1591
Кьяроскуро (3 доски)
33,5×21
45
А. АНДРЕАНИ
(ПО **РИСУНКУ Б. МАЛЬПИЦЦИ**
С **КАРТОНА А. МАНТЕНЬИ**)
Триумф Цезаря
1598
Кьяроскуро (4 доски)
36,8×37,5
Фрагмент
46
Б. КОРИОЛАНО (ПО ГВИДО РЕНИ)
Падение гигантов
1638—1641
Кьяроскуро (3 доски)
из четырех листов
43,5×31 (каждый лист)
Фрагмент — левый нижний лист
47
А.-М. ДЗАНЕТТИ
(ПО **ПАРМИДЖАНИНО**)
Старик с книгой
1723
Кьяроскуро (4 доски)
16,8×9,8
48
Д.-Б. ДЖЕКСОН (ПО ТИЦИАНУ)
Смерть св. Петра-мученика
1739
Кьяроскуро (4 доски)
54×34,6
49
Д.-Б. ДЖЕКСОН (ПО Я. БАССАНО)
Моление о чаше
Около 1743 г.
Кьяроскуро (4 доски)
56×38
50
Ф. ХЕЙС (ПО П. БРЕЙГЕЛЮ)
Вооруженный корабль и галера
1561
Офорт, резец
31,3×24,5
51
А. И Я. ДОЙТЕКЮМ (ПО П. БРЕЙГЕЛЮ)
Альпийский ландшафт

- Офорт
32,4×42,7
52
П. ВАН ДЕР ХЕЙДЕН
(ПО П. БРЕЙГЕЛЮ)
Кухня тучных
1563
Офорт, резец
32×29,3
53
П. БРЕЙГЕЛЬ
Лето (Жнецы)
1569
Перо, коричневые чернила
22×28,5
Гамбург, Кунстхалле
54
П. ВАН ДЕР ХЕЙДЕН
(ПО П. БРЕЙГЕЛЮ)
Лето (Жнецы)
Офорт, резец
22×30
55
К. КОРТ (ПО ТИЦИАНУ)
Титий (Прометей?)
1566
Резцовая гравюра на меди
36,5×31,4
56
К. КОРТ
(ПО СКУЛЬПТУРЕ МИКЕЛАНДЖЕЛО)
Мадона между св. Козьмой
и Дамианом
1570
Резцовая гравюра на меди
41,2×23,5
57
ТИЦИАН
Автопортрет
Около 1562 г.
Холст, масло
93×75
Берлин — Далем
58
АГОСТИНО КАРРАЧЧИ
(ПО ТИЦИАНУ)
Портрет Тициана
1587
Резцовая гравюра на меди
32,2×23,3
59
АГОСТИНО КАРРАЧЧИ
(ПО П. ВЕРОНЕЗЕ)
Убиение св. Юстины
1582
Резцовая гравюра
59×95
60
РАФАЭЛЬ
Триумф Галатен
1513
Фреска виллы Фарнезина
в Риме
295×225
- 61
МАРКАНТОНИО РАЙМОНДИ
(ПО РАФАЭЛЮ)
Триумф Галатен
Резцовая гравюра на меди
40,6×28,6
62
Г. ГОЛЬЦИУС (ПО РАФАЭЛЮ)
Триумф Галатен
1592
Резцовая гравюра на меди
55,4×41,3
63
Я. САНРЕДАМ
Вакх
Резцовая гравюра на меди
24,3×17,5
Фрагмент
64
Я. ВИТДУК (ПО П. РУБЕНСУ)
Встреча Авраама с Мельхиседеком
1638
Резцовая гравюра на меди,
черный мел, кисть, бистр
41×54,3
Пробный оттиск,
дорисованный П. Рубенсом
Ленинград, Гос. Эрмитаж
65
Я. ВИТДУК (ПО П. РУБЕНСУ)
Встреча Авраама с Мельхиседеком
1638
Резцовая гравюра на меди,
черный мел, кисть, бистр
Пробный оттиск,
дорисованный П. Рубенсом
Фрагмент
Ленинград, Гос. Эрмитаж
66
А. ВОРСТЕРМАН (ПО П. РУБЕНСУ)
Сусанна и старцы
Около 1620 г.
Резцовая гравюра на меди
38,5×27,5
67
А. ВОРСТЕРМАН (ПО П. РУБЕНСУ)
Снятие с креста
1620
Резцовая гравюра на меди
55,9×42,8
68
П. СОУТМАН (ПО П. РУБЕНСУ)
Охота на крокодила и гиппопотаму
Резцовая гравюра на меди
46,6×63,7
69
П. СОУТМАН (ПО П. РУБЕНСУ)
Пьяный Силен
Офорт
30,7×26,7
70
А. ВАН ДЕЙК, А. ВОРСТЕРМАН
Портрет гравера
Лукаса Ворстермана
- Лист из «Иконографии»
Офорт, резец
25×16,1
71
П. ПОНЦИУС (ПО П. РУБЕНСУ)
Св. Рох, защитник прокаженных
1626
Резцовая гравюра на меди
54,7×36,3
72
С.-А. ВОЛСВЕРТ (ПО П. РУБЕНСУ)
Пейзаж с грозой
Резцовая гравюра на меди
38×42,4
73 а, б
П. РУБЕНС
Сад любви
1632—1633
Рисунок на двух листах
Итальянский карандаш, перо,
размывка кистью, бистр, индиго
48×71 (каждый лист)
Нью-Йорк, Метрополитен-музей
74 а, б
К. ЙЕГЕР (ПО П. РУБЕНСУ)
Сад любви
Обрезная гравюра
на дереве на двух досках
46×60; 46×52,2
75
К. МЕЛЛАН
Портрет Пейреска
1639
Резцовая гравюра на меди
14×10,6
76
Р. НАНТЕЙЛЬ
Портрет Людовика XIV
1662
Резцовая гравюра на меди
40,5×33,5
77
Ж. ЭДЕЛИНК (ПО РАФАЭЛЮ)
Святое семейство
Резцовая гравюра на меди
44×30,8
78
Ж. ЭДЕЛИНК (ПО Ф. ДЕ ШАМПЕНЮ)
Портрет художника
Филиппа де Шампеня
1676
Резцовая гравюра на меди
39,5×33
79
Ж. ЭДЕЛИНК (ПО КОПИИ П. РУБЕНСА
С КАРТОНА ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ)
Битва при Ангиари
Резцовая гравюра на меди
Фрагмент в натуральную величину
80
Ж. ОДРАН II (ПО Ш. ЛЕВРЕНУ)
Лист из серии
«Битвы Александра Македонского»
1670—1674

- Офорт, резец
71,6×159
Фрагмент в натуральную величину
81
П.-Э. ДРЕВЕ (ПО Г. РИГО)
Портрет кардинала Боссюэ
1723
Резцовая гравюра на меди
47,7×33,3
82
Н.-А. ТАРДЬЕ (ПО А. ВАТТО)
Ватто и Жюльен в парке
1731
Офорт, резец
38,2×29,5
83
Ф. БУШЕ (?)
Копия с автопортрета А. Ватто
Сангина, итал. карандаш, мел
25,3×21,5
Шантйи, музей Конде
84
Ф. БУШЕ (ПО А. ВАТТО)
Портрет Антуана Ватто
Офорт
35×24
85
А. ВАТТО
Радости жизни
1716—1718
Холст, масло
65×93
Лондон, собрание Уоллес
86
П.-А. АВЕЛИН II (ПО А. ВАТТО)
Радости жизни
Лист из «Сборника Жюльена»
Офорт, резец
34,4×48,2
87
А. РОБЕР, Н. ЛЕСЮЭР (ПО РАФАЭЛЮ)
Афинская школа.
Лист из увража «Кабинет Кроза»
Офорт, гравюра на дереве
32,6×36,4
88
**А.-К. КЕЙЛЮС, Н. ЛЕСЮЭР
(ПО А. ОРАЦИ)**
Ангелы, несущие руно Гедеона
Лист из увража «Кабинет Кроза»
Офорт, гравюра на дереве
48,2×26,2
89
**А.-К. КЕЙЛЮС, Н. ЛЕСЮЭР
(ПО ДЖ. РОМАНО)**
Рыбаки, тянущие сети
Лист из увража «Кабинет Кроза»
Офорт, гравюра на дереве
(2 доски)
30,6×43,7
90
ДЖ. КАМПАНЫОЛА
Христос и самаритянка:
Около 1510 г.
- Резец, пунктир
13×18
91
У. ДИКINSON (ПО ДЖ. РЕЙНОЛЬДСУ)
Портрет леди Кросби
1779
Меццо-тинто
63,5×37,7
92
В. ГРИН (ПО ДЖ. РАЙТУ)
Опыт с воздушным насосом
1796
Меццо-тинто
48×58,3
93
ДЖ. УОТС (ПО ДЖ. РЕЙНОЛЬДСУ)
Портрет Сэмюэля Джонсона
1770
Меццо-тинто
46×33
94
Ж.-Б. ЛЕПРЕНС
Слуга
1769
Офорт, акватинта
10,5×7,5
95
Г. СЕГЕРС
Скалистый пейзаж с башней вдали
Офорт
13,2×19,2
96
Я.-Х. ЛЕБЛОИ (ПО Н. БАЕКЕЮ)
Портрет Людовика XV
1758
Меццо-тинто, резец (4 доски)
61×45
97
**Ж. ГОТЬЕ-ДАГОТИ
(ПО Ж.-Б. ШАРДЕНУ)**
Ткачиха гобелена
1743
Меццо-тинто, акватинта (4 доски)
21,4×15,9
98
ДЖ.Р. СМИТ (ПО ДЖ. МОРЛЕНДУ)
Возвращение с рынка
Цв. меццо-тинто
46×55
99
Ф. БАРТОЛОЦЦИ (ПО Т. ЛОРЕНСУ)
Портрет мисс Фарен
Пунктир
55,4×36,2
100
Ф. БАРТОЛОЦЦИ (ПО А. КАУФМАН)
Вакханки
1786
Цв. пунктир
35,5×40
101
Ж. ДЕМАРТО (ПО Ф. БУШЕ)
Девушка за чтением
- Карандашная манера
22,3×16,9
102
Ж. ДЕМАРТО (ПО Ф. БУШЕ)
Женская головка
Карандашная манера
19,4×14,7
103
Ж. ДЕМАРТО (ПО Ж.-Б. ГЮЭ)
Молочница
Карандашная манера
30,6×39,5
104
Л.-М. БОННЕ (ПО Ф. БУШЕ)
Венера с голубями
Пастельная манера,
многоцветная печать
33,3×41,7
105
Ш.-М. ДЕКУРТИ (ПО Ф.-Ж. ШАЛЛОУ)
Застигнутый врасплох возлюбленный
Цв. акватинта
47×37,8
106
Г. РОБЕР
Вилла Мадама в Риме
Перо, тушь, акварель
30,5×42
Ленинград, Гос. Эрмитаж
107
Ф. ЖАННИЕ (ПО ГЮБЕРУ РОБЕРУ)
Вилла Мадама в Риме
1778
Цв. акватинта
30,5×42
108
Л.-Ф. ДЕБЮКРУ
Поздравление бабушки
с днем рождения
1788
Цв. акватинта
40×23,5
109
Р. ИРЛОМ (ПО К. ЛОРРЕНУ)
Товий и ангел
Лист № 160 из серии
„Liber Veritatis”
Углубленная гравюра,
смешанная техника
20,2×25,7
110
**К. ПЛОСС ВАН АМСТЕЛЬ
(ПО Г. АВЕРКАМПУ)**
На катке
Углубленная гравюра,
смешанная техника
21,8×22,6
111
ДЖ. Б. ТЬЕПОЛО
Семейство сатира
Лист из серии
„Scherzi di fantasia”
Офорт
22,5×17,5

- 112
Ф. ГОЙЯ (ПО Д. ВЕЛАСКЕСУ)
Филипп IV в охотничьем костюме
1778
Сангина
27,7×18,9
Гамбург, Кунстхалле
113
Ф. ГОЙЯ (ПО Д. ВЕЛАСКЕСУ)
Дитя из Вальекаса
1778
Сангина
20,2×15,7
Гамбург, Кунстхалле
114
Ф. ГОЙЯ (ПО КАРТИНЕ КРУГА Д. ВЕЛАСКЕСА)
Привратник Охоа (Алькад Ронкуильо)
1778—1779
Офорт, акватинта
28×16,5
115
Д. ВЕЛАСКЕС
Придворный шут, прозванный дон Хуан Австрийский
Холст, масло
210×123
Мадрид, Прадо
116
Ф. ГОЙЯ (ПО Д. ВЕЛАСКЕСУ)
Придворный шут, прозванный дон Хуан Австрийский
1778—1779
Офорт, акватинта
28×17
117
Д. ВЕЛАСКЕС
Карлик дон Себастьян де Морра
Холст, масло
106×81
Мадрид, Прадо
118
Ф. ГОЙЯ (ПО Д. ВЕЛАСКЕСУ)
Карлик дон Себастьян де Морра
Офорт
21,5×15
119
Ф. ГОЙЯ
Колосс
1810—1818
Меццо-тинто
28,7×21
120
У. ТЕРНЕР, Ч. ТЕРНЕР (ПО РИСУНКУ У. ТЕРНЕРА)
Пейзаж с мостом
Лист № 13
из серии „Liber Studiorum“
Офорт, меццо-тинто
20,5×28,7
121
У. ТЕРНЕР
Солвейское болото
Пробный оттиск офортного контура для листа из серии „Liber Studiorum“
20,5×28,8
122
Д. ЛЮКЕС (ПО Д. КОНСТЕБАУ)
Мельница близ Брайтона
Меццо-тинто
123
Т. ПИРОЛИ (ПО ДЖ. ФЛАКСМАНУ)
Иллюстрация к «Илиаде» Гомера
Резцовая гравюра на меди
19×39,5
124
ПО РИСУНКУ Г. ШТРЕЛЛЕРА, Ю. КОХА
Иллюстрация к «Истории греческой скульптуры» И. Овербека (Лейпциг, 1869)
Гравюра на дереве И.-Г. Флгеля
125
Г. ГОЛЬЦИУС
Аполлон Бельведерский
Резцовая гравюра на меди
41,5×29,9
126
НЕМЕЦКИЙ МАСТЕР ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV ВЕКА
Архангел Михаил, взвешивающий человеческие души
Около 1470 г.
Шротблатт
26,6×19,2
127
ДЖ. СКОЛАРИ (ПО ТИЦИАНУ?)
Св. Георгий
Обрезная гравюра на дереве
53,6×36,8
128
Б. МУРИЛЬО
Торговка фруктами
Холст, масло
143×105
Мюнхен, Старая пинакоотека
129
Ф. ПИЛОТИ (ПО Б. МУРИЛЬО)
Торговка фруктами
Лист из альбома «Баварский картинный зал в Мюнхене и Шлейсхейме»
1816
Литография
59×42,2
130
ПО РИСУНКУ Ж. ЖИГУ
Иллюстрация к «Жизнь Блазу» Лесажа
1835
Торцовая гравюра на дереве
10,5×8,7
131
ПО РИСУНКУ Т. ЖОАННО
Иллюстрация к «Подю и Виргинии» Бернардена де Сен Пьера
1837
Торцовая гравюра на дереве
С. Уильямса
16,7×13
132
ПО РИСУНКУ О. ДОМЬЕ
Воспоминание о холере-морбус
Иллюстрация к «Медицинской Немезиде» Ф. Фабра
1841
Торцовая гравюра на дереве
А. Плона
10,9×9,2
133
ПО РИСУНКУ О. ДОМЬЕ
Ходатай по делам
Лист из серии «Французы в их собственном изображении»
1841
Торцовая гравюра на дереве
Бируста
14×9,5
134
ПО РИСУНКУ О. ДОМЬЕ
Бульвар Тампль в полночь
1862
Торцовая гравюра на дереве
К. Морана для журнала „Le Monde illustré“
15,8×22,3
135—136
ПО РИСУНКАМ Г. ДОРЕ
Иллюстрации к «Озорным рассказам» О. Бальзака
1855
Торцовая гравюра на дереве
14×8,5
137
Г. ДОРЕ
Данте и Вергилий перед вратами ада
Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте
Рисунок для торцовой гравюры на дереве
Тушь, сепия, белла
42,4×32
Будапешт,
Музей изобразительных искусств
138
ПО РИСУНКУ А. МЕНЦЕЛЯ
Ужин за круглым столом в Сан-Суси
Иллюстрация к «Истории Фридриха Великого» Ф. Куглера
Торцовая гравюра на дереве
Э. Кречмара
14,5×10
139
ПО РИСУНКУ Э. МАНЕ
Парижанка
1874
Торцовая гравюра на дереве
А. Прюнера

- Второй вариант доски
10×15,5
140
ПО РИСУНКУ К. ПИССАРРО
Женщины, собирающие траву
Из серии «Полевые работы»
Цв. торцовая гравюра на дереве
А. Писсарро (5 досок)
18×12
141
ПО РИСУНКУ К. ПИССАРРО
Этюды фигур
Из серии «Полевые работы»
Торцовая гравюра на дереве
А. Писсарро
21×17
142
ПО РИСУНКУ О. РОДЕНА
Фигуры чистилища
Торцовая гравюра на дереве
Т. Бельтрана (2 доски)
20×9,5
143
ПО Э. ДЕГА
Танцовщица
Торцовая гравюра на дереве
Ж. Бельтрана
17×12
144
ПО Я. ВАН ЭЙКУ
Портрет мужчины
с гвоздикой в руке
Резцовая гравюра на меди
Ф. Гайяра
15×11,7
145—146
У. БЛЕЙК
Титульный лист
и страница из «Песен невинности»
1789
Выпуклая гравюра на металле
(автоклаше)
13×8,4
147
О. ДОМЬЕ
Воспоминания о Дворце правосудия
Жилотаж
из „L'Autographe du Salon”
1865
18×16
148
О. РЕНУАР, О. КЛО
Ребенок с бисвитом
1898—1899
Цв. литография
(9 камней)
33,2×27,2
149
О. РЕНУАР, О. КЛО
Стойщая купальщица
1896
Цв. литография
(8 камней)
41,2×34,8
- 150
П. СИНЬЯК, О. КЛО
Красный буй (Сен-Троpez. Порт)
1894
Цв. литография (6 камней)
1-е состояние
40,3×32,4
151
Ж. РУО
«Лицом к лицу»
Лист № 40
из серии „Miserege”
1922—1927
Гельография, офорт
(авторская ручная доработка)
56,7×42,9
152
ПО А. МАТИССУ
Похороны Пьеро
Лист из серии «Джаз»
1947
Пошур работы Э. Вереля
42,5×32,8
153
А. ТРУХМЕНСКИЙ
(**ПО СИМОНУ УШАКОВУ**)
Беседа Варлаама с Иосафом
1681
Резцовая гравюра на меди
21,5×13,7
154
А. Ф. ЗУБОВ
Свадьба Петра I и Екатерины
в Зимнем дворце Петра
в Петербурге 19 февраля 1712 года
1712
Офорт, резец
45,5×55,4
155
А. Ф. ЗУБОВ
Петербург в 1727 году
Офорт, резец
24,2×38,7
156
И. А. СОКОЛОВ (ПО Г. ГРООТУ)
Портрет Петра III
1748
Резцовая гравюра на меди
43,8×30,8
157
И. А. СОКОЛОВ (ПО Ф.-И. ГРИММЕЛЮ)
Маскарад
Гравюра к «Обстоятельному описанию
... коронования императрицы...
Елизаветы Петровны»
1744
Офорт, резец
17,2×18,5
158 а, б
Е. Г. ВИНОГРАДОВ
(**ПО М. И. МАХАЕВУ**)
«Проспект вверх по Неве-реке
от Адмиралтейства и Академии Наук
к востоку»
- Лист из серии «План столичного
города Санкт-Петербурга
с изображением знатнейших оного
проспектов... 1753 года»
1753
Резцовая гравюра на меди
на двух досках
41,5×134
159
Е. П. ЧЕМОСОВ (ПО П. РОТАРИ)
Портрет президента
Академии художеств
И. И. Шувалова
1760
Резец, сухая игла
10,5×7,8
160
Е. П. ЧЕМОСОВ (ПО П. РОТАРИ)
Портрет имп. Елизаветы Петровны
1761
Офорт, сухая игла, резец
30,5×22,5
161
Ж.-Л. ДЕВЕЛЬИ
Портрет Е. П. Чемосова
Холст, масло
Москва, Гос. Исторический музей
162
Е. П. ЧЕМОСОВ (ПО Ж.-Л. ДЕВЕЛЬИ)
Портрет Е. П. Чемосова
1764—1765
Офорт, сухая игла, резец
19,2×15,2
163
И. А. БЕРСЕНЕВ (ПО А. П. ЛОСЕНКО)
Апостол Андрей
1784
Резцовая гравюра на меди
35,5×28,5
164
Г. И. СКОРОДУМОВ
(**ПО ДЖ. РЕЙНОЛЬДСУ**)
Размышления о Клариссе Харлоу
1775
Пунктир, оттиск в тоне сепии
30,5×26
165
Г. И. СКОРОДУМОВ (ПО А. КАУФМАН)
Жертвоприношение Церере
1778
Пунктир, оттиск в тоне сангины
Дм. 44,5
166
Г. И. СКОРОДУМОВ (ПО А. КАУФМАН)
Жертвоприношение Церере
1778
Пунктир, многокрасочная печать
Дм. 44,5
167
И. А. СЕЛАНВАНОВ
(**ПО В. А. БОРОВИКОВСКОМУ**)
Портрет вел. кн. Марии Павловны
Начало 1800-х гг.
Меццо-тинто,

- многокрасочная печать
 39,3×27,3
 168
А. Г. УХТОМСКИЙ
 (ПО СЕМ. Ф. ЩЕДРИНУ)
 Вид дворца в Павловске
 Резцовая гравюра на меди
 47,5×37
 169
К. В. ЧЕСКИЙ
 (ПО СЕМ. Ф. ЩЕДРИНУ)
 Вид башни Пиль в Павловском парке
 1803
 Резец, офорт
 40,7×55,8
 170
С. Ф. ГАЛАКТИОНОВ
 (ПО СЕМ. Ф. ЩЕДРИНУ)
 Вид Марли в Петергофе
 Резцовая гравюра на меди
 34,5×37
 171
Ф. П. ТОЛСТОЙ
 Душенька среди зеркал
 Иллюстрация
 к «Душеньке» И. Ф. Богдановича
 1838
 Резцовая гравюра на меди
 38×58
 172
С. Ф. ГАЛАКТИОНОВ
 (ПО А. П. БРЮЛЛОВУ)
 Гравюра для альманаха «Новоселье»
 (1833)
 Резцовая гравюра на меди
 9,2×11,2 (гравюра); 17,5×13
 (лист)
 173
О. А. КИПРЕНСКИЙ
 Портрет А. С. Пушкина
 1827
 Холст, масло
 63×54
 Москва, Гос. Третьяковская галерея
 174
Н. И. УТКИН (ПО О. А. КИПРЕНСКОМУ)
 Портрет А. С. Пушкина
 Гравюра для фронтисписа альманаха
 «Северные цветы» на 1828 год
 1827
 Офорт, резец
 15,5×12,8
 175
Н. И. УТКИН
 (ПО В. А. БОРОВИКОВСКОМУ)
 Екатерина II
 в Царскосельском парке
 1827
 Офорт, резец
 62,5×46
 176
М. И. КОЗЛОВСКИЙ
 Разносчики
 Офорт
 24×40,3
 177
А. Е. ЕГОРОВ
 Явление ангела апостолу Петру
 Лист из серии «Рисунки,
 сочиненные и гравированные
 А. Егоровым...»
 1814
 Мягкий лак
 29,4×19,2
 178
А. Г. ВЕНЕЦИАНОВ
 (ПО Ф. ВЕНДРАМИНИ)
 Портрет Петра I
 1818
 Литография
 18,8×15,5
 179
А. Г. ВЕНЕЦИАНОВ
 Захарка
 1825
 Картон, масло
 39,8×30,7
 Москва, Гос. Третьяковская галерея
 180
А. В. ТЫРАНОВ
 (ПО А. Г. ВЕНЕЦИАНОВУ)
 Захарка
 1830
 Литография
 39×30,6
 181
А. Г. ВЕНЕЦИАНОВ
 Крестьянские дети в поле. 1820-е гг.
 Холст, масло
 38,5×30
 Ленинград, Гос. Русский музей
 182
Л. А. БЕЛОУСОВ
 (ПО А. Г. ВЕНЕЦИАНОВУ)
 Крестьянские дети в поле
 1820-е гг.
 Литография
 37,3×29,7
 183
А. И. САНДОУРИ
 (ПО О. А. КИПРЕНСКОМУ)
 Портрет А. Ф. Шишмарева
 Около 1827 г.
 Литография
 33×28,5
 184
К. П. БЕГГРОВ (ПО А. КАНОППИ)
 Вид арки Главного штаба
 Лист из серии литографий
 «Виды Санкт-Петербурга
 и его окрестностей»
 1822
 Литография
 41,7×42,5
 185
И. С. ЩЕДРОВСКИЙ
 Продавец рыбы
 Лист из серии
 «Сцены из русского
 народного быта»
 1846
 Цв. литография (5 камней)
 25×28
 186
Ф. И. ИОРДАН (ПО РАФАЭЛЮ)
 Преображение
 Около 1835—1850 гг.
 Резцовая гравюра на меди
 83,5×67
 187
Т. Г. ШЕВЧЕНКО (ПО РЕМБРАНДТУ)
 Притча о виноградарях
 1858
 Офорт, акватинта
 29×40
 188
Н. С. МОСОЛОВ (ПО РЕМБРАНДТУ)
 Святое семейство
 1872
 Офорт
 18,2×14,2
 189
А. А. АГИН
 «Вона! пошла писать губерния!»
 Иллюстрация
 к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя
 Подготовительный рисунок
 для гравюры на дереве
 1846—1847
 Граф. карандаш
 31,3×19,8
 Ленинград, Гос. Русский музей
 190
Е. Е. БЕРНАРДСКИЙ
 (ПО РИСУНКУ А. А. АГИНА)
 «Вона! пошла писать губерния!»
 Иллюстрация к «Мертвым душам»
 Н. В. Гоголя
 1846—1847
 Торцовая гравюра на дереве
 18,2×17
 191
Л. А. СЕРЯКОВ
 (ПО Д. Г. ЛЕВИЦКОМУ)
 Портрет архитектора
 А. Ф. Кокоринова
 1869
 Торцовая гравюра на дереве
 33,8×27,4
 192
В. В. МАТЭ (ПО И. Е. РЕПИНУ)
 Л. Н. Толстой за работой
 1891
 Торцовая гравюра на дереве
 11,6×16
 193
И. Н. ПАВЛОВ (ПО И. Е. РЕПИНУ)
 Смеющийся запорожец
 1895
 Торцовая гравюра на дереве
 33×25

- 194
И. Е. РЕПИН
 Портрет П. М. Третьякова
 1883
 Холст, масло
 98×75,8
 Москва, Гос. Третьяковская галерея
- 195
В. В. МАТЭ (ПО И. Е. РЕПИНУ)
 Портрет П. М. Третьякова
 1894
 Офорт
 33,1×25
 196
П. РУБЕНС
 Персей и Андромеда
 Начало 1620-х гг.
 Холст, масло
- 99,5×139
 Ленинград, Гос. Эрмитаж
- 197
А. П. ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА
(ПО П. РУБЕНСУ)
 Персей и Андромеда
 1899
 Торцовая гравюра на дереве
 (3 доски)
 34×47
 198
А. П. ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА
 Ленинград.
 Фонтанка и Летний сад в инее
 1929
 Акварель
 36,5×51,5
 Москва, Гос. Третьяковская галерея
- 199
А. П. ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА
 Ленинград.
 Фонтанка и Летний сад в инее
 1929
 Торцовая гравюра на дереве
 (5 досок)
 17,3×24,5
 200
А. Н. БЕНУА
 Иллюстрация
 к «Медному всаднику»
 А. С. Пушкина
 Пробный штриховой
 фотолитографический оттиск,
 раскрашенный акварелью
 16,2×23,6
 Ленинград, Гос. Русский музей

Указатель имен европейских граверов *

- Авелин, Пьер-Александр II
 Aveline, Pierre-Alexandre II
 1702—1760
 127 86
 Адам, Виктор
 Adam, Victor
 1801—1887
 225
 Альтдорфер, Альбрехт
 Altdorfer, Albrecht
 Ок. 1480—1538
 51 80
 Андреани, Андреа
 Andreani, Andrea
 Раб. ок. 1584—1610
 68 71 73 44 45
 Андрию
 Andrew
 2-я пол. XIX в.
 221 230
 Балдини, Баччо (Бартоломео)
 Baldini, Baccio (Bartolomeo)
 1436(?)—1487
 20
 Бальдунг Грин, Ганс
 Baldung Grien, Hans
 1484/85—1545
 51
 Бангеман, Оскар
 Bangemann, Oskar
 1882—?
 242
 Бароччи, Федерико
 Barocci, Federico
 1535—1612
 57 100
 Бартолоцци, Франческо
 Bartolozzi, Francesco
 1727—1815
 140 158 161 174 284 287 99 100
 Бейдби, Ральф
 Beilby, Ralph
 1744—1817
 211
 * В указатель включены имена граверов, упоминаемых в тексте, курсивом обозначены номера иллюстраций.
- Беккафуми, Доменико
 (Меккарино)
 Bescalfumi, Domenico (Mecarino)
 Ок. 1486—1551
 57 71
 Бельтран, семья граверов
 Les Beltrand
 2-я пол. XIX — нач. XX в.
 240 242 252 345
 Бельтран, Жак
 Beltrand, Jacques
 1874—?
 252 143
 Бельтран, Жорж
 Beltrand, Georges
 1881—?
 252 143
 Бельтран, Камиль
 Beltrand, Camille
 1877—?
 252
 Бельтран, Марсель
 Beltrand, Marcel
 1886—1910
 252
 Бельтран, Тони
 Beltrand, Tony
 1847—1904
 251 252 142
 Бервик, Шарль-Клеман
 Bervic, Charles-Clément
 1756—1822
 204 295
 Бест, Адольф
 Best, Adolph
 1808—1860
 221 230 233 328
 Бехам, Бартель
 Beham, Barthel
 1502—1540
 23
 Бираго, Джованни Пьетро да
 Birago, Giovanni Pietro da
 Кон. XV — нач. XVI в.
 21 23 49 10
 Бируст
 Bigouste
 Сер. XIX в.
 133
- Блейк, Уильям
 Blake, William
 1757—1827
 8 203 204 212 241 244 245 246 145 146
 Блотелинг, Абрахам
 Bloteling, Abraham
 1640—1690
 142
 Блумарт, Абрахам
 Bloemaert, Abraham
 1564—1651
 134
 Бойдел, Джон
 Boydell, John
 1719—1804
 139 177
 Болсверт, братья
 Bolswert, gebroeders
 Кон. XVI — перв. пол. XVII в.
 103 105
 Болсверт, Бозций
 Bolswert, Boetius
 Ок. 1580—1633
 103 105
 Болсверт, Схелте Адамс
 Bolswert, Schelte Adams
 Ок. 1581—1659
 103 105 72
 Боннар, Пьер
 Bonnard, Pierre
 1867—1947
 218 261
 Бонне, Луи-Марен
 Bonnet, Louis-Marin
 1743—1793
 165 168 104
 Босс, Абрахам
 Bosse, Abraham
 1602—1676
 18 7
 Брак, Жорж
 Braque, Georges
 1882—1963
 261
 Бракмон, Феликс
 Braquemond, Félix
 1833—1914
 241 251 252

- Браун, Александр
 Browne, Alexander
 Раб. 1667—1690
 244
 Бревьер, Луи-Анри
 Brévière, Louis-Henri
 1797—1869
 219
 Брейгель, Питер Старший
 Brueghel, Pieter de Oude
 Ок. 1525/30—1569
 8 80 86 96 97 134 270
 Брешиа, Джованни Антонио да
 Brescia, Giovanni Antonio da
 Раб. ок. 1490—1525
 21
 Буальи, Луи-Леопольд
 Boilly, Louis-Léopold
 1761—1845
 216
 Бургкмайр, семья граверов
 Burgkmaier, Familie von Stechern
 XV—XVI вв.
 51
 Бургкмайр-старший, Ганс
 Burgkmaier, Hans der Ältere
 1473—1531
 51
 Бургкмайр, Томан
 Burgkmaier, Thoman
 ? — 1523
 51
 Буше, Франсуа
 Boucher, François
 1703—1770
 8 127 147 161 162 164 165 168
 173 283 84
 Бьюик, Томас
 Bewick, Thomas
 1753—1828
 209 211 212 219 224 226 342 346

 Валлотон, Феликс
 Vallotton, Félix
 1865—1925
 251 339 342
 Ватто, Антуан
 Watteau, Antoine
 1684—1721
 125 126 127 128 162 165 283
 Вебер, Макс
 Weber, Max
 1847—?
 242
 Вейсхаупт, Франц
 Weishaupt, Franz
 Сер. XIX в.
 156
 Венцель из Ольмюнца
 Wenzel von Olmütz
 Раб. 1481—1497
 20 26
 Верель, Эдмонд
 Vairiel, Edmond
 Сер. XX в.
 265 152
 Веркор (Жан Брюллер)
 Vergors (Jean Bruller)
 Род. 1902
 263 266
 Вехтлин, Ганс
 Wechtlin, Hans
 Ок. 1480 — ок. 1530
 51
 Вийон, Жак
 Villon, Jacques
 1875—1863
 8 260 261
 Вилле, Георг
 Wille, Georg
 1715—1808
 290
 Витдук, Ян
 Witdoeck (Witdouc), Jan
 1615 — после 1642
 97 103 105 64 65
 Вицентино, Николо (Россильяни, Джу-
 зеппе Николо)
 Vicentino Nicolo (Rossigliani, Giuseppe
 Nicolo)
 Раб. до 1550
 65 68 71 339 41 42
 Ворстерман, Лука
 Vorsterman, Lucas
 1595—1676/77
 94 97 100 103 105 109 112 115 120 66
 67 70
 Вьен, Жозеф-Мари
 Vien, Joseph-Marie
 1716—1809
 147 162 173
 Вюйяр, Эдуард
 Vuillard, Edouard
 1868—1940
 218

 Гаварни, Поль (Гийом-Сюльпис Ше-
 валле)
 Gavarni, Paul (Guillaum-Sulpice Che-
 valier)
 1804—1866
 221 224 225 226 245
 Гайяр, Фердинанд
 Gaillard, Ferdinand
 1834—1887
 242 243 331 144
 Галле-старший, Корнелис
 Galle, Cornelis der Älter
 1576—1650
 94
 Галле, Филипп
 Galle, Philipp
 1537—1612
 86
 Гейне, Томас Теодор
 Heine, Thomas Theodor
 1867—1948
 342

 Гейнсборо, Томас
 Gainsborough, Thomas
 1727—1788
 143
 Генелли, Бонавентура
 Genelli, Bonaventura
 1798—1868
 204
 Герхардт
 Gerhardt
 Сер. XIX в.
 156
 Гизи, Джорджо
 Chisi, Giorgio
 1520/21—1582
 43 45 48 79 80 86 89 318 23 24 25 26
 27
 Гоген, Поль
 Gauguin, Paul
 1848—1903
 251
 Гойя-и-Лусиентес, Франсиско Хосе де
 Goya y Lucientes, Francisco José de
 1746—1828
 8 19 49 149 174 179 180 182 183 184
 186 187 188 190 191 195 204 216 258
 172 174 176 178 179
 Гольбейн-младший, Ганс
 Holbein, Hans der Jüngere
 1497/98—1543
 103
 Гольциус, Гендрик
 Goltzius, Hendrik
 1558—1617
 8 71 93 94 100 114 115 134 204
 62 125
 Готье-Даготи, семья граверов
 Les Gautier-Dogoty
 XVIII в.
 155
 Готье-Даготи, Арно-Элуа
 Goutier-Dogoty, Arnaud-Eloi
 1741 — ок. 1780
 155
 Готье-Даготи, Жак-Фабьен
 Gautier-Dogoty, Jacques-Fabien
 1710—1781
 155 97
 Гранвиль (Жерар), Жан-Игнась-Исидор
 Grandville (Gérard), Jean-Ignace-Isidore
 1803—1847
 219 220
 Граф, Урс
 Graf, Urs
 Ок. 1485—1527/28
 209
 Грин, Валентайн
 Green, Valentine
 1739—1813
 143 147 92
 Гусман, Адольф
 Gusmann, Adolf
 1811—1905
 230

- Гуэрра, Джованни
 Guerra, Giovanni
 1540—1618
 134
- Гюэ, Поль
 Huet, Paul
 1803—1869
 217 220 313
- Дау, Генри
 Dawe, Henry
 1790—1848
 196
- Дебюкур, Луи-Фелибер
 Duboucourt, Louis-Philibert
 1735—1832
 8 173 174 108
- Дега, Эдгар
 Degas, Edgar
 1834—1917
 251 258
- Дейк, Антонис ван
 Dusk, Anthonis van
 1599—1641
 7 8 19 93 96 97 103 105 112
 113 114 115 123 154 177 186 196 322
 70
- Декан, Александр-Габриэль
 Descamps, Alexandre-Gabriel
 1803—1860
 217
- Декурти, Шарль-Мельхиор
 Descourtis, Charles-Melchior
 1753—1820
 168 105
- Делакруа, Эжен-Фердинанд-Виктор
 Delacroix, Eugène-Ferdinand-Victor
 1798—1863
 8 49 154 216 218
- Делон, Этьенн
 Delaune, Etienne
 1518/19—1583
 140
- Демарто, Жиль
 Demarteau, Gilles
 1722—1776
 161 162 164 165 168 101 102 103
- Денте, Марко (Марко да Равенна)
 Dente, Marco (Marco da Ravenna)
 2-я пол. XV—1527
 40 43
- Дэнкертон, Роберт
 Dunkerton, Robert
 1744—1811/17
 196
- Джексон, Джон Батист
 Jackson, John Baptist
 1700/1701—ок. 1777
 73 75 78 211 48 49
- Дзанетти, Антонио Мария ди Джироламо
 Zanetti, Antonio Maria di Girolamo
 1680—1757
 65 73 75 78 338 339 47
- Дзанетти-младший, Антонио Мария
 Zanetti Giovane, Antonio Maria
 1706—1778
 73 47
- Дикинсон, Уильям
 Dickinson, William
 1746—1823
 143 91
- Добиньи, Шарль-Франсуа
 Daubigny, Charles-François
 1817—1878
 8 225
- Дойтекюм, братья Лукас и Ян
 Doetechum, gebroeders Lucas en Jan
 2-я пол. XVI в.
 80 86 51
- Домье, Оноре
 Daumier, Honoré
 1808—1879
 8 217 221 223 224 225 226 228
 231 245 246 251 258 147
- Доре, Гюстав
 Doré, Gustave
 1832—1883
 219 225 226 228 230 231 233 234 315
- Древе, семья граверов
 Les Drevet
 XVII—XVIII вв.
 123
- Древе, Клод
 Drevet, Claude
 1705—1781
 123
- Древе, Пьер
 Drevet, Pierre
 1663—1738
 123
- Древе, Пьер-Эмбер
 Drevet, Pierre-Imbert
 1697—1739
 123 125 81
- Дюсарт, Корнелис
 Dusart, Cornelis
 1660—1704
 177
- Дюер, Альбрехт
 Düger, Albrecht
 1471—1528
 12 18 20 23 26 27 33 40 49 50 51
 80 96 179 216 338 339
- Дюфи, Рауль
 Dufy, Raoul
 1877—1953
 258
- Жак П.
 Jacques P.
 1-я пол. XIX в.
 220
- Жанине, Жан-Франсуа
 Janinet, Jean-François
 1752—1814
 168 173 174 107
- Жерико, Теодор
 Géricault, Théodore
 1791—1824
 216
- Жигу, Жан-Франсуа
 Gigoux, Jean-François
 1806—1894
 219 220 230
- Жилло, Фирмен
 Gillot, Firmin
 1820—1872
 245 246
- Жилло, Шарль
 Gillot, Charles
 1853—1903
 246
- Жоанно, Тони
 Johannot, Tony
 1803—1852
 219 220 230
- Жюльен, Жан де
 Jullienne, Jean de
 1686—1766
 126 127 128
- Зенефельдер, Иоганн Алоис
 Senefelder, Johann Alois
 1771—1834
 212 213 217 244 246
- Зинген, Людвиг фон
 Siegen, Ludwig von
 1609—1680 (?)
 142
- Изабе, Эжен
 Isabeu, Eugène
 1803—1886
 220 313
- Ирлом, Ричард
 Earlom, Richard
 1742—1822
 174 177 196 199 109
- Итальянский мастер сер. XV в.
 Pittore italiano della metà del XV s.
 3
- Итальянский мастер посл. четв. XV в.
 Pittore italiano della fine del XV s.
 8
- Йегер Кристофел
 Jegher, Christoffel
 1596—1652/53
 109 112 74 а б
- Йоде-младший, Петер де
 Jode de Jong, Pieter
 1606—1674
 103 112
- Йонкинд, Иохан Бартольд
 Jongkind, Johan Barthold
 1819—1891
 251

- Калло, Жак
 Callot, Jacques
 1592—1635
 19 115 123
 Кампаньола, Джулио
 Campagnola, Giulio
 Ок. 1482—до 1518
 27 40 140 162 174 90
 Каналетто (Антонио Канале)
 Canaletto (Antonio Canale)
 1697—1768
 275
 Кар, Жан-Франсуа
 Cars, Jean-François
 1661—1730
 127
 Кар, Лоран
 Cars, Laurent
 1699—1771
 127
 Каральо, Джованни Джакомо
 Caraglio (Caralio), Giovanni Giacomo
 Ок. 1500—1570
 33 43 45 61 90 21 36
 Карпи, Уго да
 Carpi, Ugo da
 Ок. 1480—1532
 10 50 51 54 57 60 61 65 68 71 73
 78 338 339 32 33 35 37 38 а б в г 39
 41
 Карраччи, Агостино
 Carracci, Agostino
 1557—1602
 8 90 93 100 105 58 59
 Кастильо, Хосе дель
 Castillo, José del
 1737—1793
 180 182 183 190
 Кастильоне, Джованни Бенедетто
 (Иль Грекетто)
 Castiglione, Giovanni Benedetto (Il Gre-
 cchetto)
 Ок. 1610—ок. 1665
 73 161
 Кейлюс, Анн-Клод-Филипп де
 Caylus, Anne-Claude-Philippe de
 1692—1765
 73 75 127 138 88 89
 Киркколл, Элиша
 Kirkall, Elisha
 Ок. 1682—1742
 75 134 211
 Клингер, Макс
 Klinger, Max
 1857—1920
 251
 Клинт, Джордж
 Clint, Georges
 1770—1854
 196
 Кло, Огюст
 Clot, Auguste
 1856—1936
 253 255 256 258 148 149 150
- Кок, Иеронимус
 Cock, Hieronymus
 Ок. 1510—1570
 7 79 80 86 89 93
 Констебль, Джон
 Constable, John
 1776—1837
 8 147 196 199 200 201 202
 Коринт, Ловис
 Corinth, Lovis
 1858—1925
 242
 Корнолоно, Бартоломео
 Coriolano, Bartolomeo
 1599—1676
 71 73 78 46
 Коро, Жан-Батист-Камиль
 Corot, Jean-Baptiste-Camille
 1796—1875
 231 244 246
 Корт, Корнелис
 Cort, Cornelis
 1533—1578
 89 90 93 100 105 115 204 55 56
 Кошен-старший, Шарль-Никола
 Cochin, Charles-Nicolas l'Aîné
 1688—1754
 127 128 138 165
 Крапах-старший, Лукас
 Cranach, Lucas der Ältere
 1472—1553
 51 54 57 30 31
 Кречмар, Эдуард
 Kretzschmar, Eduard
 1807—1858
 234 235 138
 Кросс (Делакура), Анри-Эдмон
 Cross (Delacroix), Henri-Edmond
 1856—1910
 255
 Курбе, Гюстав
 Courbet, Gustave
 1819—1877
 251
 Купер, Ричард
 Cooper, Richard
 Ок. 1740—1814
 216
 Лабурер, Жан-Эмиль
 Labaigue, Jean-Emile
 1877—1943
 321
 Лавуанье, Ипполит
 Lavoignat, Hippolyte
 1813—1896
 219
 Лангер, Петер фон
 Langer, Peter von
 1756—1824
 49
 Лаптон, Томас
 Lupton, Thomas
 1791—1873
 196
- Лармессен, Никола
 Larmissin, Nicolas
 1684—1755
 125
 Лаутензак, Ханс Зебальд
 Lautensack, Hans Sebald
 Ок. 1520—ок. 1563
 80
 Леблон, Якоб (Жак) Христоф
 Leblon (Le Blon), Jacob Christof
 1667—1741
 152—156 168 173 174 178 96
 Леже, Фернан
 Léger, Fernand
 1881—1955
 266
 Лейбл, Вильгельм
 Leibl, Wilhelm
 1844—1900
 242
 Лейден, Лукас ван (Лука Лейденский)
 Leyden, Lucas van
 1489/94—1533
 20 26 27 33 49 86
 Лекёр, Луи
 Lecoquer, Louis
 Раб. 1780—1800
 174
 Лелуар, Морис
 Leloir, Maurice
 1851/52—1940
 221 230 233 328
 Лепер, Огюст
 Lepère, Auguste
 1849—1918
 8 78 251 338 339 345 346
 Лепренс, Жан-Батист
 Leprince (Le Prince), Jean-Baptiste
 1734—1781
 147 148 149 156 165 174 94
 Лесюр, Никола
 Lesueur, Nicolas
 1691—1764
 123 128 134 138 87 88 89
 Либерман, Макс
 Libermann, Max
 1847—1935
 242
 Ливенс, Ян
 Lievensz, Jan
 1607—1674
 327
 Лоррен (Желле), Клод
 Lorrain (Gellée), Claude
 1600—1682
 162 177 195 196 199
 Люкес, Дэвид
 Lucas, David
 1802—1881
 199 200 201 202 122
 Люнуа, Александр
 Lunois, Alexandre
 1863—1916
 217

- Люс, Максимилиан
Luce, Maximilien
1858—1941
255
Лютма-младший, Ян
Lutma de Jong, Janus
1624—1685
140
- Мак Ардель, Джеймс
McArdell, James
1729—1765
143
Мане, Эдуард
Manet, Edouard
1832—1883
19 49 190 218 239 240 251
346
Мантенья, Андреа
Mantegna, Andrea
1431—1506
18 20 21 23 27 38 68 7
Маратти, Карло
Maratti, Carlo
1625—1713
120 152 154 287
Мастер Е. С.
Meister E. S.
Раб. 1450—1467
18 20
Мастер игральных карт
Meister des Kartenspieles
Раб. 1435—1455
18
Матисс, Анри
Matisse, Henri
1869—1954
253 258 260 265
Мейзенбах Р.
Meisenbach R.
2-я пол. XIX в.
246
Мейссонье, Эрнест
Meissonier, Ernest
1815—1891
220
Мекенем, Израэль ван
Meckenem, Israel van
20
Ок. 1445—1503
Меллан, Клод
Mellan, Claude
1598—1688
18 115 5 75
Менцель, Адольф
Menzel, Adolf
1815—1905
8 233 234 235 242
Милле, Жан-Франсуа
Millet, Jean-François
1814—1875
231 246
- Монье, Анри
Monnier, Henry
1805—1877
219 220 224 225
Моран К.
Maurand C.
2-я пол. XIX в.
134
Морен, Жан
Morin, Jean
Ок. 1590—1650
114 115
Мотт, Шарль-Этьен
Motte, Charles-Etienne
1785—1836
213 216
Музи, Агостино (Агостино Венециано)
Musi, Agostino (Agostino Veneziano)
Кон. XV в.—после 1536
40 43 45
Мунк, Эдвард
Munk, Edvard
1863—1944
251
Муша, Альфонс Мария
Mucha, Alfons Maria
1860—1939
217
Мэкки, Ги
Массу, Суй
Сер. XX в.
266
Мюллер, Генрих
Müller, Heinrich
2-я пол. XIX в.
235
- Нантейль, Селестен-Франсуа
Nanteuil, Célestin-François
1813—1873
219 220
Нантейль, Робер
Nanteuil, Robert
1623 (?) — 1678
10 114 115 116 119 123 125 127 295
76
Наптон, Чарлз
Knarton, Charles
1700—1760
162
Немецкий мастер 2-й пол. XV в.
Deutsche Meister zweite Hälfte des
XV Jhrh.
126
- Обер, Жорж
Aubert, Georges
1-я пол. XX в.
260
Одран, Бенуа II
Audran, Benoit II
1700—1772
127
- Одран, Жерар II
Audran, Gerard II
1640—1703
120 123 125 126 127 128 80
Одран, Клод
Audran, Claude
1597—1675
120
Палмер, Сэмюэл
Palmer, Samuel
1805—1881
177
Паннемакер, семья граверов
Pannemaker, Familie von Stechern
XIX — нач. XX в.
331
Паннемакер, Адольф Франсуа
Pannemaker, Adolphe François
1822 — ?
230 328
Папильон, Жан-Мишель
Papillon, Jean-Michel
1698—1776
75 207
Парета-и-Алкасар, Луис
Paret y Alcázar, Luis
1746—1799
190
Пармиджанино (Франческо Маццола)
Parmigianino (Francesco Mazzola)
1503—1540
8 19 43 57 60 61 65 68 71 73 79
Пизан, Элиодор-Жозеф
Pisan, Héliodore-Joseph
1822—1890
230
Пикассо, Пабло
Picasso, Pablo
1881—1973
258 260
Пилоти, Фердинанд
Piloty, Ferdinand
1786—1844
216 129
Пиранези, Джованни Баттиста
Piranesi, Giovanni Battista
228 270
Пироли, Томмазо
Piroli, Tommaso
1750—1824
203 123
Писсарро, Камиль
Pissarro, Camille
1831—1903
8 218 239 240 251
Писсарро, Люсьен
Pissarro, Lucien
1863—1944
239 240 140 141
Плон А.
Plon A.
2-я пол. XIX в.
223 132

- Плоос ван Амстель, Корнелис
Ploos van Amstel, Cornelis
1726—1798
177 170
- Поллайоло, Антонио
Pollaiuolo, Antonio
Ок. 1430—1498
18 20 23 27
- Понд, Артур
Fond, Arthur
Ок. 1705—1758
162
- Понциус, Пауль (Поль Дю Пон)
Pontius, Paulus (Paul Dupont)
1603—1658
94 97 103 105 112 71
- Порре, Анри-Дезире
Porret, Henri-Desiré
1800—1867
219 220 323 328
- Поттер, Паулюс
Potter, Paulus
1625—1654
177
- Престель, Иоганн Готтлиб
Prestel, Johann Gottlieb
1739—1808
177
- Престель, Катарина
Prestel, Katharina
1747—1794
177
- Прюнер, Альфред
Pruinaire, Alfred
Раб. 1867—1900
239 240 139
- Пуальи, Франсуа
Poilly, François
1622—1693
119
- Пьер, Жан-Батист
Pierre, Jean-Baptiste
1713—1789
165 168
- Пюви де Шаванн, Пьер
Puvis de Chavannes, Pierre
1824—1898
251
- Райланд, Уильям
Ryland, William
1732—1783
161
- Раймонди, Маркантонио
Raimondi, Marcantonio
1470/80—1527/34
8 23 26—28 33 35 38 40 43 45 48—50
57 60 79 89 90 93 96 100 119 204
318 12 14 15 16 17 19 20 28 61
- Ратдольт, Эрхард
Raidolt, Erhard
1447—1516(?)
50 51 54
- Редон, Одилон
Redon, Odilon
1840—1916
253
- Рейнольдс, Сэмюэл
Reynolds, Samuel
1773—1835
199
- Рембрандт, Харменс ван Рейн
Rembrandt, Harmenz van Rijn
1606—1669
7 19 23 49 75 86 113 123 125 138
140 142 149 177 179 182 183 188
191 243 250 256 258 268 322
327 6
- Рени, Гвидо
Reni, Guido
1575—1642
57 73 119 287
- Ренуар, Огюст
Renouir, Auguste
1841—1919
8 218 253 255 256 148 149
- Рибера, Джузеппе Хоце де
Ribera, Jusepe (Giuseppe) Jose de
1591—1652
179
- Риччи, Марко
Ricci, Marco
1676—1730
75 78 150
- Робер, Гюбер
Robert, Hubert
1733—1808
168 173 174
- Робер, Поль-Понс-Антуан
Robert, Paul-Ponce-Antoine
1686—1733
138 87
- Робетта (Мартини, Кристофоро ди Микеле)
Robetta (Martini, Christoforo die Michele)
1462—1522/35
23 26 27 28 38
- Роден, Огюст
Rodin, Auguste
1840—1917
256
- Рубенс, Питер Пауль
Rubens, Pieter Paul
1577—1640
7 8 23 48 75 86 93 94 96 97 100
103 105 109 112 115 116 120 123
126 200 204 230 322 339 65
- Руо, Жорж
Rouault, Georges
1871—1958
8 250 256 258 260 151
- Рупрехт, принц Пфальцский
Ruprecht, Prinz von der Pfalz
1619—1682
142
- Санредам, Ян
Saenredam, Jan
1565—1607
93 63
- Сегерс, Геркулес
Seghers, Hercules
1589/90 — до 1639
149 150 95
- Сен-Нон, Ришар де
Saint-Non, Richard de
1727—1791
147
- Синьяк, Поль
Signac, Paul
1863—1935
8 218 253 255 256 150
- Сколари, Джузеппе
Scolari, Giuseppe
2-я пол. XVI в.
210 127
- Скуальтори, Джованни Баттиста
Scultori, Giovanni Battista
1503—1575
43 45 22
- Скьявоне (Мелдолла), Андреа
Schiafone (Meldolla), Andrea
1510/15—1563
65
- Слефогт, Макс
Slevogt, Max
1868—1932
242 260
- Смит, Джон Рафаэль
Smith, John Raphael
1752—1812
143 158 195 98
- Соутман, Петер
Soutman, Pieter
Ок. 1580—1657
23 94 103 105 109 11 а б 68
69
- Стотгарт, Томас
Stothard, Thomas
1755—1834
216 244
- Суред, Бартоломе
Sureda, Bartolomé
1765 — после 1850
191
- Сэй, Уильям
Say, William
1768—1834
196
- Тардье, Никола-Анри
Tardieu, Nicolas-Henri
1674—1749
126 127 128 82
- Тейлер, Иоганн
Teyler, Johannes
Раб. 1670—1697
152 156
- Тернер, Джозеф Мэллорд Уильям

- Turner, Joseph Mallord William
1775—1851
8 147 177 195 196 199 201 202 207
120 121
Тернер, Чарлз
Turner, Charles
1775—1857
196 120
Томпсон, Чарлз
Thompson, Charles
1791—1843
219
Травьес, Шарль-Жозеф
Traviès, Charles-Joseph
1804—1859
219 224 225
Тренто, Антонио да (Антонио Фантуцци)
Trento, Antonio da (Antonio Fantuzzi)
Ок. 1508/10—1550
68 43
Тулуз-Лотрек, Анри-Раймон де
Toulouse-Lautrec, Henri-Raymond de
1864—1911
218
Тьеполо, Джованни Баттиста
Tiepolo, Giovanni Battista
1696—1770
19 65 73 179 180 182 183 184 186
187 190 111
Тьеполо, Джованни Доменико
Tiepolo, Giovanni Domenico
1727—1804
182
- Уильямс С.
Williams S.
1-я пол. XIX в.
131
Уистлер, Джеймс Эббот Мак Нейл
Whistler, James Abbott Mac Neil
1834—1903
19 235 251 338 339 343 345
Унгер, Иоганн Георг
Unger, Johann Georg
1715—1788
207
Унгер, Уильям
Unger, William
1837—1932
322
Унцельман, Фридрих Людвиг
Unzelmann, Friedrich Ludvig
1797—1854
234 235
Уокер, Джеймс
Walker, James
1748—1808
147 290
Уорд, Джеймс
Ward, James
1769—1859
147
- Уорд, Уильям
Ward, William
1766—1826
143
Уотс, Джеймс
Watts, James
Ок. 1740 — ок. 1790
143 93
Уотсон, Томас
Watson, Thomas
1748—1781
143
Уэст, Бенджамин
West, Benjamin
1738—1820
216
- Финигуэрра, Мазо да (Томазо ди Антонио)
Finiguerra, Maso da (Tommaso di Antonio)
1426—1464
17 212
Флакман, Джон
Flaxman, John
1755—1826
295
Флегель, Иоганн Готфрид
Flegel, Johann Gottfried
1815—1881
124
Флориан, братья
Florian, frères
XIX в.
339
Флорис, Франс
Floris, Frans
1516—1570
79
Фогель, Альберт
Vogel, Albert
1814—1886
234 235
Фогель, Отто
Vogel, Otto
1816—1851
234 235
Фрагонар, Жан-Оноре
Fragonard, Jean-Honoré
1732—1806
8 19 147 162 168
Франсуа, Жан-Шарль
François, Jean-Charles
1717—1769
147 148 162 165 168 174
Франц, Франческо (Франческо ди Марко ди Джакомо Райболлини)
Francia, Francesco
(Francesco di Marco di Giacomo Raibolini)
1450/53—1517
23 26 27 38
- Фюзели, Генри
Fusili, Henry
1741—1825
195 216 244
- Хейден, Питер ван дер (Петрус а Мерика)
Heyden, Pieter van der (Peterus a Merica)
Раб. 1551—1572
86 52 54
Хейс, Франс
Huys, Frans
1522—1562
80 86 270 50
Хёнеман, Мартин
Hönnemann, Martin
1858 — ?
242
Хиз, Чарлз
Heath, Charles
1785—1848
207
Хиршфогель, Августин
Hirschvogel, Augustin
1503—1553
80
Хоберг, Рейнгольд
Hoberg, Reinhold
1859 — ?
242 260
Ходовецкий, Даниэль
Chodowiecki, Daniel
1726—1801
280
Холлар, Вацлав
Hollar, Wenzel
1607—1677
134
Хюльмандел, Чарлз Джозеф
Hillmandel, Charles Joseph
1789—1850
213
- Цорн, Андерс Леонард
Zorn, Anders Leonard
1860—1920
19
- Чиприани, Джованни-Баттиста
Cipriani, Giovanni Battista
1727—1785
158 161 174
- Шагал, Марк Захарович
Chagal, Marc
1887—1985
258
Шарле, Никола-Туссен
Charlet, Nicolas-Toussaint
1792—1845
216

Шенк, Питер
 Schenk, Pieter
 1645—1719
 150 152 156 174
 Шере, Жюль
 Chéret, Jules
 1836—1933
 8 217
 Шмидт, Тео
 Schmied, Theo
 Сер. XX в.
 260

Шонгауэр, Мартин
 Schongauer, Martin
 Ок. 1445—1491
 18 20 23 26 4
 Штрикснер, Непомук
 Strixner, Nepomuk
 1782—1855
 213 216
 Эделинк, Жерар
 Edelink, Gérard
 1640—1707
 115 116 119 120 125—127 295 318
 77—79

Эйзен, Шарль
 Eisen, Charles
 1720—1778
 162
 Эми, Генри
 Emy, Henri
 Раб. 1840—1852
 225
 Энгельман, Годфруа
 Engelmann, Godefroi
 1788—1839
 213 217 307

Указатель имен русских граверов *

Адолевский (Одольский), Иван (Иван Большой)
4-я четв. XVII в.— после 1729
271
Антонов, Виктор Григорьевич
1881—1959
10 38 а б в з

Бегров, Карл Петрович (Карл Иоахим)
1799—1875
312 784
Белоусов, Лев Александрович
1806—1854
308 309 315 182
Бернардский, Евстафий Ефимович
1819—1889
313 326 327 190
Берсенев, Иван Архипович
1762—1789
284 302 163
Брюллов, Александр Павлович
1798—1877
292 299 312 313
Брюллов, Карл Павлович
1799—1852
302 307 312 318 322
Бунин, Леонтий
? — после 1714
269
Васильев, Яков Васильевич
1730—1760
275
Всенецкианов, Алексей Гаврилович
1780—1847
8 307 308 309 315 278
Вийдальт, Эдуард
1898—1954
147
Виноградов, Ефим Григорьевич
1725/26—1769
275 280 158 а б

* В соответствии с характером основного текста отдельно дается указатель имен русских граверов; сюда включены также имена иностранных мастеров, работавших в России.

Внуков, Аким Терентьевич
1724—1762
275
Вортман, Христиан Альберт
Wortmann, Christian Albrecht
1680/92—1760
271 275

Галактионов, Степан Филиппович
1779—1854
290 292 312 313 170 172
Ге, Николай Николаевич
1831—1894
322
Герасимов, Дмитрий Федорович
1737/39—1784
284
Греков, Алексей Ангильевич
1723 — после 1770
275

Егоров, Алексей Егорович
1776—1851
302 304 312 177
Еляков, Иван Петрович
1724/25—1756
275

Железнов, Михаил Иванович
1825—1891
302

Зубов, Алексей Федорович
1682/83—1751
10 270 271 280 345 154 155
Зубов, Иван Федорович
1677—1744
271

Иордан, Федор Иванович
1800—1883
317 318 321 322 327 331 186

Качалов, Григорий Анисеевич
1712—1759
271 275 280 292

Кипренский, Орест Адамович
1782—1836
302 307 309

Клаубер, Игнатий Себастьян
Klauber, Ignaz Sebastian
1753—1817
290 292 317

Клодт, Константин Карлович
1807—1879
323 326

Козлов, Александр Алексеевич
1816—1884
312

Козловский, Михаил Иванович
1753—1802
304 176

Колпаков, Николай Яковлевич
1740—1771
284

Колпашиников, Алексей Яковлевич
1744—1814
284

Конашевич, Владимир Михайлович
1888—1963
261

Кравченко, Алексей Ильич
1889—1940
346

Краемской, Иван Николаевич
1837—1887
318 322

Красаускас, Стасис Альгирдо
1929—1977
246

Крылов, Никифор Степанович
1802—1831
308

Купряев, Николай Николаевич
1894—1933
346

Ларионов, Михаил Федорович
1881—1964
265

Лоляло, Викентий Карлович
Род. 1916
334

Маковский, Владимир Егорович
1846—1920
322 334 335

- Максимов, Василий Максимович
1844—1911
322
- Мартьянов, Андрей Ефимович
1768—1826
292 312 313
- Матэ, Василий Васильевич
1856—1917
268 322 331 334 335 338 339 343
192 195
- Митрохин, Дмитрий Исидорович
1883—1973
262 321
- Мосолов, Николай Семенович
1847—1914
322 331 388
- Орловский, Александр Осипович
1777—1832
307
- Остроумова-Лебедева, Анна Петровна
1871—1955
8 78 209 335 338 339 342 343
345 346 197 198 199
- Павлинов, Павел Яковлевич
1881—1966
235
- Павлов, Александр Николаевич
1883—1959
334
- Павлов, Иван Николаевич
1872—1951
231 262 328 331 334 335 338 339
193
- Пикарт, Питер
Pickaerd, Pieter
1668/69—1737
270
- Пискарев, Николай Иванович
1892—1959
78
- Погонкин, Владимир Иванович
1793 — после 1847
309
- Пожалостин, Иван Петрович
1837—1909
317 318 322
- Репин, Илья Ефимович
1844—1930
307 315 331 334 335 338
- Савицкий, Константин Аполлонович
1844—1905
322
- Сандомери, Александр Иванович
1795(?)—1833
309 183
- Селиванов, Иван Александрович
1776 — не ранее 1817
287 290 309 167
- Семечкин, Павел Петрович
1815—1867
313
- Сердюков, Владимир Иванович
Род. 1924
10
- Серов, Валентин Александрович
1865—1911
19 315 317 335
- Серяков, Лаврентий Авксентьевич
1824—1881
327 328 331 334 191
- Скородумов, Гавриил Иванович
1755—1792
284 287 290 302 309 164 165 166
- Соколов, Иван Алексеевич
1717—1757
271 275 280 281 292 156 157
- Соколов, Петр Федорович
1791—1848
299 307 309 315 326
- Тимм, Василий Федорович
1820—1895
313 315 323 326
- Толстой, Федор Петрович
1783—1873
204 295 171
- Тромонин, Корнилий Яковлевич
? — 1847
313 315
- Трухменский, Афанасий
? — после 1689
269 153
- Тыранов, Алексей Васильевич
1808—1859
308 309 180
- Уткин, Николай Иванович
1780—1863
8 204 292 295 299 302 307 317
174 175
- Ухтомский, Андрей Григорьевич
1771—1852
290 292 168
- Ушаков, Симон Федорович
1626—1686
269 271
- Фаворский, Владимир Андреевич
1886—1964
212 346
- Фалилеев, Вадим Дмитриевич
1879—1950
78 335 339 342 345
- Чемесов, Евграф Петрович
1737—1765
125 281 283 284 299 159 160 162
- Ческие, братья
2-я пол. XVIII — 1-я пол. XIX в.
290
- Ческий, Иван Васильевич
1777—1848
290 292
- Ческий, Козьма Васильевич
1776—1813
290 169
- Шевченко, Тарас Григорьевич
1814—1861
321 322 323 187
- Шишкин, Иван Иванович
1832—1898
246 307 322 323
- Шмидт, Георг Фридрих
Schmidt, Georg Friedrich
1712—1775
123 125 280 281 283
- Шхонебек (Схонебек), Адриан
Schoonebeck, Adrian
1661—1705
269 270 271
- Щедровский, Игнатий Степанович
1815—1870
315 323 185
- Экстер, Александра Александровна
1882—1949
266
- Эллигер, Оттомар
Elliger, Ottomar
1666—1735
271

Об авторе этой книги

Предлагаемая читателю книга очерков по истории и технике репродукционной гравюры — последняя работа ленинградского художника и искусствоведа Михаила Ильича Флекеля (1921—1985).

Книга эта своего рода итог многолетней деятельности ее автора, строго следовавшего по избранному им в свое время пути. Еще студентом Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, работая в мастерской известного рисовальщика К. И. Рудакова, по совету которого М. И. Флекель, вернувшись с фронта, перешел с архитектурного факультета на графический, он заинтересовался факсимильной художественной репродукцией. По окончании института М. И. Флекель работал как оформитель и иллюстратор, главным образом зарубежной литературы, но основные его интересы сосредоточились на изучении истории и техники графических искусств по образцам, хранящимся в библиотеках Академии художеств, Эрмитажа, Русского музея, и по материалам собственной коллекции. Его собрание репродукций скоро стало едва ли не самым крупным из частных собраний в Ленинграде (к концу его жизни оно насчитывало около 10 тысяч листов).

Подобно любителям эстампов, столь романтически запечатленным Домье, художником, особенно чтимым молодым собирателем, он на многие годы углубился в изучение тонкостей графических техник, редких гравюрных оттисков, работ старых мастеров ручной репродукции. Интересы профессионального собирательства способствовали сближению М. И. Флекеля с такими знатоками графики, как художники Георгий Семенович Верейский и Владимир Васильевич Лебедев, памяти которых он впоследствии посвятит книгу своих очерков «Великие мастера рисунка — Рембрандт, Гойя, Домье», выпущенную издательством «Искусство» в 1974 году.

Однако собирательство не привело М. И. Флекеля непосредственно к музейной деятельности, как это нередко бывало с художниками-коллекционерами. Свои познания в области графики, свой опыт художника он применил на практике, занявшись изданием альбомов, точнее, папок с отдельными листами факси-

мильных репродукций. На протяжении многих лет работая в ленинградском издательстве «Художник РСФСР», М. И. Флекель выпустил в свет более 20 таких альбомов, выступая их составителем, художественным редактором, а нередко и автором вступительных статей.

Его «факсимильные идеи» в свое время многим казались маниакальными, а сам он — упрямым фанатиком, однако в том, что эти идеи ныне широко утвердились в нашей издательской практике и издательском деле, немалая роль принадлежит именно М. И. Флекелю. Его работа протекала не столько в стенах издательства, сколько в музеях, рядом с фотографом, или непосредственно в типографии, где он с редкой настойчивостью добивался высокого качества репродукций. (Рассказывают, что его факсимильную репродукцию с одной из уникальных серовских литографий музейные сотрудники однажды приняли за подлинный оттиск с литографского камня). Не случайно его альбомы факсимильных репродукций были удостоены медали на Международной выставке книжного искусства в Лейпциге в 1965 году.

Нетрудно заметить, что среди альбомов, выпущенных М. И. Флекелем, преимущественное место занимают альбомы факсимильных репродукций с рисунков: рисунков русских художников XVIII — начала XX века (1963), рисунков Врубеля (1964), Валентина Серова (1973), Александра Иванова (1977). Понятно, что издатель читл рисунок как основу графических искусств, помимо упомянутой книги о великих мастерах рисунка он способствовал переизданию в 1978 году книги Н. Э. Радлова «Рисование с натуры» (Л., «Художник РСФСР»), сопроводив ее своей вступительной статьей и дополнив репродукциями, «чтобы шире показать разнообразие возможности искусства рисунка». Прибавим к этому, что в последние годы жизни он писал работу о рисунках скульпторов и замышлял специальный труд, посвященный типологии рисунка. Именно рисунок он полагал наиболее пригодным и одновременно наиболее трудным объектом для факсимильного репродуцирования, требующим абсолютной точности в передаче оригинала, его формата, характера и тона бумаги.

Требования такого рода относятся к почти не разработанным у нас проблемам искусствоведческих основ факсимильной художественной репродукции, которым и была посвящена кандидатская диссертация М. И. Флекеля, защищенная им в 1966 году. Несколькими годами раньше вышла в свет его книжка небольших, но содержательных очерков «Искусство и полиграфия» (М., «Искусство», 1963, предисл. В. Н. Лазарева), в которых за кратким экскурсом в историю художественной репродукции следовали очерки по ее теории. Практическая работа издателя находила свое продолжение в труде исследователя или, напротив, предваряла его. В своих искусствоведческих работах, и особенно в последней книге, автор идет от истории репродукционной гравюры к репродукции, исполненной полиграфическим путем, и наоборот, от современных способов воспроизведения возвращается к истории. В этом смысле деятельность первого репродукциониста произведений Рафаэля и его современника итальянского мастера Маркантонио Раймонди интересует его не только как этап в истории гравюры, но и как начало художественной репродукции.

Здесь следует вспомнить, что наступление фотомеханической эпохи в печатном деле, оттеснившей ручные репродукционные процессы, и возрождение гравюры как исключительно авторской или творческой (так ее называли в 20-е годы) отрицательно сказалось вообще на отношении к репродукционной гравюре. Между тем в истории гравюры, особенно старой, было немало случаев, когда понятия эти были смешаны, не говоря уж о том, что образцы репродукционной гравюры по своим художественным качествам нередко не уступали оригинальной. Впрочем, исследователь и не занят простой реабилитацией репродукционной гравюры, никак не замалчивает периодов ее упадка или кризиса, но она интересует его не сама по себе, а как особый вид гравюры, тесно связанный с большим искусством, и прежде всего с живописью, выполняющий роль ее переводчика или интерпретатора («гравёр по меди, — говорил еще Дидро, — прозаик, поставивший себе задачу перевести поэта с одного языка на другой»). Смена «гравюрных эпох», связанных с возникновением новых техник и умиранием, а порой и возрождением старых

способов, описана автором с редким в нашей искусствоведческой литературе вниманием к технической стороне дела. Но особенно его интересуют сравнительный анализ репродукции и оригинала, взаимоотношения гравёра и живописца: Маркантонио Раймонди и Рафаэля, Луки Ворстермана и Рубенса, Уткина и Кипренского. Или случай, когда один великий живописец интерпретирует в гравюре произведения своего великого предшественника, как это делал Гойя в своих офортах по картинам Веласкеса. Такие прямые сопоставления живописного оригинала и его гравюрных реплик, иногда не одной, а двух разных, исполненных разными мастерами и в разное время по одному образцу, как это делает автор на примере «Тайной вечери» Леонардо или «Триумфа Галатеи» Рафаэля, последовательно проведены по всему тексту. (В согласии с идеями автора и пожеланиями рецензентов редакция стремилась по возможности выявить это и в изобразительном ряде книг.) Таким образом, история репродукционной гравюры рассматривается здесь как часть общей истории искусств.

К сожалению, автор не успел полностью завершить свой труд. Вероятно, можно было еще подробней проанализировать проблему сходства и несходства оригинала и гравюрной копии, еще обстоятельней изложить историю репродукционной гравюры во всех ее художественных тонкостях. Могут показаться слишком беглыми и некоторые характеристики современных гравюрных техник, впрочем, автор всегда отдавал предпочтение старым мастерам и классическому искусству. Может не всех убедить включение в историю репродукционной гравюры понятия «авторрепродукция» и гравюрного творчества таких мастеров, как А. П. Остроумова-Лебедева, которая в основном гравировала по собственным оригиналам. Но читателю следует иметь в виду, что перед ним не строгое академическое исследование, а труд, в котором помимо редкой осведомленности в истории и теории своей темы соединились чутье художника, пристрастия собирателя и опыт современного полиграфиста. Такой труд имеет свои особенности, и эти особенности редакция стремилась сохранить.

Ю. Молок

У. 50
505509/12.12

Михаил Ильич Флекель
ОТ МАРКАНТонио РАЙМОНДИ
ДО ОСТРОУМОВОЙ-ЛЕБЕДЕВОЙ

Редактор
Ю. А. Молок
Младший редактор
Н. А. Ракова
Художник
В. Ю. Марковский
Художественный редактор
А. Б. Коноплев
Корректур
цветных иллюстраций
Г. М. Коротковой
Подготовка фотооригиналов
Н. М. Давыдова
Технический редактор
Н. Г. Карпушкина
Корректоры
Т. М. Медведовская
Н. Н. Прокофьева

И. Б. № 2522

Сдано в набор 05.06.85
Подписано к печати 27.04.87. А 10477
Формат издания 84×100¹/₁₆
Бумага мелованная
Гарнитура академическая
Высокая печать. Усл. печ. л. 35,78.
Усл. кр.-отт. 152,1. Уч.-изд. л. 35,207.
Изд. № 20769. Тираж 25 000
Заказ 1274. Цена 8 р. 10 к.
Издательство «Искусство»
103009, Москва, Собиновский пер., 3
Ленинградская типография № 3
Головное предприятие дважды ордена
Трудового Красного Знамени
Ленинградского производственного
объединения «Типография имени
Ивана Федорова»
Союзполиграфпрома
при Государственном
комитете СССР по делам
издательств, полиграфии
и книжной торговли
191126, Ленинград,
Звенигородская, 11



