

Васюченко Н. Д. Эволюция ксилографии в искусстве XX века

УДК 761.1.036«19»

Эволюция ксилографии в искусстве XX века

Васюченко Н. Д.

Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова», Витебск



ская индивидуальность.

Ключевые слова: ксилография, гравюра, искусство графики.

Характерной чертой графического искусства XX века является стилистическое многообразие авторской станковой гравюры, в том числе и древнейшей техники высокой печати - гравюры на дереве (ксилографии). Освободившись с изобретением фотомеханики от репродукционных задач, ксилография не только не исчезла, но обрела новую силу как оригинальная творческая техника со своим особым пластическим языком. Новые искания в области ксилографии связаны с именами целого ряда художников в разных странах: в Англии - У. Николсона, во Франции - П. Гогена, Ф. Валлотона, О. Лепера, бельгийца Ф. Мазереля, в Норвегии - Э. Мунка, в Германии - Э. Барлаха, Э.-Л. Кирхнера, М. Пехштейна, Э. Нольде, К. Кольвица, в России - А. Остроумовой-Лебедевой, В. Фаворского, А. Кравченко, П. Павлинова, в Беларуси - З. Горбовца, Е. Минина, С. Юдовина, И. Гембицкого, А. Зайцева, сравнительный анализ их стилистических решений в области ксилографии представляет интерес для исследования.

В статье рассмотрены стилистические тенденции ксилографии XX века, отмечены общие черты произведений белорусских и зарубежных художников, их национальное своеобразие и творче-

(Искусство и культура. — 2015. — № 1(17). — С. 18-28)

Evolution of Xylography in the XXth Century Art

Vasyuchenko N. D.

Educational establishment «Vitebsk State P. M. Masherov University», Vitebsk

A typical feature of the XXth century graphic art is stylistic diversity of the author's easel print, including the oldest technique of high print - print on wood (xylography). Being set free from reproduction tasks with the invention of photo mechanics, xylography not only did not disappear but gained new strength as a special creative technique with its own special plastic language. New searches in the field of xylography are connected with the names of a great number of artists in different countries: in England U. Nickolson, in France P. Gauguin, F. Valloton, O. Lepair, Belgian F. Maserel, in Norway E. Munk, in Germany E. Barlach, E.-L. Kirchner, M. Pechstein, E. Nolde, K. Kolvitz, in Russia A. Ostroumova-Lebedeva, V. Favorski, A. Kravchenko, P. Pavlinov, in Belarus Z. Gorbovets, E. Minin, S. Yudovin, I. Gembitski, A. Zaitsev. The comparative analysis of their stylistic implementations in the field of xylography represents interest for the research.

Stylistic tendencies in the XXth century xylography are considered in the article. General approaches in the graphic implementation of the works by Belarusian and foreign artists, their national features and creative individuality are singled out.

Key words: xylography, print, graphic art.

(Art and Culture. — 2015. — № 1(17). — P. 18-28)

Ксилография - самая древняя техника гравюры. Она прошла долгий путь развития. Гравюра на дереве была первым способом книгопечатания и до начала XX века занимала господствующее положение в художественном оформлении книги. Кроме того, гравюра на дереве имеет самостоятельный, станковый характер. Гравюра

на дереве широко используется и для создания народных картинок - лубков. Такой широкий диапазон использования ксилографии и предопределил ее историческое развитие.

Впервые гравюра на дереве возникла в Китае и затем получила распространение в странах Дальнего Востока. Китайские ли

Адрес для корреспонденции: e-mail: vasiuchenkond@mail.ru - Н. Д. Васюченко

тературные источники относят первые печатные изображения с деревянных досок к VI веку. Самая ранняя из сохранившихся китайских гравюр создана в IX веке. В Корее найден текст, оттиснутый в первой половине VIII века, а в Японии - фрагмент буддийского текста, датируемый 60-ми годами того же столетия. В графическом искусстве XX века ксилография не только не исчезла, но обрела новую силу как оригинальная творческая техника со своим особым пластическим языком и многообразием стилистических решений.

Целью данной статьи является анализ стилистических тенденций в развитии ксилографии XX века, выявление как общих подходов в графическом решении произведений белорусских и зарубежных художников, так и проявление их национального своеобразия и творческой индивидуальности.

Ксилография и ее художественные особенности. *Ксилография* (от греч. *xylon* - дерево и *grapho* - пишу, рисую) - вид печатной графики, гравюра на дереве, древнейшая техника гравирования по дереву или оттиск на бумаге, сделанный с такой гравюры. Гравюра использует присущие графическим искусствам средства художественной выразительности (контурная линия, штрих, пятно, тон, иногда также цвет) и применяется в характерных для графики целях: как для художественного оформления книги, так и для выполнения станковых листов (эстампов), лубков, экслибрисов.

Особое свойство гравюры заключается в ее тиражности, т. е. в возможности получить значительное количество равноценных оттисков. Но тиражность - это только одно из ее свойств. Этот вид печатной графики обладает своим языком, своей эстетикой, своими возможностями. Своеобразие гравюры определяется технологией ее изготовления, в печатной графике всегда существует прямая связь между техникой и стилистикой.

Гравюру разделяют на оригинальную (авторскую) и репродукционную. В первом случае художник-гравер вырезает на доске свой собственный рисунок, во втором - воспроизводит изображение, выполненное другим художником в ином материале (например, произведения живописи, карандашный рисунок и т. п.). Однако когда

гравюра воспроизводит живописную композицию другого художника, она не просто репродуцирует ее, но как бы переводит на свой язык, язык не цвета, но тональности, не мазка, но линии и точки.

«Гравюра - это отпечаток плоской доски на плоском же листе бумаги. И эта плоскостность гравюры проявляется в характере гравюрного пространства, обычно очень неглубокого, иногда разделенного на несколько планов, часто не конкретного. Ведь всякую картину мы можем, сделав известное усилие, представить как некую реально существующую сцену. С гравюрой этого не может произойти, в ней нет той меры иллюзии, что у живописи; держа ее в руках, мы видим, что она состоит из линий и пятен, вполне условных, что она напечатана на тонком листе бумаги, что ее края, ее свет, само ее пространство - это та же бумага. И от этого гравюра кажется, скорее, образом, знаком, схемой, намеком на явление, чем конкретным изображением его. Когда мы разглядываем гравюру, мы как бы читаем ее, штрих за штрихом, линия за линией, что создает определенную временную последовательность. Вот это соединение свойств отвлеченности и повествовательности - особое, специфическое качество гравюры» [1].

Существуют две разновидности ксилографии: обрезающая и торцовая гравюры. *Обрезающая*, или *продольная*, гравюра на дереве - выполняется на плоской доске, непременно продольного распила (вдоль волокон дерева). Линии и пятна рисунка, нанесенного на доску, обрезаются ножом (отсюда название «обрезающая» гравюра), а дерево между ними выбирается на глубину 2-5 мм. Техника и материал, на котором выполняется гравюра, диктуют свою волю, задают особенности изображения. В обрезающей ксилографии больше прямых и острых линий, чем округленных, волнистых и диагональных. Изображение складывается из отчетливых и несколько обособленных черных линий и пятен, которые контрастируют с белой бумагой. Поэтому язык продольной гравюры условный, лаконичный, декоративный. Характерны обобщенность рисунка, контрасты черного и белого, без тоновых переходов и светотени, повышенное эмоциональное звучание и яркая графичность оттиска.

Торцовая, или *поперечная*, гравюра на дереве - выполняется на досках поперечного распила (волокна дерева идут перпендикулярно поверхности доски) из твердых пород дерева. Режут на такой доске специальным резцом - штихелем, след которого в оттиске дает белую линию. Такой тонкий белый штрих позволяет добиваться не просто контрастов черного и белого, а создавать тон разной насыщенности. Мелкие штрихи лепят объем, сетка белых штрихов хорошо передает воздушную перспективу. Торцовая гравюра не такая плоскостная, как обрезающая, в ней есть глубина, светотень, нюансы.

Стилистическое многообразие ксилографии в искусстве первой половины XX века. Новые стилистические искания в искусстве гравюры XX века идут в самых различных направлениях. Прежде всего, это отказ от виртуозных приемов и технического мастерства репродукционной ксилографии XIX века и стремление вернуться к архаическим методам гравюры на дереве, к выявлению ее специфических черт в утверждении собственного графического языка. Отсюда вновь становится популярна древнейшая разновидность гравюры - обрезающая (продольная) ксилография. Стилистическое своеобразие обрезающей гравюры во многом определяется технологией ее изготовления, особенностями материала и способом его обработки. Художник преодолевает сопротивление неподатливого материала, который, его ограничивая, заставляет находить самые точные и экономные средства выражения. Материал подсказывает художнику форму того, что он хочет выразить. Дерево - материал упрямый, продольное расположение древесных волокон затрудняет резьбу поперек и по диагонали, ограничивает употребление волнистых линий, что создает в гравюре суровый, несколько угловатый стиль, с присущими ему экспрессивными образами, приближающимися к гротеску и гиперболизации. Яркими выразителями данной стилистической тенденции были немецкие экспрессионисты Эрнст Людвиг Кирхнер, Карл Шмидт-Ротлуфф, Эрих Хеккель, Макс Пехштейн, Эмиль Ноль-де. Для них в ксилографии главным был характер материала, его неподатливость, жесткость, которую приходилось преодолевать энергичным движением резца. Все они,

при естественных различиях индивидуальных графических почерков, воюют с деревом, кромсают и рвут его. Угловатые, грубые штрихи, не срезанные до конца остатки черной поверхности, как бы случайно оставшиеся, на белых плоскостях - все это наглядная демонстрация самого процесса борьбы с доской, высекания из нее схематичного, решительно упрощенного изображения (ил. 1). Выражение воли и энергии, преодолевающих косность материала, утверждающих свою власть над ним, закрепление в дереве собственного эмоционального жеста для них важнее объективной «правильности» в передаче натуры. Они смело стилизуют ее, опираясь то на самые ранние образцы простодушно-угловатой ксилографии средневековых мастеров XV века, то на образы первобытного африканского искусства [2]. Условный и лаконичный язык обрезающей гравюры в значительной мере абстрагирован от форм реальности. Экспрессивная выразительность преобладает над повествовательной изобразительностью, и неслучайно с экспрессионизмом связаны и опыты неизобразительной графики у Василия Кандинского (ксилографии «Малые миры» (1923)).

Сопротивление материала освобождает художника от необходимости чрезмерной детализации, приводит к укрупнению и упрощению формы, лишенной богатых тональных отношений. Изображение складывается из черно-белых линий и пятен, и это звонкость сопоставления черного и белого уже заранее предопределяет декоративность обрезающей гравюры с условно-пространственным решением и даже с подчеркиванием плоскости листа. Плоскостно-декоративное решение ксилографии было характерно и для произведений французских художников, также принимавших участия в возрождении гравюры на дереве (П. Гоген, Ф. Валлотон, О. Лепер, А. Дерен, Р. Дюфи).

Поль Гоген - один из первых, кто начинал возрождение творческой гравюры на дереве еще на рубеже XX века. Ксилография для Гогена - это след плоскости деревянной доски на плоскости листа. Его гравюры построены на резких контрастных сопоставлениях белых и черных плоскостей, на ритме извилистых, длинных белых линий. Худож

ник соединяет в своих листах декоративный элемент со специфической эмоциональной выразительностью: напряженность контрастов, подвижность различных ритмов и фактурное начало [1, с. 360]. В гравюрах Гогена обобщенный контур и силуэт сочетается с мелкой штриховкой, создающей определенную цветовую шкалу: белый, максимально черный и серебристый промежуточный цвет. Тональное разнообразие усиливается использованием и фактурных элементов, полученных в результате различных приемов резьбы в процессе гравирования.

Значительным упрощением данной стилистики являются ксилографии Феликса Валлотона. От всего пластического богатства произведений Гогена художник оставляет лишь два элемента: контраст черного и белого и ритмическую выразительность пятен (ил. 2). Валлотон решительно отказывается в своих работах от полутонов и избегает моделирующей штриховки, из сплошной черноты доски вырываются резкими пробелами лишь отдельные светлые детали - лица, руки, скупно отобранные фрагменты обстановки. «Как будто острый луч света, быстро как молния, сверкнул среди глубокого мрака - и тотчас же погас» [2, с. 271]. В произведениях Валлотона существует определенная двойственность использования черного и белого - как локального цвета или как светотени, но проявления декоративности и даже орнаментальности в стилистическом решении не вызывает сомнений.

Сведения графического языка к контрастным сопоставлениям черных и белых пятен, преобразования этого изобразительного мотива в философский мотив диалектики и противоборства света и тьмы - характерная черта в искусстве ксилографии. Вспышки белого цвета пронизывают нерасчлененные массы черного в гравюрах Кете Кольвиц (ил. 3), острота контраста обобщенных черно-белых пятен, экспрессивная деформация, схематическая простота сюжетов и образных характеристик присущи ксилографиям бельгийца Франса Мазереля, в гравюрах на дереве норвежца Эдварда Мунка ощущение трагизма жизни воплощается также в контрастах света и тьмы, в экспрессии смелого, обобщенно-свободного штриха. Как у немецких экспрессионистов,

в ксилографиях Э. Мунка все изобразительные средства подчинены одной задаче: выражению открытой и действенной эмоции, несравненному преобладанию выразительного начала над изобразительным. Экспрессия образа подчеркивается использованием фактурных элементов, полученных за счет применения не шлифованных еловых досок, слоистая структура которых давала в оттиске дополнительный художественный эффект (ил. 4).

Подчеркнуто обобщенные контуры, острые и угловатые линии, минимум деталей, динамичный штрих, повышенная контрастность черно-белых пятен - эти черты, характерные для европейской обрезной гравюры, отчетливо обнаруживаются и в ксилографиях витебского художника Зиновия Горбовца, изданные в 1927 году отдельным изданием. Представленные работы преимущественно портретного жанра отличаются стилистической выдержанностью. Художник работает довольно резким черным штрихом, высекая в неподатливом и жестком материале упрощенный до схематичного изображения портретный образ, в котором подчеркнуты только самые характерные черты модели (портреты витебского искусствоведа И. Фурмана (1926, ил. 5), преподавателя белорусского языка С. Линча (1927)). Причем архитектура гравюр не столько выражает объемно-пространственные взаимоотношения, сколько двухмерные, линейно-плоскостные построения формы, почти без моделирующей штриховки. В ксилографиях белорусского мастера Анатолия Тычины вообще отсутствует штриховка. Черное и белое пятно - основное изобразительное средство его ранних произведений, выполненных в гравюре на дереве («Околица», «Кумушки» (1927)) [3].

Аскетизм пластического языка продольной ксилографии - это лишь одна из ее стилистических форм. Техника обрезной гравюры обладает большим богатством и разнообразием решений: можно использовать тончайшую гибкую контурную линию, мягко моделировать форму округлым штрихом, достигая изящества, тонкости и деликатности пластического решения. Ряд мастеров белорусской ксилографии XX века, возвращаясь к традициям Дюрера, используют и нововведения Бьюика (белый штрих,

тон), они ищут различные стилистические приемы - сочетание линий и пятен, контрастов и переходов, черных и белых штрихов. В их работах обнаруживается удивительная способность, вернее стремление черной линии превратиться в белую. Ведь одни и те же штрихи в зависимости от окружения и от количественного отношения черного к белому могут восприниматься или как черные, лежащие на белом, или как белые - на черном. Пластическим разнообразием штриха, богатой выразительностью и красотой обладают гравюры белорусского художника Михаила Севрука («Хаты над Вилейкой» (1937), «Возвращение с работы» (1938), «Лето» (1938, ил. 6)), выполненные в технике обрешной и торцовой ксилографии [4].

Торцовая ксилография, также отказавшись от репродукционных задач и имитации других техник, предстает в ином облике, уже как авторская и сугубо принципиальная в утверждении собственного энергичного и строго графического языка. Ее главное изобразительное средство - варьированный по толщине белый штрих - в сочетании с крупно взятыми массами черного предлагает и декоративно-плоскостное стилистическое решение, и возможность тонко и постепенно моделировать форму, достигая в изображении нюансов тона, светотеневых градаций, пространственной глубины, предметной материальности и детальной проработки. Одновременно с использованием белого штриха в торцовую ксилографию возвращается лаконичный черный штрих, свойственный обрешной гравюре. Ксилография обретает чеканную четкость, ювелирность линии, чистоту точно найденного штриха.

Наибольший подъем торцовая ксилография получает в искусстве России XX века, где в этой области работают А. Остроумова-Лебедева, В. Фаворский, А. Кравченко, П. Павлинов и многие другие известные художники. Желание глубоко осмыслить законы художественной формы, стремление к искусству классическому, очищенному от всего случайного и мимолетного, тяга к монументальности и синтезу - все эти черты в высшей степени были свойственны Владимиру Фаворскому. Гравюра на дереве с ее особыми свойствами материала и книга как сложное архитектурное целое, выражающее стиль литературного произведения,

были близки его творческим интересам и стилистическим исканиям. Графические приемы Фаворского поразительно разнообразны, с одинаковой виртуозностью он владеет цветовым пятном и фактурой, силуэтом и контуром, белым и черным штрихом, в его гравюрах особенно ценны пластичность формы, объем и пространство, переданные графическими средствами, не нарушающими плоскости листа. Условность изображения, отсутствие иллюзорности, утверждение характера материала, выраженное в «обнаженности» графического приема - все эти черты образуют строго продуманную систему пространственных и цветовых отношений, не привнесенную извне, а органически рождающуюся из свойств самого материала - торцовой доски и обрабатывающих ее инструментов (ил. 7).

Творческие принципы В. Фаворского, наглядно воплощенные в его многочисленных произведениях, были восприняты и продолжены множеством его учеников. Несомненное влияние Фаворский оказал и на белорусских мастеров. После учебы в Московском ВХУТЕИНе у В. Фаворского и П. Павлинова З. Горбовец остался в Москве, отошел от обрешной гравюры и работал в торцовой ксилографии. Еще более ярким примером творческого подражания являются ранние работы витебского графика Меера Аксельрода, получившего художественную подготовку на графическом факультете ВХУТЕМАСа в Москве у П. Павлинова и В. Фаворского. Его ксилография «Витебск» (1930-е гг.) композиционно и стилистически напоминает гравюру Фаворского «Сергиев посад» (1913).

Характерным графическим почерком выделяются торцовые ксилографии витебского художника Соломона Юдовина, ученика Ю. Пена, а в 1922 году окончившего Витебский художественно-практический институт. В 1920-е годы художник создал ряд графических серий («Старый Витебск», «Местечко»), впоследствии вошедшие в цикл «Былое» (1921-1939). Ксилографии этого цикла являются своеобразными иллюстрациями местного городского быта и жизни городских евреев, обладают жанровым характером и раскрывают типические черты национальных образов («Сапожник» (1926, ил. 8)), «У окна» (1926)).
Городской

пейзажный мотив выступает в гравюрах и фоном к бытовым сценам, и главным сюжетным персонажем. Художник передает не только внешний вид архитектуры Витебска, но и создает своеобразную атмосферу старого города («Костел Святого Антония» (1923), «Пейзаж с фонарем» (1927)).

С. Юдовин работает широкими пятнами света и тени, моделирующим является белый штрих, вырезанный довольно резко и несколько грубовато, что делает гравюры не столь богатыми по тональной палитре. Отсюда и декоративность изобразительного языка, упрощенность пластической формы, условность пространства. В более поздних работах техническая сторона его гравюр значительно усложняется введением в изображение черного штриха, разнообразнее становятся комбинации черных и белых пятен, возрастает графическая выразительность произведений. Существенное изменение стилистики художника происходит в 1930-е годы уже в Ленинграде, куда он уезжает в 1920-е годы [5].

В отличие от гравюр Юдовина, характерной чертой ксилографий витебского графика Ефима Минина является филигранность, точность и деликатность резьбы, техническая виртуозность исполнения. Он умело гравюрует самые мелкие детали, используя преимущественно черный штрих, его небольшие по размерам работы обладают богатым тональным диапазоном, объемом формы, световоздушной средой, пространственной глубиной. Для произведений Минина характерны особая утонченность и красота, свидетельствующие о большом художественном вкусе мастера (ил. 9).

Е. Минин в 1920-е годы выполнил свои лучшие ксилографии - пейзажи, жанровые и портретные композиции, экслибрисы. Много внимания художник уделял изображению Витебска, памятников его архитектуры, создал интересную серию гравюр, посвященную постройкам деревянного зодчества (серии «Старый Витебск» (1926-1928), «Памятники деревянного зодчества Беларуси» (1927-1928)). Глубиной и выразительностью психологических характеристик обладают портретные образы («Гомер» (1928), «Старик» (1928)). Содействовал художник и установлению традиций национального

экслибриса (книжные знаки М. Косперовича, А. Шлюбского) [6].

В 1930-е годы значение ксилографии, ее удельный вес в советской графике заметно падает. Отрицательное отношение к ксилографии было связано с общими эстетическими установками и ограничениями тех лет: отрицанием всякой условности в искусстве и узким пониманием реализма как иллюзорно-натуралистического правдоподобия. Произведения В. Фаворского подвергались в эти годы ожесточенным нападкам критики, обвинявшей их в «формализме». В 1933 году в журнале «Искусство и революция» (№ 1-2) появилась клеветническая статья

В. Вольского «О рецидивах нацдемовщины в творчестве художника Е. Минина», в которой творчество художника объявлялось «диверсией в искусстве». Срочная его «перестройка» все чаще приводила к опробованным схемам, скучным протоколно-репортажным листам, исчезла характерная для прежних работ интимность и камерность. Ксилографии Минина 1930-х годов менее тонкие по исполнению, артистизм штриха, свойственный его ранним произведениям, повторялся нечасто и, как правило там, где художник был свободен от социально-политической темы, например, в экслибрисе.

Более «натуралистическим» способом гравирования белым штрихом, характерным для репродукционной гравюры XIX века и выявляющим сложные тональные отношения, объемно-пространственные построения, предметную материальность, отличаются ксилографии белорусского художника Ибрагима Гембицкого, выполненные под влиянием В. А. Фаворского, его учителя во время учебы в Москве. Многофигурные тематические композиции обладают художественной выразительностью, эмоциональным содержанием и психологизмом в трактовке образов (иллюстрации к повести Я. Коласа «Трясина» (1938), «Партизаны режут провода» (1939), «Освобождение Минска» (1940)) [7].

Основные тенденции развития ксилографии второй половины XX века. На рубеже 1950-60-х гг. в графической стилистике вновь приобретает популярность условность и декоративность. Излюбленной техникой высокой печати у молодых художников становится линогравюра, более



Ил. 1. Эмиль Нольде. Невольник. 1912.



Ил. 2. Феликс Валлотон. Лень. Из серии «Интимность». 1896.



Ил. 3. Кете Кольвиц. Родители. Из серии «Война». 1922-1923.



Ил. 4. Эдвард Мунк. Голова мужчины в волосах женщины. 1896.



Ил. 5. Зиновий Горбовец. Портрет витебского искусствоведа И. Фурмана. 1926.



Ил. 6. Михаил Севрук. Лето. 1938.



Ил. 7. Владимир Фаворский. Из серии «Годы революции». 1928.



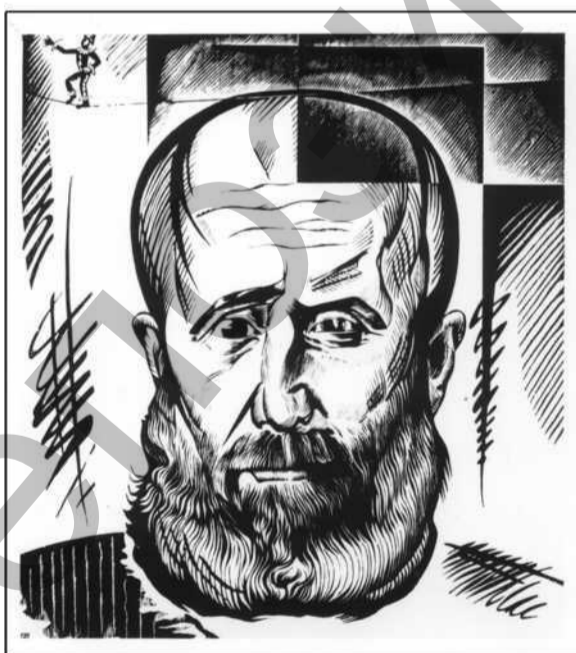
Ил. 8. Соломон Юдовин. Сапожник. Из цикла «Былое». 1926.



Ил. 9. Ефим Минин. Украина Витебска. 1928.



Ил. 10. Владимир Провидокhin. Зверь+число Велимир Хлебников. 1987.



Ил. 11. Анатолий Зайцев. Портрет Б.И. Казакова. 1977.



Ил. 12. Леонид Антимонов. Без названия. 1977.

пластичная и легкая в выполнении. Трудоемкая гравюра на дереве, предполагающая жесткое мышление в материале, сохранила немногих приверженцев. Произведения А. Зайцева, Ю. Баранова, Г. Грака, Н. Лозового, В. Провидохина являются во второй половине XX века редкими примерами белорусской станковой ксилографии (ил. 10).

Пожалуй, ключевой фигурой белорусской ксилографии второй половине XX века является Анатолий Зайцев. Работать в ксилографии художник начал еще во время учебы в Белорусском театральном-художественном институте на отделении графики (1959-1965), где он учился у А. Кашкуревича и А. Мозолева.

Вполне самостоятельной школой творческого поиска в гравюре на дереве стала работа А. Зайцева над иллюстрациями к книге М. Садковича, Е. Львова «Георгий Скарина» (1967). Однако на раннем этапе творчества он не избежал влияния крупнейших мастеров гравюры. Несомненным авторитетом для А. Зайцева был В. Фаворский в частности и искусство русской ксилографии в целом. Усвоение опыта этого мастера стало очевидной необходимостью для овладения техническим мастерством гравирования, понимания художественных особенностей и возможностей техники, а затем постепенного формирования индивидуального почерка и собственной стилистики. В работах для книги о Скорине достигнуто было главное - понимание уникальности графического языка ксилографии, ее непосредственная связь с возможностями материала («чувство материала»), влияющее в свою очередь на стилистическое решение художественного произведения.

С книгой соприкасается еще одна область творческой деятельности А. Зайцева - искусство экслибриса. Интерес к книжному знаку, как своеобразному ремеслу миниатюры, способствовал совершенствованию мастерства владения резцом для достижения предельной выразительности и лаконичности графической композиции. Лучшие экслибрисы художника, среди которых Exlibris A. Kaskurewicz (1968), exlibris DRS (1964), из книг Н. Критченковой (1972), оригинальны по замыслу и технически виртуозны по исполнению. В эти годы в белорусской графике заметен подъем интереса к искусству

книжного знака. Ксилографию для создания экслибриса используют белорусские мастера Геннадий Грак, Николай Лозовой, Юрий Баранов [8].

Книжная графика - всего лишь одна творческая грань А. Зайцева, поиск выразительности графического языка и образности композиционных решений характерно и для станковой ксилографии художника, в области пейзажа и портрета, сюжетной композиции и натюрмортов. Это серии гравюр «Мой современник», портретов писателей и поэтов, пейзажей «Моя Беларусь», «Мой Минск», «Мядельщина», натюрмортов «Вокруг нас», сюжетных композиций «Библийские праздники». Графические листы в серии сохраняют свою самостоятельность и завершенность, объединяются главным образом тематической общностью.

Пейзажные серии выполнены в традиционной технике торцовой ксилографии, однако, в их образном и техническом исполнении существуют определенные отличия. К тому же в серии входят произведения разных лет, что позволяет проследить эволюцию творческого почерка художника. Городские пейзажи обладают конкретностью и документальной точностью, это своеобразные графические репортажи о достопримечательностях Минска, где главные архитектурные сооружения соседствуют с изображением небольших улочек и городских скверов. В то же время ксилографии обладают лапидарностью композиционного решения и лаконичностью графического языка, что превращает их в своеобразные изобразительные знаки-символы города Минска («БАТ оперы и балета» (1967)). Пейзажные мотивы графических серий «Моя Беларусь», «Мядельщина» содержат больше обобщения и типизации в композиционных решениях, представляя зрителю собирательные образы природы родного края («Ветреный день» (1984)).

Небольшие по размерам ксилографии А. Зайцева - это графические миниатюры, в которых присутствует филигранность и точность резьбы, техничность виртуозного исполнения. В городских пейзажах автор суровой, несколько угловатой стилистикой деревянной гравюры подчеркивает геометрию городской среды, а также условность и декоративность пространственных по-

строений, основанных на резких контрастах белых и черных плоскостей, на ритме острых линий и динамичных штрихов. В гравюрах обобщенный контур и силуэт сочетается с прямой штриховкой, создающей определенную цветовую шкалу: белый, максимально черный и серебристый промежуточный цвет («Улица М. Богдановича» (1982)). Ксилографии на тему белорусской природы обладают большим богатством пластических решений: использование гибкой контурной линии и разнообразия штриха позволяет достигать в изображении нюансов тона, светотеневых градаций, пространственной глубины, предметной материальности и детальной проработки. Произведения приобретают изящество, тонкость и деликатность пластического решения, более богатого тонального диапазона («Зимние радуги, логойщина» (2004)).

Кроме торцовой ксилографии в своем творчестве А. Зайцев использует и технику обрешной (продольной) гравюры на дереве. В технике обрешной гравюры А. Зайцевым выполнены произведения портретного жанра. Изобразительный язык обрешной гравюры – условный и лаконичный, в значительной мере абстрагирован от форм реальности. Спротивление материала освобождает художника от необходимости чрезмерной детализации, приводит к укрупнению и упрощению формы, лишенной богатых тональных отношений. Декоративность и сдержанность образного строя гравюры с условно-пространственным решением и даже с подчеркиванием плоскости листа характерно для портрета Б. И. Казакова (1977), где автор подчеркивает, прежде всего, самые характерные черты модели (ил. 11). Графическая форма портрета решена в значительной степени условно, с членением пространства гравюры на геометрические фрагменты, наложением их друг на друга и лишением изображения объемно-пространственных построений.

Другой подход обнаруживается в портретах писателей и государственных деятелей. В стилистическом решении этих портретов выявляется больше иллюстративности, и вместе с тем точности и правильности внешней формы, для отражения которой используется моделирующая штриховка и светотеневые градации. Некоторая поверх-

ность в образности портретов компенсируется бесспорной виртуозностью резьбы, техническим мастерством выполнения гравюры (портреты следователя Л. Д. Палея (1977), писателя А. П. Чехова (1983)).

В стилистическом и образном решении портретов родных и друзей художника присутствует больше композиционной свободы и художественного эксперимента («Молчаливый Виктор» (портрет В. Стасевича) (2002), «Женский портрет с белой птицей» (портрет З. Литвиновой) (2006)). В портретах чувствуется желание автора привлечь внимание зрителя не к внешности персонажа, а прежде всего к его внутреннему миру и душевному состоянию. В пространстве гравюры происходит своеобразное наложение реального и мистического, видимого и невидимого мира, в образе присутствует сочетание символа и метафоры, экспрессии и гротеска.

Тематический и жанровый обзор ксилографии А. Зайцева будет неполным без анализа его сюжетных композиций на библейскую тему. В композиционном и стилистическом решении гравюр из серии «Библейские праздники» происходит своеобразное сочетание визуального и вербального языков, в символические изображения включены текстовые надписи на еврейском языке, которые для сведущих раскрывают суть изображаемого, для обычного зрителя вносят элемент загадки и желания расшифровать тайнопись через изобразительный мотив. В ксилографии «Лестница надежды» художнику удается достичь в композиции той степени лаконичности и выразительности, которая выделяет ее среди других работ серии. Религиозная тема находит свое воплощение не только через композиции праздников. В станковых ксилографиях «Моисей» (2005), «Встреча Петра с Павлом» (2007) автора интересуют образы библейских пророков, а в гравюрах «Молитва» (2008), «Ступени. Восхождение на небесную родину» (2006), «Ковчег» (2005) звучат философские вопросы космического мироздания и земного сотворения. В работах «Двое в лодке» (2002), «Песнь песней» («Любовь без крыльев не бывает») (2002) религиозность присутствует в нравственных сферах человеческой жизни.

Поздним ксилографиям присуща еще одна интересная особенность: в стилисти-

ческом решении гравюры художник использует элементы фактуры деревянной доски («Образ» (2000), «Портрет Казимира» (2003)). В композициях «Молитва» (2008), «Ступени. Восхождение на небесную родину» (2006) используется даже естественный контур среза торцовой доски, не обрезая ее по сторонам до прямоугольного формата.

В искусстве ксилографии второй половины XX века можно отметить сближение разных гравюрных техник в стилистическом решении, порой по оттиску трудно бывает определить, имеем ли мы дело с гравюрой на продольной доске, на торце или даже на линолеуме. Сохранение и выявление природных свойств материала зависит уже не столько от технических возможностей, сколько от художественного такта гравера и от поставленных образных задач. Как следствие этого - некоторые художники используют фактуру деревянной доски в качестве важного выразительного средства, учитывают при этом и характер материала. Еще в начале XX века П. Гоген, Э. Мунк извлекали художественные эффекты из неровной поверхности доски, используя фактурные элементы в стилистическом решении. Интересными экспериментами в декоративно-фактурном решении являются произведения витебского художника Леонида Антимонова. Художник в качестве основы для гравюры использует фанеру - материал, способный при печати сохранять следы фактуры и текстуры деревянной поверхности. Фанеру из различных пород деревьев использовали для создания гравюры также литовские графики Э. Юренас, Р. Гибавичус, немецкий гравер В. Рудольф, японские мастера У. Макото, С. Кэндзи, И. Нобуя, С. Кихей. Сохраненные в отпечатке фактурные и тек-

стурные пятна используются художниками как выразительное средство для создания художественного образа в качестве изобразительного элемента и декоративного эффекта. В этом процессе важно взаимное обогащение, в котором абстрактный (в изобразительном отношении) материал обретает зримый смысл, а бестелесная идея становится плотью, сохраняя при этом основное свойство материала (ил. 12).

Заключение. Таким образом, характерной чертой в развитии ксилографии XX века является стилистическое многообразие, сохранение традиций древнейшей техники гравюры, а также поиск новых оригинальных пластических и образных решений. Для белорусской ксилографии были характерны и общие стилистические тенденции графического искусства XX века (в этом она шла в ногу с ксилографией европейских стран), одновременно она отвечала и совершенно особым требованиям, предъявляемым к искусству новой советской действительности, и в то же время сохранила национальную самобытность и творческую индивидуальность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Очерки по истории и технике гравюры. - М., 1987. - С. 9.
2. Герчук, Ю. Я. История графики и искусства книги / Ю. Я. Герчук. - М., 2000. - С. 272.
3. Горбовец, З. Гравюры на дереве / З. Горбовец. - Витебск, 1927.
4. Гісторыя беларускага мастацтва. - Мінск, 1990. - Т. 4: 1917-1941 гг.
5. Фурман, І. П. Віцебск у гравюрах С. Юдовіна / І. П. Фурман. - Віцебск, 1926.
6. Фурман, І. П. Віцебскія мастакі-гравёры / І. П. Фурман. - Віцебск, 1928.
7. Шматоў, В. Ф. Беларуская графіка 1917-1941 гг. / В. Ф. Шматоў. - Мінск, 1975.
8. Елисеев, В. Земле - земное / В. Елисеев // Знамя юности. - 1973. - 11 апр.

Поступила в редакцию 21.10.2014 г.