

ПРИКЛАДНОЕ И СТАНКОВОЕ В ГРАВЮРЕ НА ДЕРЕВЕ

Верхоланцев Михаил Михайлович
Заслуженный художник РФ,
член-корреспондент Российской академии
художеств, член Региональной
общественной организации «Московский
союз художников».
Россия, г. Москва.
misolga@yandex.ru

Аннотация

Европейская графика, как и все изобразительное искусство, всегда стремилась к станковости, к максимальному освобождению от пут прикладничества (Вильям Моррис с его идеями внедрения искусства в промышленность – редкое исключение). Станковая графика в Европе так и называется «Freigraphik», то есть свободная, вольная графика.

Русское искусство, напротив, долго оставалось в рамках восточных традиций декоративной двухмерности. Только после реформ патриарха Никона русское изобразительное искусство бросилось догонять «западный прогресс», давно устремившийся к веризму и фотографии. Именно плоскостной подошкой русской графики и объясняется популярность в России гравюры на дереве.

Ксилография, даже репродукционная, имитировавшая в XIX веке фотографическую трехмерность, упрямо вцепившись в плоскость листа, не давала разыграться духу станковости. Начало XX века вернуло ксилографию на плоскость листа, а эстетику репродукционной гравюры сочло безнадежным анахронизмом. Художник – гравер или резчик, столкнувшийся с технологическими особенностями гравирования на дереве, поневоле умнеет как художник, выбирая оптимальный путь достижения цветовой и линейной выразительности.

Европейское книгопечатание целиком обязано гравюре на дереве. Подвижные литеры суть маленькие гравюры на дереве, ныне отливаемые в металле, но бывшие когда-то вырезаемы на единой доске.

Еще один пример упрямого устремления ксилографии к утилитарности – это попытка уже в XVI веке употреблять ее как репродукцию живописи. В статье упоминается об изобретении кьяроскуро Уго да Карпи. Следует обратить внимание на то, что именно прикладники – ювелиры, витражисты и архитекторы XVI века широко использовали ксилографию как средство репродуцирования и широкой популяризации своих идей и изобретений. Удивительно, что эти гравюры-чертежи в наше время воспринимаются как чисто станковые произведения. Многие из авторов этих гравюр упомянуты в публикации.

Художники нашего времени заметили, что гравированная или нарезанная доска гораздо красивее оттиска с нее. Это явление натолкнуло на мысль украшать громадными ксилографиями интерьеры. Так ксилография вторглась в архитектуру.

В этом и состоит парадокс: ксилография большого формата, казалась бы, должна быть идеально станковой, но нет, она сохраняет за собой функции прикладничества.

Ключевые слова: рисунок, графика, гравюра на дереве, ксилография, шрифты, миниатюра, инкунабулы, формшнайдеры, кляйнмайстеры.

Библиографическое описание для цитирования:

Верхоланцев М.М. Прикладное и станковое в гравюре на дереве // Искусство Евразии. – 2019. – № 1(12). – С. 71-91. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.006. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1329235/15/>

Гравюра на дереве по своей природе избегала станковости. И рождена была она в конце XIV века от сугубо утилитарной деревянной формы для тканевой набойки. Станковость, между прочими особенностями, еще предполагает и зрительное вторжение в трехмерное пространство, а ксилография упрямо держит двухмерную плоскость листа, стремясь к декоративности. По этой причине так трудно подобрать для ксилографии раму, которая имитирует и символизирует новый оконный проем в стене, а за этим окном – новая жизнь, новое пространство, трехмерное, по преимуществу.

И недолго любитель эстампов будет любоваться гравюрой, по воле случая оказавшейся на стене его покоев. Бумага мгновенно потемнеет от дневного света. Правда, изобретены стекла, защищающие графику от выгорания, но они дороги. Обычно коллекционер содержит эстампы в папке и любит ими от случая к случаю. Любой эстамп, даже очень хорошо скомпонованный по пятну и украшенный достойной рамой, теряет декоративную и информационную выразительность при отходе зрителя на большое расстояние. Именно поэтому гравюра – слабый помощник в декоре интерьера, но зато, оказавшись на полосе или развороте полиграфического издания, становится безраздельной хозяйкой среди серой массы шрифтового набора, тем более что каждая литера этого набора есть маленькая гравюра.

Обозревая семисотлетнюю историю европейской гравюры на дереве, видим ясно, этот вид графического искусства неоднократно пытался быть станковым, но каждый раз возвращался в свою стихию утилитарности. Замечу, что искусство, рожденное повседневной необходимостью, сопровождающее быт человека, всегда молодо и одарено крепким здоровьем.

Еще до изобретения Гутенбергом книгопечатания (в сущности это было изобретение подвижных, наборных литер) своеобразные книги издавались. Это были сборники гравюр на дереве духовного содержания. Тексты, хоть и небольшие, но тщательно вырезанные, да еще и готическим шрифтом, сопровождали изображение на единой доске. Здесь уместно напомнить о лубке, русском и европейском, а вся эта печатная продукция широко распространялась благодаря гравюре и на дереве. Современная «Книга художника» отчасти продолжает традиции таких сборников, а назывались эти блочные книги *Blockbuecher*. Любой прихожанин не только получал наглядные знания евангелия, но еще мог создать из эстампов домашний алтарь.

Вот пример прикладного и одновременно и станкового смысла ксилографии, а когда перед ней медитирует прихожанин, она становится вполне станковой.

Так родился в Европе новый подвижный и энергичный, притом очень выразительный вид гравюры, которому суждена была бурная жизнь, полная острого соперничества с другими видами печати. В Китае, правда, ксилография широко использовалась уже во времена великого поэта Ду Фу, в эпоху Тан, то есть за 700 с лишним лет до европейского книгопечатания.



Рис. 1. Китайская ксилография времен Ду Фу. [1].



Рис. 2. Шу Хай Лю, современный китайский художник. Лошадь. Коллекция М.М. Верхоланцева.

Изобретение шрифтовых наборных касс открыло эпоху печатной книги в Европе, а ксилография была верной спутницей книги, и именно ее следует винить в забвении искусства миниатюры. Недаром знаменитое фундаментальное нюрнбергское издание «Всемирная хроника» Г. Шеделя 1493 года прямо-таки перенасыщено ксилографиями. Они нарезаны несколькими формшнайдерами под руководством Михаэля Вольгемута, учителя А. Дюрера. Это ведуты городов, изображения пророков, персонажи Ветхого Завета, курфюрсты и императоры. Типограф, кажется, наслаждается, выбирая в шрифтовом наборе четверти и шахты, чтобы вставить в них гравюры. Гравюры эти еще хранят в себе готическую угловатость, но уже предвещают роскошную велеречивость Дюрера. Первые книги конца пятнадцатого века называются *инкунабулами*. Они издавались очень небольшими тиражами, да и эти немногочисленные книги часто раздергивались на отдельные листы для украшения стен или кассонэ, так красивы были гравюры, расцвеченные акварелью и гуашью.



Рис. 3. М. Вольгемут. Евангелист. Гравюра на дереве. 1493 г. [9].

Из знаменитых инкунабул следует отметить замечательную книгу инженера Роберто Вальтурио (1413–1483) «*De re militari*» о военном деле, изданную в Вероне в 1472 году. Она содержит 82 ксилографии, очень аскетические и одновременно наполненные изобретательством и веселой фантазией. Они напоминают подобные изобретательские эскизы Леонардо, вот только нарезаны эти гравюры архитектором и медальером Маттео де Паста на 10-15 лет раньше военных фантазий Леонардо да Винчи. Надо думать, именно эти очерковые гравюры-чертежи имел в виду Леонардо, прося будущих издателей его анатомических рисунков не прибегать к ксилографии из-за бедности. Но для нынешнего любителя эстампов, пресыщенного визуальной информацией, этот аскетизм ранней итальянской ксилографии особенно изыскан и мил.

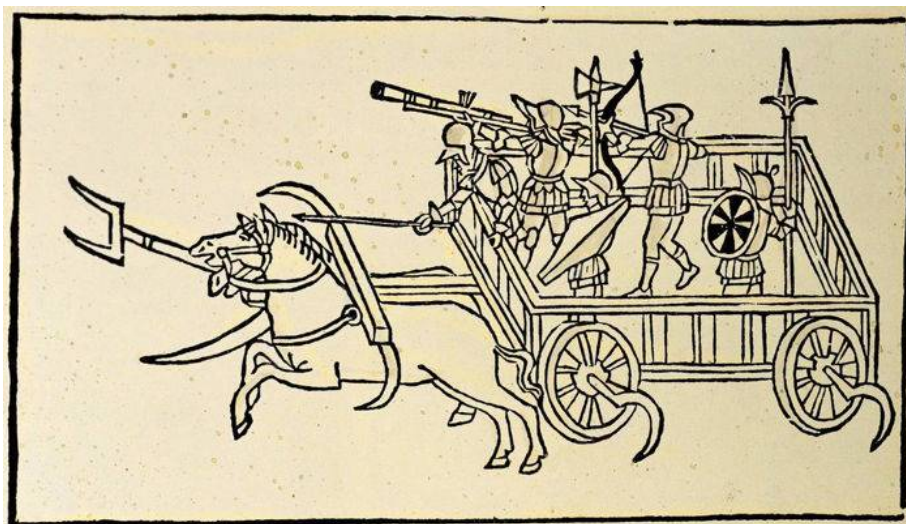


Рис. 4. Р. Вальтурио. Военная повозка. [12].

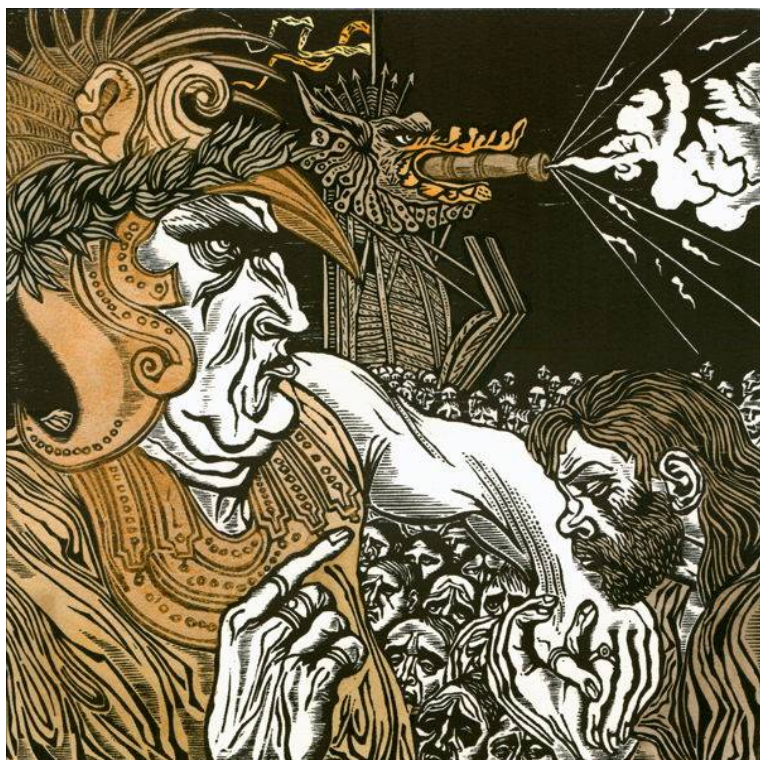


Рис. 5. М. Верхоланцев. Гордыня. Продольная гравюра на дереве из книги художника «Добродетели и пороки». 2013 г. 25 x 25. [2].

Еще одна знаменитая инкунабула была издана в Ульме в 1486 году. Это «Евнух» римского комедиографа Теренция. Гравюры на дереве, иллюстрирующие античную драматургию, полны очарования благодаря... незнанию прямой перспективы. В эти годы Италия с энтузиазмом изучала перспективу как науку. Даже фундаментальные живописные произведения задумывались только с целью продемонстрировать знание перспективы, а по ту сторону Альп художники, никак не вооруженные теорией, только-только, едва-едва нащупывали прямую линейную перспективу и инстинктивно рисовали обратную. И следует признать, обратная перспектива композиционно гораздо удобнее, чем прямая.



Рис. 6. Триумф Европы. Гравюра с листа № 166 из книги Франческо Колонна «Гипнэротомехия Полифила» первого издания (Венеция, 1499). Автор: неизвестный художник, именуемый Мастером Полифила. Библиотека герцога Августа, Вольфенбюттель, Германия. [12].

Краткое время инкунабулы, счастливое детство книги и ксилографии завершилось триумфально. Не упомянув многие прекрасные издания этого времени, сразу обратимся к вершине типографики всех времен. Это удивительная книга *«Гипнэротомехия Полифила»*, изданная в Венеции в 1499 году знаменитым типографом Альдом Мануцием. Выразительно ее заглавие: *«Любовное борение во сне, в котором показывается, что все дела человеческие не что иное, как сон, а также упоминаются многие другие, весьма достойные знания предметы»*.

Автор текста нам не известен, но предположительно он архитектор, так много подробных и возвышенных описаний порталов, обелисков, пирамид, храмов, а в ксилографических иллюстрациях присутствуют даже и архитектурные обломы. Композиции разворотов, полос, гравюр и шрифтового набора, разнообразно выстроенного то косынками, то четвертями, также свидетельствуют об авторском надзоре архитектора. Сами ксилографии сложнее и изощреннее обычных для того времени итальянских гравюр на дереве, строго очерковых и предвещающих стиль Джона Флаксмана. Роман повествует о нескольких фазах сна Полифила, потерявшего, словно Орфей, возлюбленную Полию, но счастливо соединившегося с нею во сне. Много ответвлений от сюжетной линии, трактующих чуть ли ни всю философско-эстетическую программу Возрождения. Даже начало романа, повествующее о блужданиях героя в дремучем лесу, напоминает начало Божественной комедии Данте: *«Земную жизнь пройдя до половины, я очутился в сумрачном лесу, утратив правый путь во тьме долины...»*. И много изображений триумфов любви, превосходно и богато награвированных, и все это реминисценции мотивов древнеримских триумфов. Как тут не вспомнить триумфы Андреа Мантеньи и фантастические триумфы арки Максимилиана, которые в свою очередь вдохновляют и современных граверов.

Наступивший XVI век справедливо считать золотым веком гравюры на дереве, и притом станковой. Всем известны грандиозные циклы ксилографий Дюрера (1471–1528) *«Апокалипсис»* (1498 г.), *«Жизнь Марии»*, *«Страсти Христовы»* (большие и малые). Все эти листы циклами и по отдельности жена Дюрера возила продавать на рынок, заметим, на тележке.

Гораздо менее популярен другой титанический труд Дюрера и его сподвижников 1515–1519 годов. Это цикл из 190 гравюр, составляющих единую композицию в виде сложного архитектурного сооружения высотой 3,41 м и 2,92 м по горизонту. Подобного по размаху станкового эстампа, правда, склеенного из многих листов, называемого *«Триумфальная арка Максимилиана»*, более уже не знала история искусств.

Понятно, не один только Дюрер рисовал аллегорические сцены, прославляющие деяния основателя империи Габсбургов кайзера Максимилиана, но и А. Альтдорфер, Бургкмайр и другие художники. И не один только Иероним Андрес резал многочисленные доски, но и другие формшайдеры. В 1519 году Максимилиан умер, поэтому работы тут же прекратились. Зато началось редактирование, соответствующее политической обстановке, редактирование не только текстов, но и ксилографий. Эти вмешательства, впрочем, не редкие в истории искусств, внесли некоторую путаницу в трактовке грандиозной работы. Нас же интересуют ксилографии, изображающие шествия и триумфы, а также фантастические аттики в виде грифонов и химер, потому что именно они вдохновляют современных восточноевропейских графиков-

сюрреалистов на изображение шествий чудовищных монстров, грифонов и членистоногих химер, жаль, что арка Максимилиана крайне редко репродуцируется.

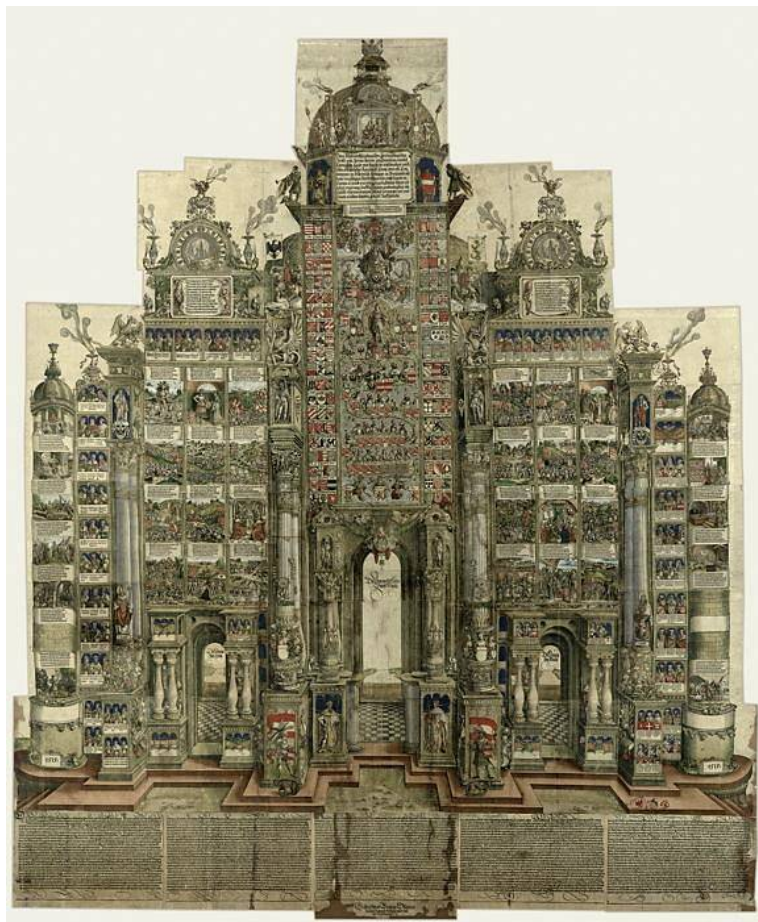


Рис. 7. Дюрер А. Триумфальная арка Максимилиана. 1515 г. 295 × 357. [14].



Рис. 8. Л. Кранах. Фридрих Великодушный. Ксилография. 19,8 × 10,3. [4].

Ксилографии и живопись Кранахов как нельзя лучше демонстрируют чудовищный сплав маньеризма, проникающий из Италии на север, с немецкой готикой.

Ксилографии Лукаса Кранаха старшего (1472–1553) очаровывают как раз этой странной смесью готической мистики и маньеристской чувственности. Необычная, чудаческая деформация людских фигур, деревьев и даже архитектуры, изощренность и вместе с тем какая-то наивность композиции суть характерные черты изобразительного языка Кранахов.

В ГМИИ (имени Пушкина) в 2016 году проходила роскошная выставка живописи и графики, называвшаяся «Кранахи. Между ренессансом и маньеризмом». Были экспонированы многие старые оттиски с деревянных досок, а иные и подкрашенные акварелью, что и свидетельствует о былом стремлении украсить эстампом частное жилище. Это были циклы Страстей Христовых, Евангелисты и Мученичества Апостолов. Дюрер, чьи гравюры широко распространялись по всей Германии и были известны в Италии, так возвеличил ксилографию, что она из сословия прислуги перешла в самостоятельный, почти станковый вид искусства. Конечно, Кранах был знаком с ксилографиями прославленного мастера. На выставке экспонировались гравюры меньшего формата, чем аналогичные циклы работы Дюрера, но необыкновенно тонко нарезанные, так тонко, и притом на продольной доске, как, пожалуй, не нарежет современный гравер и по торцу. Лукас Кранах работал при дворе

саксонских курфюрстов, исповедовавших протестантизм и даже воевавших с Габсбургами. Серия придворных живописных портретов поражает чистым, прямо-таки детским простодушием, создающим терпкий, даже едкий реализм. Иоганна Фридриха Великодушного мы видим и молодым, еще полным надежд, и в зрелом возрасте, уже тучным и отекившим. Его портрет, нарезанный на деревянной доске, так выразителен, так ловко скомпонован, так хорош в масштабе, и так покосилось одутловатое лицо, что хотелось бы его украсть и любоваться им всю жизнь. Многие исследователи творчества Кранаха старшего именно его, а не Уго да Карпи, полагают изобретателем цветной гравюры на дереве. Другие, однако, считают, что всех опередил Бургкмайр. Как бы там ни было, а первенство следует присудить Уго да Карпи, потому что его второй цвет работал как активный рисунок, а не простой подкладкой под черный контур. Этот активный второй цвет светотенью лепил форму, потому и называется итальянская цветная ксилография – *кьяроскуро*. Ее прямое направление, прямой путь к репродуцированию и рекламе живописных произведений. И ведь самые знаменитые *кьяроскуры* Уго да Карпи суть репродукции Рафаэля и Пармиджанино. По тому же пути цветной ксилографии следовала наша А. П. Остроумова-Лебедева, трактуя гравюру как тиражную акварель, смягчая и даже подавляя специфическую, терпкую остроту ксилографии. А ее современники экспрессионисты и конструктивисты, русские и ваймарские, напротив, культивировали и увеличивали эту остроту.



Рис. 9. Уго да Карпи. Чудесный улов рыбы. Гравюра на дереве. 1523 г. [10].



Рис. 10. А. П. Остроумова-Лебедева. Крюков канал. Цветная ксилография. 1910 г. [7].

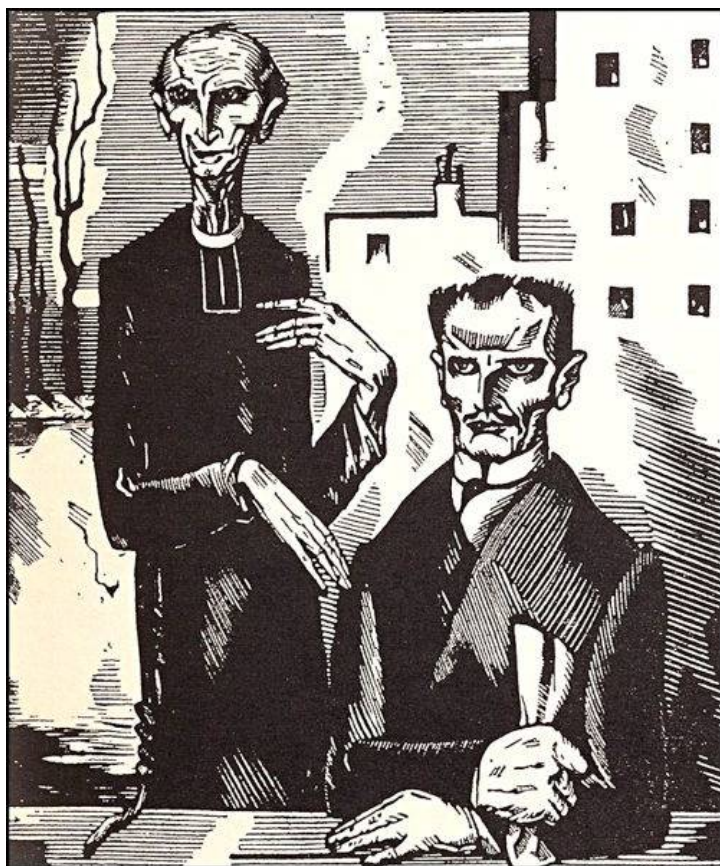


Рис. 11. В. Мاستутин. Ксилография.
[6].



Рис. 12. Петер Флетнер.
Гротесковый орнамент. Продольная
гравюра на дереве. 1533 г. 12,1 × 8,9.
[14].

Кляйнмайстеры, в отличие от Дюрера и Кранаха, не резали гравюр большого формата. Они пользовались гравюрой как вспомогательным средством для тиражирования своих архитектурных идей, как своеобразным шаблоном при практическом применении орнаментов в ювелирном деле и гротесков при монументальных росписях. Яркий тому пример – *Петер Флетнер*, ювелир, скульптор, мебельщик. И многие свои проекты он пропагандировал при помощи очень мастеровитых ксилографий. Как скульптор он явно недооценен современниками, но невозможно оторваться от созерцания его рельефов и скульптуры малых форм. Очень интересно наблюдать, как скульптор пытается перенести утонченность и изысканность своей круглой пластики на двухмерное изображение гравюры на дереве.

Тобиас Штиммер (1539–1584), швейцарский рисовальщик для монументальных граффито и ювелирных изделий, ксилограф, был, как видим, художником-прикладником. Его гравюры на дереве обслуживали книги, издававшиеся в Страсбурге. Многие обрамлены чисто маньеристскими увражами. Точно такой стиль виден в его карикатуре на папизм, которая вполне естественна в условиях победы кальвинизма в большинстве швейцарских кантонов. Эта продольная гравюра на дереве аналогична живописным фантазиям рудольфийского маньериста Джузеппе Арчимбольдо.

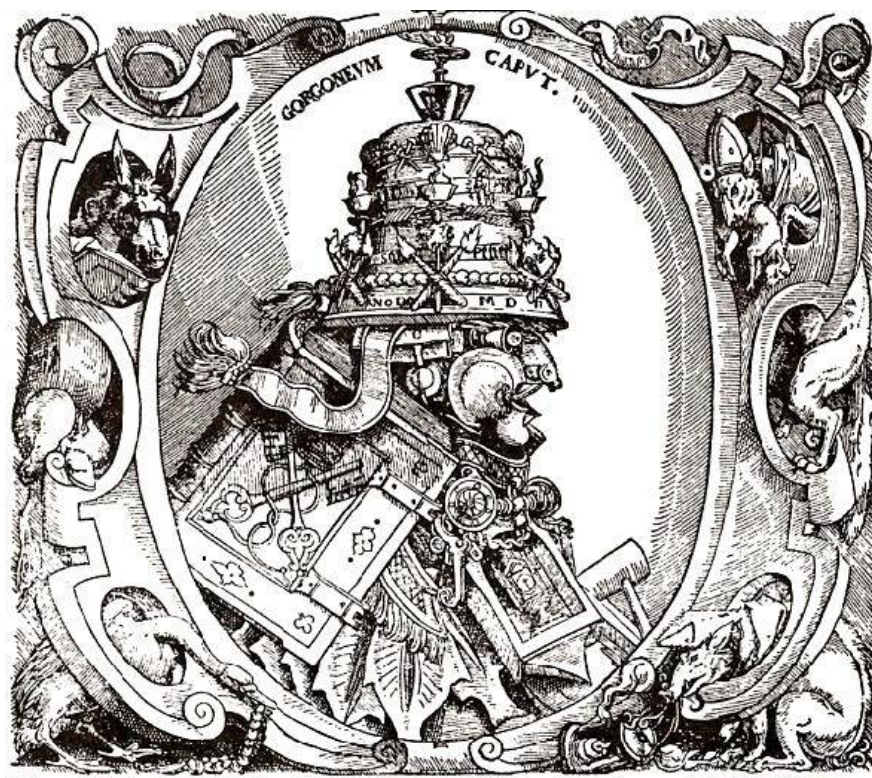


Рис. 13.
Тобиас Штиммер.
Антипапизм. 1577 г.
[16].

Урс Граф (1485–1529), швейцарский витражист, ювелир, ксилограф и, вдобавок, ландскнехт. Швейцарские наемные воины ценились высоко. Всем была известна их упрямая верность. Понятно, что излюбленной темой рисунков и гравюр этого художника была жизнь ландскнехта. Рядом с ландскнехтом всегда женщина, потому что пережитый страх смерти требует известного рода компенсации. Знаменит его подготовительный рисунок, изображающий жуткую сцену казни ландскнехта, пойманного противником.



*Рис. 14. Урс Граф.
Сцена казни.
1512–1513 г.
21,8 × 23,8.
Галерея Альбертина,
Вена. [17].*

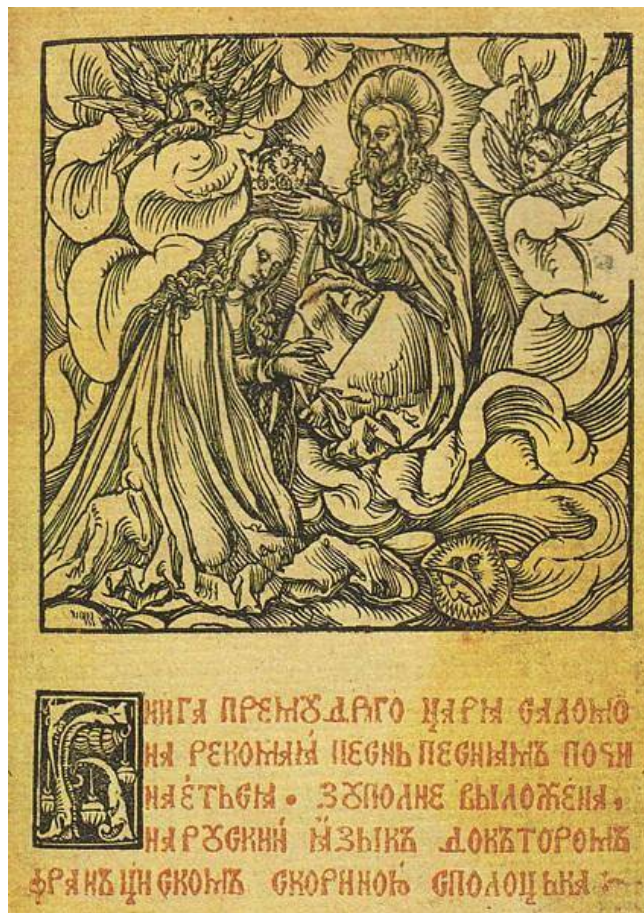
Виргил Солис (1514–1563), автор многих ксилографий для книг, издававшихся в Нюрнберге. Его полнотипажии и проекты орнаментов для ювелирных изделий своею удивительной фантазией убеждают, что и этот кляйнмайстер был типичным прикладником.

Йост Амман (1530–1591) очень интересен как автор цикла ксилографий «Профессии и ремесла». Наш обзор прикладного значения гравюры как раз и начинается с его «Формшнайдера». Он оставил ряд гравированных портретов, например, Стефана Батория и Ганса Сакса.

Ганс Гольбейн младший (1497–1543), великий немецкий портретист, живя в Базеле, подружился с Эразмом Роттердамским и на полях его книги «Похвала Глупости» нарисовал очаровательные маленькие иллюстрации. Гольбейна обслуживал Ганс Лютцельбургер, добросовестнейший формшнайдер. Он нарезал цикл «Пляска смерти» по рисункам Гольбейна, потом несколько циклов иллюстраций для Ветхого Завета и многочисленные инициалы. Все гравюры задуманы очень малого формата, чтобы было легко печатать, а книги, украшенные этими миниатюрами, были бы не слишком дорогими. Рисунок библейских циклов явно стремится к простоте и доступности, как бы следуя правилам кальвинизма, и поэтому кажется пресным в сравнении со швейцарскими гравюрами Тобиаса Штиммера и Урса Графа, в которых бушует маньеризм, стиль контрреформации. Едва Гутенберг изобрел книгопечатание, как стали издаваться книги и в славянских странах, в Черногории и в Чехии. Были отлиты шрифты, различной модификации кириллицы, и нарезаны инициалы в виде кельтско-романской плетенки, явно копирующие подобные инициалы современных резчику рукописей.



Слева:
Рис. 15. Г. Гольбейн. Буквицы. 1522-1523 гг.
Базель. [9].



Справа:
Рис. 16. Франциск Скорина. Страница книги
«Песнь песней». 1518 г. [11].

Франциск Скорина из Полоцка (1486–1551), стяжавший славу славянского просветителя и увековечивший славу Падуанского университета, войдя в сонм лучших его выпускников, оставил свою основную специальность доктора медицины и стал типографом. Книги, изданные нашим соотечественником на славянском языке, прекрасно оформлены в самом продвинутом вкусе современной ему типографики и украшены политипажамми, буквицами и иллюстрациями, резанными на дереве. Гравюры эти, терпкие и выразительные, стилистически мало отличаются от немецких ксилографий, словно их нарезал формшнайдер из мастерской Михаеля Вольгемута, так часто встречается в них готическая угловатость. Франциск Скорина, учась в Падуе, посещал соседнюю Венецию, где гремела слава Альда Мануция, и здесь, среди лагун, созрела его мечта стать типографом. Через всю жизнь он гордо пронес свое цеховое знамя просветителя русских посполитых людей, снабжая даже церковные книги научными сведениями.

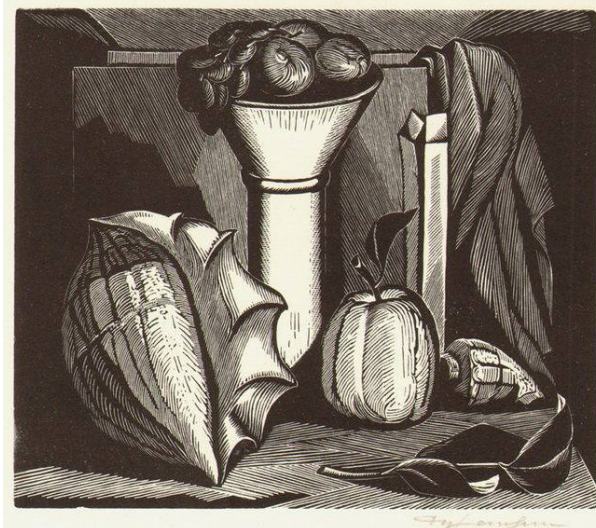
Наш Иван Федоров (1520–1583) только через сорок четыре года после издания Скориной первых книг напечатал своего «Апостола». За резчиком гравюры для фронтисписа специально послали нарочного в Новгород. Васюк Никифоров, простодушный новгородский резчик, добросовестно скопировал типовой нюрнбергский фронтиспис, но евангелиста Луку усадил зеркально. Пришлось фигуру вычистить из арки, украшенной барочным ордером, и нарезать заново, потому фронтиспис печатался в два прогона.

Николо Больдрини (1500–1566) принадлежит кругу ксилографов, обслуживавших Тициана. Живописность гравюр резчиков этого круга как раз и объясняют обыкновенно влиянием великого живописца. Их роскошные гравюры, кажется, предназначались для репродуцирования венецианской живописи. Однако, рассматривая гравюры Больдрини, убеждаемся в его нередкой самостоятельности, как рисовальщика. Волевой, даже деспотический и чисто маньеристский рисунок не мог быть продиктован Тицианом.

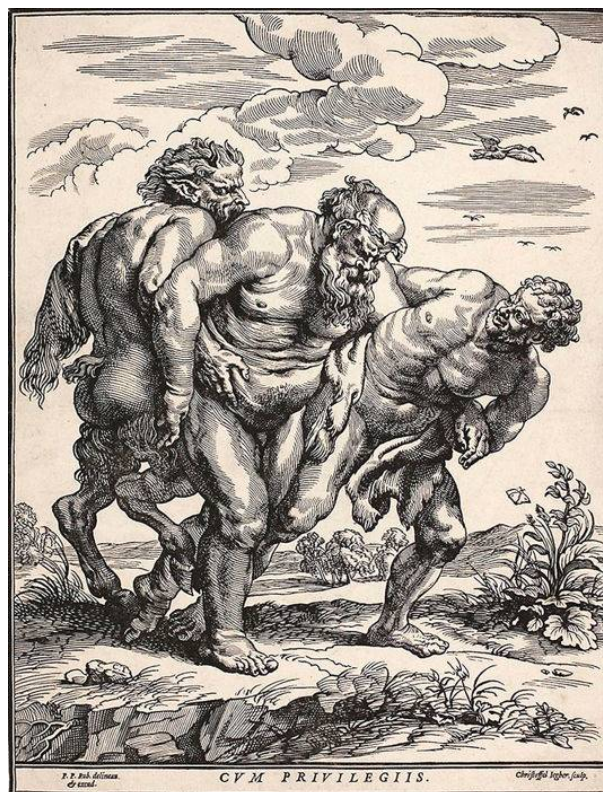
Ян Стефан ван Калькар (1499–1546) – тоже ученик Тициана, но рисунки и ксилографии трупных препаратов поражают неожиданной дерзостью, продиктованной модным маньеризмом, которого Тициан сторонился. Вполне сюрреалистическая чудовищность гравюр усиливается безмятежным ландшафтным фоном, безусловно, тициановским. Легко представить себе, почему Калькар с таким энтузиазмом взялся иллюстрировать молодого и смелого Андреа Везалия, посмеявшегося корректировать самого Галена.



Рис. 17. Я. С. Калькар.
Гравюра на дереве
к Анатомии Везалия.
1543 г. [13].



Слева: Рис. 18. А. Дурандин. Натюрморт. Торцовая ксилография. 1984 г. Коллекция М.М. Верхоланцева.



Справа: Рис. 19. К. Йегер. Пьяный Силен (Силен в сопровождении сатира и фавна). 1635 г. 44,5 × 33,9. [10].

Джузеппе Сколари (работал между 1551 и 1600 годами) тоже принадлежал кругу Тициана и, конечно, добивался максимальной цветности черно-белой гравюры. Большие массы черного, покрытые кое-где белым штрихом, очень красиво работают рядом с серым и белым. Современные нам ксилографы не боятся больших площадей черного, хотя это и затрудняет тиражирование гравюры. Для них, напротив, серое, устойчивое, ровное и бесстрастное серое – большая трудность.

Наступил XVII век, век господства резцовой гравюры на меди и офорта. Эти способы глубокой печати почти вытеснили ксилографию из книги, оставив ей вспомогательные функции в виде издательских марок, политипажей, концовок, заставок и инициалов. От этого возросло станковое значение деревянной гравюры. Рубенс держал при себе замечательного формшнайдера Кристофеля Йегера. Этот формшнайдер и прекрасный художник работал для знаменитого антверпенского издательства Плантенев. *Кристофель Йегер* (1596–1652) воскресил искусство ксилографии, почти уже забытое в XVII веке. Он своими крупными гравюрами на дереве репродуцировал живопись Рубенса. Иные ксилографии резались по рисункам Рубенса, и тогда великий живописец подправлял оттиски сангиной или углем.

В московской библиотеке им. Н.А. Некрасова хранится уникальная книга, изданная в Лейдене в 1628 году «Академия шпаци», написанная знаменитым фехтовальщиком *Жераром Тибо* (1574–1627). По его схемам, рисункам награвированы роскошные резцовые гравюры, которые затмевают скромные ксилографические политипажи. Однако мне удалось срисовать и даже награвировать один из них. В изданиях XVII века попадаются буквицы, прекрасно, смело скомпонованные и нарезанные. Надо думать, именно они вдохновили и послужили образцом для известных инициалов, награвированных В. Фаворским для книги Анатоля Франса «Воззрения аббата Жерома Куаньяра».

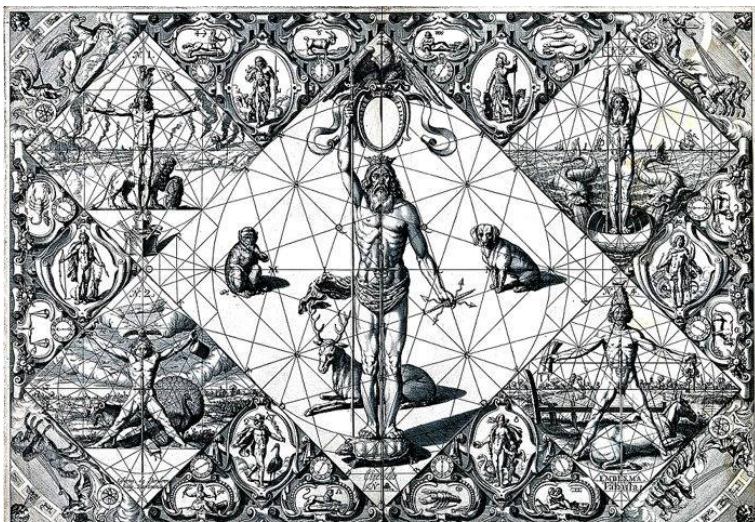


Рис. 20. Гравюра резцом из книги Жерара Тибо «Академия шпаги». Фотография М.М. Верхоланцева, сделанная в библиотеке имени Н.А. Некрасова (Москва, 1984 г.).



Рис. 21. М. Верхоланцев. Политипаж. Горцовая ксилография. 1984 г. Фото: М.М. Верхоланцев.



Рис. 22. В. Фаворский. Инициалы к книге А. Франса «Суждения аббата Жерома Куаньяра». [8].

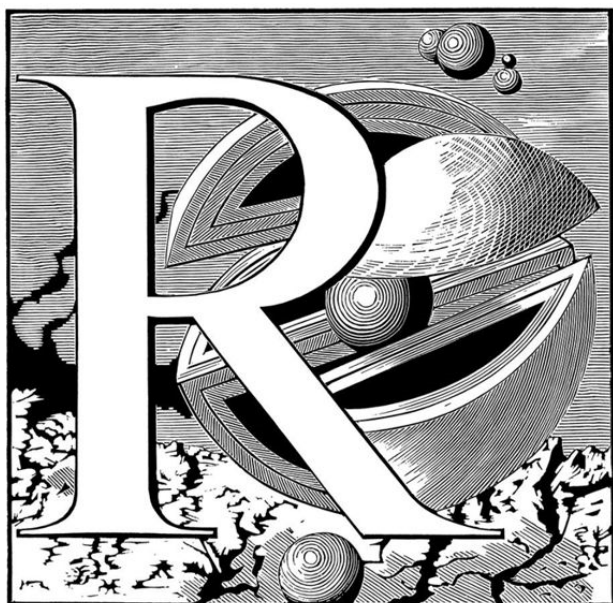


Рис. 23. М. Верхоланцев. Буквицы. Торцовая ксилография. Фото: М.М. Верхоланцев.

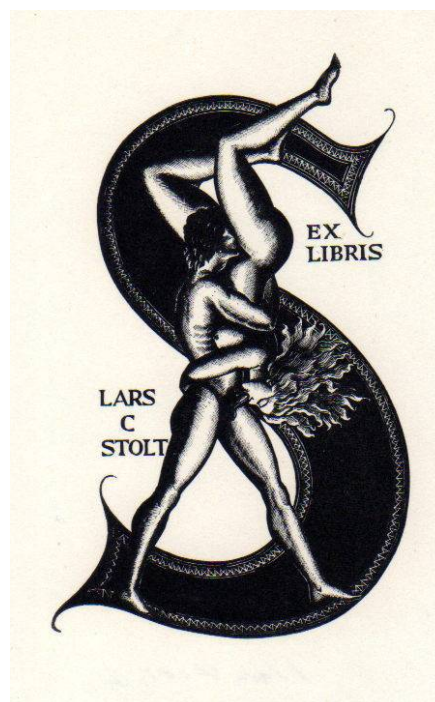


Рис. 24. Итало Дзетти. Экслибрис. Торцовая ксилография. Коллекция М. М. Верхоланцева.

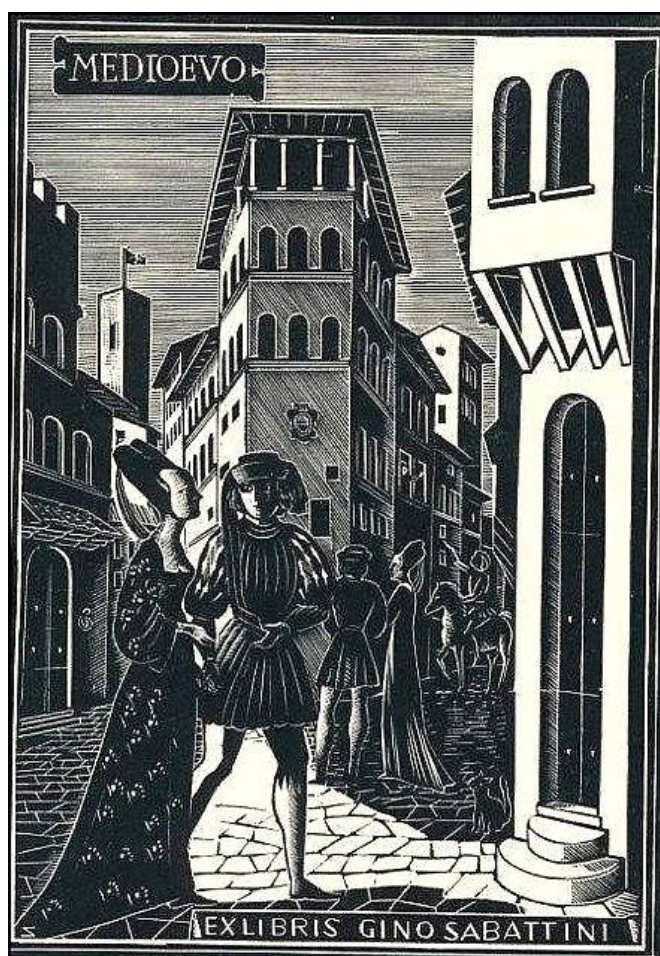


Рис. 25. Д. Браманти. Улица. Торцовая ксилография. Коллекция М. М. Верхоланцева.

В XVIII веке издания украшали заставки *Жана Мишеля Папийона* (1698–1776). В конце века английский гравер и оринтолог *Томас Бьюик* (1753–1828) изобрел торцовую гравюру на дереве. С этого момента деревянная гравюра вновь воцарилась в книге и стала полностью репродукционной.

Граверы-репродукционеры, желая максимально приблизиться к фотографии, широко использовали белый штрих, который впервые ввел в практику гравирования Джузеппе Сколари. Но они практиковали еще и белый перекрестный штрих. Это и привело к изобретению растрового клише. Теперь труд ксилографов стал не нужен для книг и журналов, поэтому освободилась масса торцовых досок. На эти доски, дешевые в начале XX века, бросились многочисленные художники, впрочем, не имевшие граверной выучки. Этим объясняется ксилографический бум у нас, в Ваймарской Германии, Мексике и даже во Франции. Гравированные клише любили вставлять непосредственно в шрифтовой набор не только книг, но и журналов. Кроме того, гравюра широко распространялась отдельными станковыми листами.

Самый удивительный пример прикладного применения ксилографии показал *Транквилло Марангони*, украшавший панели богатых яхт и лайнеров колоссальными гравюрами на дереве. Разумеется, с этих гравюр никто не собирался делать эстампов, но они заняли место монументальной живописи.



Рис. 26. Транквилло Марангони. Едок. Торцовая ксилография. 1948 г. Коллекция М. М. Верхоланцева.

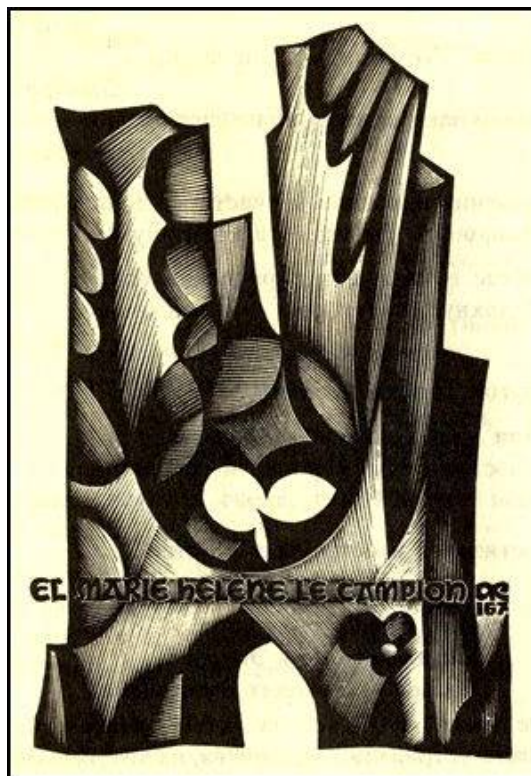


Рис. 27. А. Калашников. Нотр Дам. Ксилография. Коллекция М. М. Верхоланцева.

Транквилло Марангони гравировал и экслибрисы. Его влияние явно прослеживается в творчестве Анатолия Калашникова и вологодских художников Бурмагиных.

В 1963 году архитектор Л. Поляков, состоявший в дружбе с режиссером театра на Таганке Ю. Любимовым, надеялся спроектировать и построить новое здание театра. Он заказал студентам Строгановского училища нарезать большие продольные гравюры,

изображающие знаменитых театралов. Были закуплены довольно большие чертежные доски, отшлифованы, затонированы и нарезаны. И так интерьер театра украсили портреты Брехта, Станиславского, Вахтангова и других знаменитостей. Щедрый Ю. Любимов подарил все эти доски берлинской «Компше опер», а себе оставил плохие копии.



Рис. 28. Фотография. Студенты Строгановского училища работают над гравюрами для театра на Таганке, 1963 г. Архив М. М. Верховланцева.

Странное явление наблюдаем последнее время. Колоссальных размеров деревянная гравюра стала модной. Никто не задумывается о практическом назначении гигантских эстампов. Хранить их, свернув в трубу, крайне неудобно, помнутся. Дублировать на холст – значит утратить конгрев, но только так можно экспонировать гигантский холст-гравюру на стене. Бывают случаи, когда оттиск с громадной фанерной формы делают при помощи катка для укладки асфальта.

Создавая огромные ксилографии, художники, как правило, не утруждают себя поисками эффектной композиции, а просто заполняют площадь непрерывным орнаментом.

Полная противоположность сказанному – жанр миниатюрной гравюры, экслибрис, но и он растет и разбухает на глазах и превращается в станковую гравюру. И так, мы пронаблюдали, как ксилография металась между станковостью и книгой, врываясь иногда в монументальное искусство.

Литература

1. Бежин Л.Е. Ду Фу. – М.: Молодая гвардия, 1987. – 272 с.
2. Верхоланцев М.М. Добродетели и пороки. – М., 2012.
3. Заболотских Б.В. Русская гравюра. – М.: Издательство «АУТОПАН», 1993. – 240 с.
4. Кранахи. Между Ренессансом и маньеризмом. – М.: Арт-Волхонка, 2016. – 256 с.
5. Маркин Ю.П. Экспрессионисты: Живопись. Графика. – М.: АСТ; Астрель; ВЗОИ, 2004. – 335 с.
6. Масютин В. Гравюра и литография. – М.; Берлин: Книгоиздательство «Геликон», 1922. – 133 с.
7. Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. – Ленинград, Москва: Государственное издательство «Искусство», 1945. – 192 с.
8. Франс А. Суждения аббата Жерома Куаньяра». – М.: Гослитиздат, 1958.
9. Чувашев Ю.И. Европейская ксилография XV-XVI веков: учебное пособие. – М.: Московский государственный университет печати, 2006. – 127 с.
10. Шедевры европейской графики из собрания В.Н. и Н.В. Басниных. К 100-летию Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. – М.: Издательство «Красная площадь», 2010. – 432 с.
11. Шматов В. Ф. Искусство книги Франциска Скорины. – М.: Издательство «Книга», 1990. – 207 с.
12. Kristeller P. Gravures sur bois: Illustrations de la Renaissance Florentine. – Paris, L. Aventure, 1996. – 90 p.
13. Polo d'Ambrosio L., Bordin G. Le livre d'Or du corps humain, anatomie et symbols. – Milan, Mondadori Electa S.p.A., 2015.
14. Preiss P. Panoráma manýrismu: Kapitoly o umění a kultuře 16. století. – Praga, Odeon, 1974. – 397 s.
15. Stukenbrock Ch., Topper B. Meisterwerke der europäischen Malerei. – Köln, Könemann 1999. – 1007 p.
16. Swiss painting: from the Middle Ages to the dawn of the twentieth century / Florens Deuchler, Marcel Roethlisberger, Hans Luthy; [English translation by James Emmons]. – Geneva: Skira; New York: Rizzoli, 1976. – 197 p.
17. Zeichnungen altdeutscher Meister Duererszeit. – Dresden, Verlag Ernst Arnold, 1924.

Статья поступила в редакцию 05.03.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.006

APPLIED AND EASEL IN THE WOODCUT

Verkholantsev Mikhail Mikhailovich
Honored Artist of the Russian Federation,
Corresponding Member of the Russian
Academy of Arts,
Member of the Regional public organization
«Moscow Union of artists».
Russia, Moscow.
misolga@yandex.ru

Abstract

European graphics, like all fine arts, has always sought to easel, to maximize their freedom from practical application (William Maurice, with his ideas of introducing art into industry, is a rare exception). The easel graphics in Europe is called «Freigraphik», i.e. free graphics.

Russian art, on the contrary, has long remained within the Eastern traditions of decorative two-dimensionality. Only after the reforms of Patriarch Nikon Russian art rushed to catch up with the «Western progress», long since striving for to verism and photography. It is the planar background of the Russian graphics that explains the popularity of woodcutting in Russia.

Woodcut, even reproduction, imitating photographic three-dimensionality in the 19th century, stubbornly clinging to the plane of the sheet, did not let the spirit of easel play its role. The beginning of the 20th century returned woodcuts to the plane of the sheet, and considered the aesthetics of a reproductive engraving a hopeless anachronism. An engraver or a carver, faced with the technological features of wood engraving, willy-nilly becomes wiser as an artist, choosing the best way to achieve color and linear expressiveness.

European typography is entirely due to woodcut. The moving letters are small woodcuts, now molded in metal, but the former were once carved on a single board.

Another example of the stubborn aspiration of woodcuts to utility is an attempt in the 16th century to use it as a reproduction of painting. The article mentions the invention a chiaroscuro by Hugo da Carpi. Attention should be paid to the fact that it was applied painters-jewelers, stained glass artists and architects of the 16th century who widely used woodcuts as a means of reproducing and widely popularizing their ideas and inventions. Surprisingly, these engravings-drawings nowadays perceived as a purely easel works. Many of the authors of these prints are mentioned in this publication.

Artists of our time have noticed that the engraved or chopped board is much more beautiful than the print from it. This phenomenon prompted the idea to decorate interiors with huge woodcuts. So xylography invaded architecture.

This is a paradox: large-format woodcuts, it would seem, should be ideally easel, but no, it retains the functions of applied art.

Keywords: drawing, graphics, engraving, fonts, miniatures, incunabula, formschneider, kleinmeister.

Bibliographic description for citation:

Verkholtantsev M.M. Applied and easel in the woodcut. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, № 1(12), pp. 71-91. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.006. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1329235/15/> (In Russian)

References

1. Bezhin L.E. *Du Fu* [Du Fu]. Moscow, Molodaya gvardiya, 1987, 272 p.
2. Verkholtantsev M.M. *Dobrodeteli i poroki* [Virtues and vices]. Moscow, 2012.
3. Zabolotskikh B.V. *Russkaya gravюра* [Russian engraving]. Moscow, AUTOPAN Publ., 1993, 240 p.
4. *Kranakhi. Mezhdú Renaissance i man'erizmom* [Cranach. Between the Renaissance and Mannerism]. Moscow, Art-Volkhonka, 2016, 256 p.
5. Markin Yu.P. *Ekspressionisty: Zhivopis'. Grafika* [Expressionists: Painting. Graphics]. Moscow, AST, Astrel, VZOI, 2004, 335 p.
6. Masyutin V. *Gravюра i litografiya* [Gravur und Lithographie]. – Moscow, Berlin, Gelikon Publ., 1922, 133 p.
7. Ostroumova-Lebedeva A.P. *Antobiograficheskie zapiski* [Autobiographical notes]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1945, 192 p.
8. Frans A. *Suzhdeniya abbata Zheroma Kuan'yara* [Judgments of the Abbot Jerome Coignard]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1958.
9. Chuvashov Yu.I. *Evropeiskaya ksilografiya XV-XVI vekov* [European woodcut XV-XVI centuries: study guide]. Moscow, Moscow State University of Press, 2006, 127 p.
10. *Shedevry evropeiskoi grafiki iz sobraniya V.N. i N.V. Basninykh. K 100-letiyu Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv imeni A.S. Pushkina* [Masterpieces of European graphics from the collection of V.N. and N.V. Fables. To the 100th anniversary of the A.S. Pushkin]. Moscow, Krasnaya ploshchad Publ., 2010, 432 p.
11. Shmatov V.F. *Iskusstvo knigi Frantsiska Skoriny* [The Art of the Book of Francis Skaryna]. Moscow, Kniga Publ., 1990, 207 p.
12. Kristeller P. *Gravures sur bois: Illustrations de la Renaissance Florentine*. Paris, L. Aventure, 1996, 90 p.
13. Polo d'Ambrosio L., Bordin G. *Le livre d'Or du corps humain, anatomie et symbols*. Milan, Mondadori Electa S.p.A., 2015.
14. Preiss P. *Panorama man'yristu: Kapitoly o umění a kultuře 16. století*. Praga, Odeon, 1974, 397 s.
15. Stukenbrock Ch., Topper B. *Meisterwerke der europäischen Malerei*. Köln, Könemann 1999, 1007 p.
16. *Swiss painting: from the Middle Ages to the dawn of the twentieth century* / Florens Deuchler, Marcel Roethlisberger, Hans Luthy; [English translation by James Emmons]. Geneva: Skira; New York: Rizzoli, 1976, 197 p.
17. *Zeichnungen altdeutscher Meister Duererszeit*. Dresden, Verlag Ernst Arnold, 1924.

Received: March 5, 2019.