

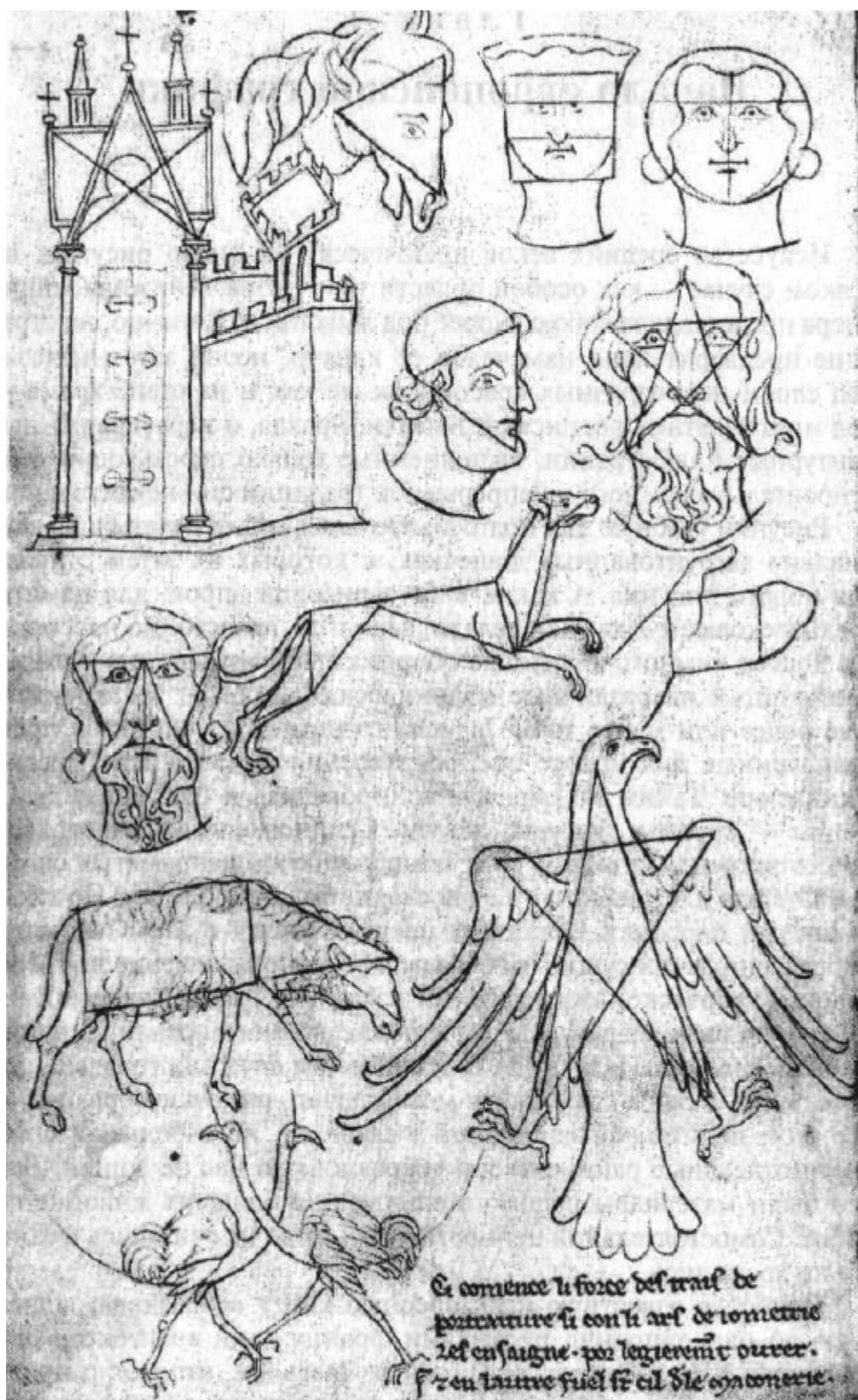
Глава 1

Начало европейской графики

I

Искусство средних веков практически не знало рисунка, во всяком случае — как особой области творчества. Книжная миниатюра представляла собою скорее род живописи. Конечно, на странице предварительно намечался ее контур, но он затем исчезал под слоем непрозрачных красок (так же как и на стене храма — под многоцветной росписью). Бывали, правда, и нераскрашенные контурные иллюстрации, выполненные только пером, однако их относительно немного и непрерывной традиции они не составляли. Рисунки учебные или подготовительные могли делаться на специально загрунтованных дощечках, с которых их затем стирали для нового рисунка. А какие-либо зарисовки впрямую, для памяти, средневековые художники делали, вероятно, нечасто. До нас, правда, дошли немногочисленные сборники «образцов», т.е. готовых композиций на различные канонические сюжеты, заимствованные более или менее точно из какого-нибудь источника и предназначенные для нового воспроизведения в живописи, фреске, миниатюре. Таким же образом копировались и отдельные фрагменты — группы, фигуры, детали. Средневековая иконография строго закрепляла такого рода композиции общепринятых сюжетов. Отсюда и потребность в их постоянном копировании. Но также и каждый персонаж и каждый предмет имели в этом искусстве определенные присущие им образы. Их воспроизведение не требовало ни творческой фантазии, ни извлечения из наблюдений природы. Оно было не результатом художественного познания, а привычным знаком. Источниками в основном служили готовые произведения, а с них для памяти могли делать рисунки-образцы. Не все они, видимо, объединялись в альбомы, но в большей своей части отдельные ранние листы «образцов» до нас не дошли. Ведь это были материалы вспомогательные для больших живописных работ. Самостоятельной ценностью они тогда не считались и потому не хранились.

Наиболее известную и интересную книгу «образцов», дошедшую до нас, заполнил рисунками французский архитектор первой трети XIII в. Виллар де Оннекур. Здесь все, что могло пригодиться готическому художнику: планы и ажурные фрагменты архитектурных композиций, распятие и традиционные позы святых,



Виллар де Оннекур. Рисунок из книги образцов. Франция, XIII в.

схемы каких-то механизмов и орнаменты, попытки, очень naive, изобразить обнаженное тело, схватки борцов, а также животных. «Знайте, что этот лев нарисован с натуры», — сообщал художник, но опыта живой зарисовки у него не было, лев получался таким, как его привыкли друг у друга срисовывать средневековые мастера. В иные изображения он врисовывал геометрические фигуры — круги, треугольники, квадраты, звезды, пытаясь с их помощью определить простой закон графического построения формы. Рисовал он пером по легкой подготовке свинцовым карандашом, упругой и энергичной непрерывной линией, тщательно вырисовывая интересные его детали. Рисунок отличается жесткой определенностью графической формы и чисто готической экспрессией. «Служебность» не мешает ему быть выразительным. Следующее XIV столетие оставило уже нам некоторое (очень небольшое) количество рисунков, главным образом итальянских мастеров. Они также носят характер «образцов», которые иногда можно связать с конкретными фресками, выполненными на их основе или послужившими им прототипами. Рисунки в это время делали на пергамене или — все чаще — на бумаге, покрывавшейся обычно подцветочным грунтом. Инструментом были серебряный карандаш — тонкая и строгая техника, почти не допускавшая поправок, перо более динамичное и подвижное и кисть. Манера раннего рисования отличается неторопливой тщательностью, непрерывностью контуров, продольной длинной штриховкой. На цветном фоне нередко применяются белила, подчеркивающие рельеф, объемность формы.

Как и в живописи XIV в., объем, материальная форма, господствует в таком рисунке над пространством, которое остается неглубоким, замкнутым и строится часто с помощью ракурсов тщательно проработанного архитектурного фона. Активная пластичность такого рисунка сочетается с подробностями развернутого повествования, энергичными, «говорящими» жестами. Однако движения персонажей остаются еще схематичными, не проверены наблюдениями над живой натурой, не подкреплены анатомическими познаниями.

Небольшое количество дошедших до нас от этой эпохи рисунков на пергамене или бумаге связывают еще и с тем, что подготовительные рисунки к фрескам выполнялись в Италии в XIV — начале XV вв. непосредственно на стене, на нижнем слое штукатурки, а он постепенно перекрывался вторым слоем, и на нем уже писалась сама фреска. Эти рисунки (так называемые синопии — от названия красноватой земляной краски из черноморского города Синопа, которая для них употреблялась) обнаружены за послед-

ние десятилетия при гибели или снятии со стены фресок в довольно большом количестве. Рисунки эти выполнялись кистью, уверенной линией, более свободной обычно, чем в законченной фреске, и прорабатывались мягкой светотенью. До нас дошли синопии, в частности, такого значительного мастера, как Симоне Мартини. Несмотря на все различия в технике, материале и масштабе, знакомство с синопиями расширяет и обогащает наши скромные представления о становлении и первоначальном развитии европейского рисунка.

Один из характерных типов альбома «образцов» конца XIV в. — работа североитальянского (ломбардского) архитектора, скульптора и миниатюриста Джованнино де Грасси. Рисунки его, предназначенные для книжных миниатюр, проникнуты несколько манерным изяществом готики и при светских сюжетах далеки от живого наблюдения натуры. Фигуры вытянуты, жесты их условно грациозны, ломкие складки одежд ложатся на пергамен ритмичным узором. Многие листы легко и нежно подкрашены. Живее, чем люди, здесь изображены животные: бурная сцена охоты со сворой собак, рвущих кабана. Альбомов такого типа с изображениями людей и животных, группами и отдельными фигурами сохранилось несколько. Все это «образцы», заимствующие свои мотивы из каких-то миниатюр и служащие источниками для нового их воспроизведения.

В рисунках итальянских мастеров первой половины XV в. — Стефано да Дзевео, Парри Спинелли, работавших еще в духе поздней готики, нарастает артистическая свобода владения пером, подвижная острота быстрого рисования. Не пользуясь непосредственно натурой, они сохраняют характерную вытянутость пропорций и условность несколько манерных поз и жестов. Вместе с тем в их рисунках ощущаются живая наблюдательность, интерес к подвижной пластичности человеческого тела. Художником, в чьих рисунках наглядно виден переход от этого еще в основном умозрительного рисования к пристальному штудированию конкретной натуры, был Пизанелло, от которого дошло до нас около ста рисунков. Он всматривается в детали, с пером в руке исследует форму лошадиной морды, в фас и в профиль вырисовывает мелким острым штришком строение ее зубов, губ, ноздрей. Так же тщательно изучаются конструкция и декор колчанов с луком и стрелами, ракурсы человеческой руки, полет цапли. И так же технически четко и бесстрастно запечатлеваются в знаменитом рисунке страшноватые обвисшие тела повешенных.

Вторая половина XV столетия выдвигает уже ряд блестящих мастеров рисунка, в совершенстве знающих анатомию, владеющих пропорциями и ракурсами, передачей движений человечес-



*С. Боттичелли. Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте.
Рисунок. Италия, 90-е гг. XV в.*

кого тела. Рисование с натуры становится с этих пор постоянным средством воспитания руки и глаза художника. Рисунок осознается как основа и главный компонент живописи, произведения которой теперь формируются с помощью многочисленных графических эскизов и детальных натуральных этюдов.

У таких мастеров рисунка, как А. Поллайоло и А. Мантенья, уверенно гибкая, музыкально-певучая линия служит обобщению и идеализации образа, не без прямого влияния памятников античного искусства. Оба эти художника занимались также резцовой гравюрой на металле, и чеканная точность контуров связывает их свободную графику с работами в твердом материале. Подвижнее, трепетнее немногочисленные рисунки С. Боттичелли. Вибрирующие эмоционально напряженные ритмы его живописи, в значительной мере создаваемые прихотливым движением контуров, еще отчетливее звучат в одноцветном рисунке. Этот мастер оставил и чисто графическую по замыслу работу — обширную серию иллюстраций пером по карандашной подготовке к «Божественной комедии» Данте. Линейное начало торжествует в этих легких листах,



*Леонардо да Винчи. Этюд голов к картону
«Битва при Ангиари». 1503-1505 гг.*

где белый фон не исчезает в предметности изображения, а продолжает активно звучать сквозь зыбкое кружево подвижного, пронизанного трепетом рисунка. Не столько монументальный драматизм Данте, сколько его возвышенная поэтичность, уводящая мысль и чувство в потусторонние бескрайние миры, воплощены в этом цикле, не имеющем сколько-нибудь близких аналогов в искусстве своего времени. Особое место занимает рисунок в творчестве Леонардо да Винчи, оставившего огромное графическое наследие. Как правило, его рисунки не самоценны. У них есть какое-то внешнее назначение, служебная цель. Подобно своим современникам, Леонардо отыскивает на бумаге композицию и детали будущих картин или фресок. В плотный клубок упругих, закрученных вихрем линий сплетаются чуть намеченные, однако безупречно точные фигуры скачущих коней и яростно сражающихся воинов. В отдельном листе отрабатывается гримаса ярости, искажающая лицо бойца. С вели-

чайшим тщанием оттачиваются в этюдах строение и жесты изящно подвижных женских рук, неуловимо текучая светотень на обволакивающих тело складках ткани (знаменитое леонардовское «сфумато», тончайшая дымка, объединяющая объем с окружающей его воздушной средой; характерно, что она ничуть не смягчает четкости очертаний формы, не влияет на строгую пристальность рисования). В руках Леонардо рисунок — средство не только запечатления, но и прежде всего познания мира, очень часто — орудие эксперимента. В его многочисленных записных тетрадях мысль фиксируется в равной мере словом и наброском. Он выработал в этих, обычно миниатюрных, графических заметках особый почерк, своего рода рисуночную скоропись, почти стенографию. Он может изобразить завихрения воды в потоке, фазы луны, схему прибора и конструкцию орудия, нередко фантастического, вроде гигантского самострела на колесах, способного стрелять, вероятно, мачтовыми бревнами. Изящной точностью отличаются его бесчисленные анатомические штудии. Исследуются с пером в руке всевозможные трансформации человеческого лица — от юности до глубокой старости, от идеальной красоты до самых гротескных форм уродства. Наконец, Леонардо считается родоначальником графического пейзажа: в самом раннем из его известных рисунков, датированном 1472 г., энергично разворачивается в глубину свободно и смело набросанный пером вид на долину, сжатую между гор с лесами и замками — мотив, который будет многократно варьировать европейская графика XVI—XVII вв.

По сравнению с этим многообразием мотивов и задач, с холодноватой аналитической точностью леонардовского рисования, мир рисунков Микеланджело гораздо уже и посвящен одному, главному для этого мастера предмету. Это — человеческое тело, энергичное и пронизанное движением, играющее напряжением сил, упругой пластикой могучей мускулатуры. При их явной служебности эти часто фрагментарные наброски к его известным живописным и скульптурным работам насыщены драматизмом и героической энергией, свойственными всему творчеству Микеланджело.

Служебный, подготовительный характер носят и рисунки Рафаэля: наброски будущих живописных композиций, натурные проработки отдельных фигур и групп в нужных позах или частей тела. Между тем его рисунки, выделяющиеся особым изяществом пластики, ясностью конструкции, оказали огромное влияние на творчество не одного поколения художников, преданных классическим нормам. Мастер идеального образа, Рафаэль гармонизирует человеческое тело, придавая его движениям и позам, струящимся складкам драпировок и контурам чистоту и музыкальность звучания.



*Микеланджело. Этюд обнаженного мужчины.
Черный мел. Италия, XVI в.*

Совершенство рисунка, достигнутое и культивируемое на рубеже XV и XVI вв. мастерами Высокого Возрождения, определило и авторитет этого искусства у художников следующего поколения. Уже в это время рисунки начинают ценить и сохранять, образуются первые их коллекции (в частности, у Дж. Вазари). Венецианский писатель П. Аретино выпрашивал наброски у Микеланджело, обещал расплатиться ювелирными изделиями: «Будьте уверены, я как следует оценю пару ваших штрихов углем на бумаге — для этого у меня достанет и кубков и цепочек, которых мне надали князья»¹.

Для наступающей эпохи маньеризма рисунок — одна из важнейших областей художественной деятельности, владение им — критерий мастерства, даже у второстепенных мастеров его техника нередко виртуозна. Ученики и наследники великих мастеров Возрождения видят в их рисунках идеальные образцы, собирают и копируют их, доводя строгое мастерство своих учителей до несколько манерной утонченности, а их мощную экспрессию до аффектированной театральности. Оставаясь в большинстве вспомогательными по своему назначению, эти рисунки в то же время высоко ценились за свои собственные графические качества, доводились обычно до высокой степени законченности и сохранились до наших дней в довольно большом количестве.

Одновременно с итальянским развивается искусство рисунка в странах северной Европы — в Нидерландах, в Германии. От первой половины XV в. дошел до нас великолепный портретный рисунок серебряным карандашом Я. ван Эйка — этюд к живописному портрету (также сохранившемуся) кардинала Альбергати. Мастер тщательно исследует пластику и фактуру спокойного старческого лица, помечая на полях нужные ему сведения о цвете. Лишенный внешней экспрессии, сдержанно-строгий рисунок отличается редкой зоркостью наблюдения, уверенным и полным контактом с живой натурой.

Возвышенная идеализация образов, опиравшаяся у итальянцев на античные образцы, почти не затронула искусство северян, захваченное страстным интересом к характерному и конкретному. Это ясно ощущается в бесчисленных и многообразных рисунках А. Дюрера, хотя и отдавшего дань попыткам отыскания обобщенно-правильных канонических пропорций и форм человеческого тела. Характернее для него обнаженный автопортрет (около 1506 г.). Выполненный по серому грунту в два цвета — белый и черный,

¹ Цит. по кн.: *Форлани Темпести А.* Шедевры Возрождения: Чинквеченто в Тоскане//Серия «Рисунки старых мастеров». М., 1982. Вып. 2. С. 7.

пером и кистью, подчеркнуто рельефный, он поражает пластической напряженностью формы, остротой всматривания в детали, стереоскопической четкостью лепки, контуров и членений. Простой натурный этюд создает ощущение чрезвычайного духовного напряжения, внутреннего драматизма, почти болезненной тяги мастера к самопознанию. Обнаженность телесная выступает средством проникновения в глубь душевную, в сущность личности. Так читается пристальность взгляда, угрюмая решительность черт лица, упругая экспрессия контуров.

Сконцентрированные в этом рисунке черты — зоркость восприятия натуры, чеканная четкость формы, сдержанный, но глубокий драматизм образов — в большей или меньшей степени свойственны всей его графике, а в известном смысле (и не без влияния Дюрера) немецкой графике XVI в. вообще, чьи новые, ренессансные черты были нерасторжимо слиты с очень еще прочной здесь готической традицией.

Свободнее от нее другой великий мастер немецкого Возрождения, Г. Гольбейн младший, особенно в своих портретных рисунках с натуры, главным образом представителей английской знати (последние годы своей жизни он работал в Лондоне). Гольбейн зорок и точен, до холодности объективен в характеристиках своих моделей и вместе с тем умеет придать образу конкретного человека возвышенную спокойную ясность. Делавшиеся в качестве этюдов к живописным портретам, эти слегка подцвеченные рисунки итальянским карандашом отличаются редкой пластической красотой и каким-то особым ощущением живого присутствия модели.

Подобный тип карандашного портретного рисунка получил в XVI в. широкое распространение во Франции. Возникшие также в качестве подготовительных этюдов, они затем вошли в моду как самостоятельные произведения, нередко копировались, собирались в альбомы. Создателем жанра считается Ж. Клуэ, придворный художник короля Франциска I, а его сын Франсуа одним из крупнейших мастеров. Имена многих, в том числе значительных художников остались нам неизвестными. Естественно, качество этих рисунков было весьма разным, но лучшие отличаются ясной пластичностью, вниманием к индивидуальности модели, но притом и некоторой отстраненностью от нее, сдержанностью характеристики. При всей камерности рисунка, это все же аристократический портрет, требующий соблюдения дистанции. Нарядный костюм выполнен любовно и тщательно, но легче, воздушнее, чем вылепленное тоном и подцветкой лицо. На протяжении века французский карандашный портрет проходит путь от строгой замкнутости образа к ощущению его внутренней подвижности.

II

Вслед за распространением на исходе средневековья самостоятельного искусства рисунка появляется, где-то в конце XIV в., и гравюра. Было бы неточно сказать, что ее изобрели в это время. Сам принцип оттиска был известен с древнейших времен, сперва в виде рельефных печатей, а с начала средних веков и с помощью краски. Но этим способом печатались лишь рисунки на тканях (набойка). А вот к концу XIV столетия потребовалось печатать на бумаге изображения и тексты.

Очевидно, первой гравюрной техникой была обрезная ксилография, выполняемая на доске продольного распила из нетвердого дерева, где линии нанесенного на поверхность рисунка обрезались с обеих сторон ножом, после чего фон углублялся. Печатали первоначально вручную, с помощью притирания (впоследствии применялся для этого типографский станок).

Несколько позже, видимо, уже в XV в., возникла более сложная техника углубленной гравюры на металле. Создателями ее были ювелиры и оружейники, издавна украшавшие гравированными резцом орнаментами и изображениями свои изделия. Углубленная линия рисунка могла после этого заполняться специальным черным составом — чернью, которая полировалась вровень с поверхностью вещи, образуя на ней четкий плоский узор (эта техника носила название ниелло). Еще не залитую чернью гравировку можно было заполнить краской и получить с нее оттиск на бумаге. Он служил для корректировки работы, но мог потом сохраняться в качестве образца. Гравировальные инструменты мастеров-серебряников и выработанные ими приемы работы непосредственно перешли в искусство гравюры. А пробные оттиски ниелло дали начало одному из широко распространенных в следующие века жанров гравюры — альбомам «образцов» для украшения оружия и серебряной посуды, ювелирных изделий, орнаментов всякого рода и назначения. Вот несколько характерных названий таких альбомов XVI в.: «Различные орнаменты, пригодные для архитектуры, живописи, столярного и слесарного ремесел и других искусств»; «Многочисленные идеи, полезные архитекторам, живописцам, скульпторам, садовникам и прочим»; «Изображения масок разных фасонов, очень полезные для живописцев, ювелиров, камнерезов, стеклодувов и скульпторов»².

² Орнаментальная гравюра XVI в. в собрании Эрмитажа: Каталог выставки//Вступ. ст. и сост. А.Л. Раковой. Л., 1981. С. 3.

Сама такая гравюра — нередко высокий образец не только графического, но и ювелирного мастерства. Единство (или по крайней мере значительная близость) самой техники резца, применяемой и в гравюре, и в серебряном или оружейном ремесле, делает гравюру не просто подобием, репродукцией прикладной орнаментальной формы, но и позволяет непосредственно творить ювелирный узор в этом материале. Автор орнаментальной композиции и гравер ее в это время, как правило, один и тот же мастер. (Позднее эти функции будут все чаще разделяться.)

Благодаря этому орнаментальная гравюра играла важнейшую роль не только в распространении, но и в самом формировании характерного декоративного стиля эпохи маньеризма, а позже — в его трансформации в барокко.

Еще одно из самых ранних применений обоих видов гравюры, способствовавшее их широчайшему распространению — печатание игральных карт, представлявших собой иногда довольно сложные изобразительные композиции.

По своему происхождению из мастерских резчиков по дереву и текстильной набойки и по своему адресу гравюра на дереве начиналась как искусство более народное, чем ювелирная медная гравюра. Между тем именно она сыграла важнейшую роль прямой предшественницы изобретенного в середине XV в. книгопечатания, а затем — первой иллюстрационной печатной техники, остававшейся основной вплоть до конца XVI в. Древнейшие из дошедших до нас ксилографии представляют собой лаконичные народные картинки религиозного содержания. Их нередко раскрашивали плоскостными цветовыми заливками. Немногочисленные образцы такого рода ранней гравюры первой половины XV в. сохранились главным образом в виде вклеек в рукописные книги того времени. Гравюры эти носили чисто линейный характер, штриховка, передающая объем, появляется позже, после середины XV в.



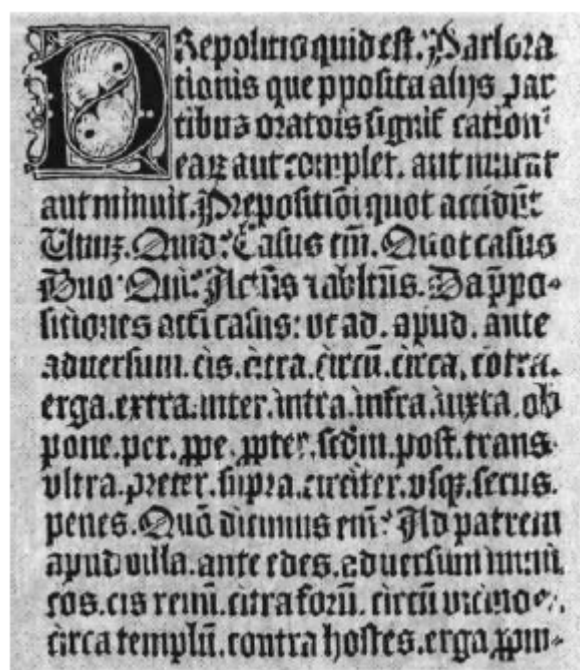
*Св. Христофор. Ксилография.
Германия, 1423.*

Рисунок их уплощен, грубовато примитивен, штрихи угловатые и широкие. В изображении св. Доротеи (Бавария, ок. 1410-1420 гг.) фон плотно заполнен трактованным как плоский узор цветущим кустом, придающим орнаментальный характер всей композиции. В стилевом отношении ранняя гравюра на дереве представляла собой сильно примитивизированный простонародный вариант готики.

Примитивный, лубочный, характер ранних ксилографии, резко отличающий их от высоких

образцов книжной миниатюры XV в., говорит об их распространении в широкой народной среде. На нее же ориентируются так называемые блокбухи — книги, составленные из гравированных изображений и текстов. Они печатались на одной стороне листа, потому что печатный пресс еще не применялся, а притирание бумаги к форме загрязняло ее оборот. Текст в блокбухах обычно краток и подчинен изображениям. В наиболее ранних вариантах он вписывался в гравюру от руки. Впрочем, в некоторых подобных изданиях целиком гравированный на дереве текст занимал равное место с изображениями. Появлялись, наконец, и чисто текстовые блокбухи, разумеется, небольшие по объему: псалтирь, популярный учебник латыни Доната (он же стал и одним из наиболее распространенных текстов в ранних опытах наборной печати).

Типичным блокбухом была знаменитая «Библия бедных», довольно сложная по своей смысловой, а также и технической структуре изобразительная книга. В ней была выработана (быть может, не без влияния церковных фресковых циклов и сценических конструкций народного мистерияльного театра) стройная форма зрительного повествования, объединенного многоярусной архитектурной рамой, повторяющейся в последующих листах. «На каждом листе посередине изображено какое-нибудь событие из Нового завета, а по бокам — два события из Ветхого, считающиеся как бы



Страница из учебника латинского языка Доната. XV в. Ксилографическое издание.



Лист из «Библии бедных». Ксилография, XV в.

прообразами первого и относящимися к нему как обетования к исполнению. В четырех углах получившегося таким образом триптиха помещены поясные изображения пророков, в изречениях которых находили намеки на события из жизни Христа»³. Итак, в «Библии бедных» получила развитие давняя средневековая традиция прообразовательного толкования ветхозаветных текстов, воплощенная в зримых образах. Повторяющаяся сложная композиция листа продиктовала важное для будущего развития книгопечата-

³ Кристемер П. История европейской гравюры XV-VIII вв. М.—Л., 1939. С. 35—36.



Г. Гольбейн мл. Пляска смерти. Ксилография. Германия, 1523-1526.

ния новшество — применение составных клише. «Все три изображения из Ветхого и Нового завета резаны не на той же доске, как рама с пророками. На всех 34 листах повторяются лишь четыре различные рамки, в которых оставлено по три поля для меняющихся в каждом листе срединных изображений»⁴, — отмечает исследователь.

При своей крайней примитивности, первоначальная ксилография с первых же шагов оказалась искусством целостным и органичным. Ее лаконичный графический язык — плоскостность, характер и масштаб угловатого штриха, прямо порождались естественными свойствами материала и инструмента. Между тем дальнейшее развитие этой техники, тесно связанное с ее широким применением в печатной книге, оказалось довольно быстрым и далеко уводило ее от элементарности первых опытов. К концу XV в., отчасти в связи с широким распространением гравированной книжной иллюстрации, происходит в ксилографии очень важное для ее дальнейших судеб разделение труда: гравер-профессионал воспроизводит в дереве рисунок, созданный другим художником. В результате приемы гравирования становятся богаче и сложнее. Теперь не рисунок приспособляется к ксилографской технике, а гравер изошряется, чтобы передать подвижную линию пера, сложную, порой перекрестную штриховку, трудно воспроизводимую на доске. Мастера, исполнявшие на рубеже XV и XVI вв. в Герма-

⁴ Там же. С. 36.

нии гравюры на дереве по рисункам А. Дюрера и Л. Кранаха, были уже подлинными виртуозами. Лист оттиска мог теперь уводить глаз в глубокое, сложно организованное пространство, густонаселенное и переполненное неисчислимыми подробностями, сложными объемными формами, бурным движением. Лишь ровная чернота печатного штриха и присущая ксилографии особая четкость начертаний отличают эти гравюры от артистически свободно выполненных рисунков пером или металлическим штифтом.

«Апокалипсис» Дюрера (1548) — серия из пятнадцати больших листов с текстом на оборотах, явно связана с развитой книжной культурой конца XV в. Но от многочисленных уже, но большей частью довольно примитивных иллюстраций к популярной тогда библейской книге, содержащей мистические видения грядущего конца света, композиции Дюрера отличаются необычайной драматической экспрессией, развитым, сложным и свободным графическим языком. «Апокалипсис» предстал бурей, проносящейся над миром, вселенскими схватками сверхчеловеческих грозных сил, яростных олицетворений Добра и Зла. Чеканная четкость деталей, острота рисунка сочетаются с перенасыщенной, готически усложненной композицией, с бурными вихрями клубящихся, вибрирующих, нервно ломающихся линий. Не теряя своей таинственной символичности, «Апокалипсис» впервые предстал перед зрителем также и реальным, на глазах совершающимся страшным событием: гибелью мира.

Не случайно гравюры эти пользовались широкой популярностью и многократно, еще при жизни Дюрера, переиздавались. Художник внес в массовую недорогую технику простонародной гравюры на дереве развитый изобразительный язык Возрождения, слил зрительную наглядность образов с возвышенным аллегоризмом и готической страстностью. За трагическим «Апокалипсисом» последовала серия из 20 ксилографии «Жизнь Марии» (1502—1510), более уравновешенная, пространственно и пластически ясная, величавая, но не лишенная бытовой конкретности повествования.

III

В то время как ксилография становится уже к концу XV в. по преимуществу книжной, иллюстрационной техникой, резцовая гравюра на металле, привнесение которой в книгу технически было более сложным делом, находит себе применение в иных сферах. Наряду с образцами орнаментов и ювелирных изделий важнейшей областью ее использования, главным стимулом художественного развития и технического совершенствования стала с начала

XVI в. репродукция. Бурный рост изобразительных искусств в эпоху Возрождения, расцвет индивидуального творчества, сменившего средневековую обезличенность художника и жесткую каноничность произведения, возбуждают широкий интерес к прославленным картинам, фрескам и статуям, далеко не всегда доступным зрителям в оригиналах. Поэтому возникает производство и рынок их графических тиражных воспроизведений.

Знакомство с искусством репродукции (в течение нескольких столетий, вплоть до конца XIX в. она будет оставаться рукотворной) ставит перед нами несколько принципиальных вопросов, относящихся к проблеме воспроизводимости художественного произведения. В какой мере повторение, выполненное другой рукой в иной технике, материале, масштабе, способно заменять оригинал? Несомненно, что некоторое представление об оригинале мы с его помощью получаем, но, разумеется, всегда неполное. Оригинал как таковой практически неповторим. Существеннейшие его качества всегда остаются за гранью репродукции. Гравюра воспроизводит лишь те качества своего прообраза, которые ей в принципе доступны: характер и облик персонажей, сюжет, композицию (точнее — ее графическую основу), светотень, пространственную глубину изображения. Но она неизбежно жертвует масштабом, фактурой живописной поверхности, силой и качеством цвета (даже если вообще воспроизводит его). Возможно ли таким образом передать впечатление от картины, ее эмоциональное, образное богатство? Нет, конечно...

Но качества, утраченные при воспроизведении, все же могут быть, хотя бы отчасти, восполнены другими, неживописными средствами, богатствами выразительного языка самой гравюры. Эти богатства и делают для нас репродукционную графику явлением искусства, дают ей, в определенных пределах, роль творческую, а не только служебную. Исследователи сравнивали такую гравюру с «переводом оригинала на другой язык»⁵. Художественный же перевод неизбежно привносит в произведение черты иной творческой личности, а часто — иного мировосприятия, другого стиля. Одни и те же картины в различные эпохи воспроизводятся гравюрой существенно по-разному. Волей или неволей репродукционная гравюра всегда оказывается средством и способом определенной интерпретации оригинала.

Первым профессиональным гравером-репродукционистом был итальянец Маркантонио Раймонди, работавший в начале XVI в.

⁵ Левитин Е.С. Несколько тезисов к истории гравюры//Музей. М., 1984. Сб. 5.

В начале своего пути он копировал гравюры Дюрера и Луки Лейденского, затем воспроизводил фрагментами микеланджеловский картон «Битва при Кашине». Иные его гравюры эклектически собирались из деталей разных произведений: фон из Дюрера, фигура из Микеланджело — с поправками по античному торсу и т.д. («Венера, Марс и амур», 1508). Но главным его делом стало воспроизведение картин и рисунков Рафаэля. Эти гравюры нравились самому художнику и получили широкую популярность. Между тем Раймонди относился к оригиналам достаточно свободно: мог добавить «чужой» фон (в знаменитой «Лукреции», ок. 1510 — из Луки Лейденского), изменять жесты, повороты голов («Св. Цецилия со св. Павлом, Иоанном, Августином и Магдалиной», ок. 1515). Сюжет и композиция передавались лишь в общем, само представление о достоверности репродукции, обязательно следующей за оригиналом во всех деталях, еще, видимо, не выработалось.

С другой стороны, гравер усиливает объемность изображения, ищет средства передачи в гравюре пластических, а отчасти и фактурных качеств ренессансной живописи, — пытаясь воспроизвести фактуру волос и тканей (портрет Пьетро Аретино, 1525). Таким образом начинает создаваться специфический язык именно репродукционной гравюры. При этом на современный глаз листы этого мастера стилистически весьма далеки от Рафаэля. Пластика его форм суховата и холодна, их контуры четко очерчены. Мускулатура подчеркивается, лепящие ее тени резки. У него вовсе нет рафаэлевской мягкости линий, естественной плавности непринужденных движений. Экспрессия жестов усилена, а в то же время персонажи кажутся в своей жесткой очерченности странно застылыми. Все это делает графику Маркантонио отчетливо маньеристичной. Эти же качества будут развивать в репродукционной резцовой гравюре многочисленные его ученики и последователи на протяжении XVI в., когда этот жанр графики распространится уже очень широко.

Другой разновидностью репродукционной гравюры была предложенная почти в то же время итальянцем Уго да Карпи цветная ксилография или, как он сам ее называл, «кьяроскуро», т.е. «светотень». Цветную печать с двух и более досок уже применяли немецкие мастера. Обычно одна доска была при этом основной, контурной, другая несла лишь цветную подкладку с светотеневыми пробелами. Иногда для богатства вторая доска оттискивалась золотом, создавая впечатление скорее ювелирное, чем графическое. У Уго да Карпи прием гравирования был иным: с нескольких досок он переносил на бумагу крупные, различающиеся по тону, но часто колористически сближенные цветовые пятна, образующие пластичное и не обведенное единым контуром объемное изобра-

жение. Гравер не стремился воспроизвести краски живописного оригинала, и оттиск походил скорее на тональный рисунок кистью, но был, конечно, более плотным и жестким, без мягких переходов тона и цвета. Такого рода рисунки и были часто оригиналами для гравюр «кьяроскуро».

Уго да Карпи гравировал с работ Рафаэля, а также Пармиджинино и других маньеристов. У него были последователи, однако при своих высоких живописно-пластических и декоративных качествах техника «кьяроскуро» широкого распространения в дальнейшем не получила, оттесненная активным развитием репродукционной резцовой гравюры и офорта.

Уже в XV в. резцовая гравюра выступает наряду с ее прикладным, в частности — репродукционным использованием, и как творческая техника. Впрочем, резких жанровых границ еще не было. Игральные карты, например, представляли собой серии довольно сложных композиций с определенными сюжетами — «Аполлон и музы», «Сословия», «Таланты и доблести», «Планеты и сферы» (так называемые «тарокки»). От них был один шаг и до гравюр, предназначенных только для рассматривания.

К 1440—1450 гг. относится характерный итальянский лист с изящным профилем юной дамы, в котором происхождение резцовой гравюры из ювелирного мастерства проступает еще вполне отчетливо. Чистота профиля выразительно (и, нужно думать, сознательно) оттенена узорной плоскостностью головного убора и платья, их орнаменты вырезаны четко до сухости. Упруго жесткая линия рождена твердостью металлической основы, бумага для нее лишь нейтральный посредник.

Линейность, пусть не столь резко выраженная, и дальше остается характерной чертой ранней итальянской гравюры. Ее строгая пластичность оттачивалась в работах крупнейших мастеров второй половины XV в. «Битва десяти обнаженных» А. Поллайоло (ок. 1475) — это строгая анатомическая штудия с четкими контурами и выявленной деликатным мелким штрихом пластикой мускулатуры. Этот лист оказал влияние на работы А. Мантеньи и А. Дюрера. В гравюрах А. Мантеньи пластичные группы персонажей напоминают античные рельефы. Ясный плоскостный ритм сочетается с деликатно переданной объемностью, строгие и четкие контуры выявляют возвышенную красоту идеализированных фигур. Светлые листы сияют мраморной белизной, проникнуты, даже и в драматических сюжетах, спокойной ясностью духа. Искаженные яростью лица сражающихся персонажей («Битва морских божеств», 1493), как и у Поллайоло, чужды переживаниям самого мастера, со стороны наблюдающего стройно организованную сцену. Несколь-

ко мягче, воздушнее были графические приемы венецианских гравиров (Я. де Барбари), их фигуры менее статуарны, связаны с подвижной, мерцающей средой.

В XVI в. Ф. Пармиджанино начинает использовать офорт (по-видимому, им же изобретенный), который лучше, чем жесткий резец, отвечал свободе, легкости, незаконченности его быстрых рисунков («Св. Таида», ок. 1524). Эта подвижная техника, сочетающая свободный, трепетный штрих с мягкой светотенью, пришла по руке и многим другим маньеристам. И в будущем офорт станет излюбленным графическим языком мастеров творческой, не репродукционной гравюры. В Италии XVI в. офортом пользуются А. Скъявоне, Пальма Младший, Ф. Бароччи и другие живописцы. В Германии, вслед за несколькими анонимными мастерами середины XV в. (мастер игральные карт, мастер E.S.), оставивших не лишённые готического манерного изящества плоско построенные листы, выдвигается значительный художник М. Шонгауэр, во многих отношениях — прямой предшественник Дюрера. Сын ювелира, он, видимо, владел резцом с юности, но к гравюре обратился не сразу, а уже будучи живописцем. Можно сказать, что именно он превратил гравюру в большое искусство, обращенное наряду с живописью и скульптурой к драматическим проблемам эпохи. Композиции на евангельские темы, насыщенные действием, переполнены конкретно и резко характеризованными персонажами. Они усложнены, нередко запутаны, многочисленные экспрессивные детали дробят внимание. Лист нужно читать по частям, извлекая из толчеи отдельные эпизоды сюжета. Угловатый и жесткий язык резца пришелся впору этому мастеру поздней готики, насытил его листы — «Большое несение креста» (ок. 1474), «Успение Марии» (ок. 1471—1474) и др. экспрессией, превосходящей даже многообразные возможности готической живописи или скульптуры. Не только лица и жесты, но и изломанные, колющие складки заряжены драматизмом.

Язык этот в большой мере унаследовали и обогатили мастера XVI в. — эпохи немецкого Возрождения, начиная с Дюрера, который в молодости посетил Кольмар, город Шонгауэра, но не застал уже в живых самого мастера.

В отличие от ксилографии, выполнявшихся по его рисункам специалистами-резчиками, гравюры Дюрера на металле исполнены авторской рукой. Отточенная суховатая острота резцовой гравюры, ювелирная тонкость детализировки, упругость линии и серебристое мерцание поверхности очень точно пришлись Дюреру по руке и сделали его работы в этой технике одной из художественных вершин творческой, не репродукционной гравюры. Наи-



*А. Дюрер. Меланхолия.
Резцовая гравюра на меди. Германия, 1514.*

более значительные его работы в этой трудоемкой и строгой технике отличаются возвышенным строем, редкой для графики монументальностью. В сложных, трудно расшифровываемых аллегориях мастер явно стремился зримо воплотить важные философские проблемы своей эпохи. Таков лист «Рыцарь, смерть и дьявол»

(1513), где закованный в доспехи суровый всадник упрямо движется посреди подступивших к нему вплотную опасностей. Гармоничнее «Св. Иероним» (1514), величавый старец, сосредоточенно пишущий за столом в своей келье, охраняемый львом. Но и этому тихому интерьеру стереоскопически жесткая чеканная графика Дюрера придает, независимо от его мирного сюжета, тайную напряженность. А в «Меланхолии» (1514) отвлеченная, казалось бы, идея тщетности знания, непреодолимости скрывающих истину покровов воплощена в позе и лице сидящего посреди бесчисленных атрибутов наук и ремесел, погруженного в глубокое отчаяние крылатого гения. Художественный мир Дюрера лишен покоя и ясности, в основе своей он глубоко дисгармоничен, пронизан томлениями духа.

В Нидерландах (наряду с Германией и Италией — одним из центров зарождения европейской гравюры) в начале XVI в. мастерские работы резцом делает Лука Лейденский, наделяя жизненной, порой прямо бытовой конкретностью библейские сюжеты. К середине XVI столетия гравюра на меди уже довольно широко входит в быт, удовлетворяя многообразные потребности в наглядной информации, нравовании, украшении жилища. Появляются, реагируя на этот спрос, торгово-издательские предприятия, объединяющие рисовальщиков и граверов. Одним из них была лавка эстампов художника Иеронима Кока в Антверпене, называемая «На четырех ветрах». Здесь выпускалось в свет множество гравюр с картин и рисунков художников-маньеристов, как итальянских, так и местных, модные аллегории, изображения святых, корабли в море, экзотические для равнинных Нидерландов альпийские пейзажи, переполненные топографическими подробностями. Пространство в них строилось как простая последовательность предметов, глаз зрителя пробирался от моста к селению, от замка к причудливой скале, в глубину распахнутой перед ним речной долины. Гравюры были четки и жестковаты, сухо детализированы, формы оттушеваны чеканной параллельной и перекрестной штриховкой.

Среди рисовальщиков, делавших оригиналы для гравюр этой мастерской, выделяется имя великого нидерландского художника П. Брейгеля Старшего. Он начал с величавых альпийских пейзажей, отразивших впечатления путешествия молодого художника в Италию, а затем выполнял обширные циклы сложнейших аллегорически-нравовых композиций, где ученая символика маньеристических «Иконологий» дополнялась лукавыми иносказаниями из народных нидерландских пословиц. В этих многословных, рассчитанных на внимательное разглядывание и расшифровку, переполненных многозначительными деталями листах злободнев-

ная, подчас грубоватая сатира сплавлена с философским размышлением, излагаемым на выработанном той эпохой языке эмблематических знаков, имеющих наряду с прямым — изобразительным, еще одно — аллегорическое значение. Поэтому композиции Брейгеля так перенасыщены, лишены организующих центров. Ведь в них нет ничего второстепенного, мельчайшие детали обстановки (например, в лаборатории его «Алхимика») нагружены важным для художника вторым, небытовым смыслом.

Рисунок Брейгеля тщателен и подробен, он уже видит в нем, как все детали приобретут металлическую четкость формы под резцом гравера. Здесь не репродукционная гравюра служит воспроизводимому рисунку, а он сам заранее подчинен гравюре, для которой специально и выполняется. Между тем сам Брейгель не гравировал свои работы, а передавал их для этого работавшим у Кока специалистам.

Г л а в а 2

Начало книгопечатания в Европе

I

Изобретение книгопечатания в Германии в середине XV в. знаменовало собой важнейший переломный момент в истории книжной культуры — конец книги средневековой и рождение книги Нового времени. Это изобретение было подготовлено и вдохновлено всем развитием культуры позднего средневековья, создавшей и технические и общекультурные предпосылки для него, определившей острую потребность в книге нового типа. Вместе с тем само это изобретение не только обусловило дальнейшее развитие техники книжного производства, но и оказало сильнейшее воздействие на типологию и искусство книги, получив общекультурное значение.

Каковы же были предпосылки введения новой техники в книжное дело?

Прежде всего, разумеется, наличие книжного рынка, одновременный спрос на большое количество экземпляров, хотя бы некоторых, наиболее распространенных и важных книг¹. Печат-

¹ Люблинский В.С. На заре книгопечатания. Л., 1959. (Глава III. «Накопление потребностей».)

ная техника есть по преимуществу техника тиражная, ее экономическая выгодность определяется возможностью изготовить с одного набора большое количество равноценных оттисков. Тем самым решалась и еще одна, становившаяся все более актуальной практическая задача: возможность тщательно выверить текст до его размножения и дать книгу, не подвергающуюся опасности искажений при многократном переписывании. Но для того чтобы обе эти задачи могли быть сознательно поставлены, необходимо было, с одной стороны, развитие научной критики текстов, а с другой — появление самой идеи тиража как определенной, подлежащей техническому размножению заранее заданной формы книги. По мнению исследователя, «одним из неперенных условий механизации книжного производства является отработанность типов, как бы стандартов книги, без чего идея множественности единообразных экземпляров не может возникнуть. В западноевропейской средневековой книжности эти предпосылки складывались несколько веков до Гутенберга и к его времени — при некоторых местных и национальных особенностях — стали общеевропейскими»².

Потребность в книгопечатании была, очевидно, уже чрезвычайно велика к моменту его создания. Об этом свидетельствует само необычайно быстрое распространение новой книжной техники по Европе. К концу столетия работали одновременно две сотни типографий (всего за вторую половину XV в. их было основано больше тысячи), было напечатано уже около 40 тыс. изданий тиражом приблизительно 12 млн экземпляров³. А одновременно с этим триумфальным шествием книгопечатания по Европе рождалась и быстро утверждала себя новая форма книги, и с ней — новая (при этом не только для книжного производства) эстетика массового изделия — продукта механического тиражирования.

Разумеется, печатная книга не могла при своем рождении получить какую-либо иную форму, чем та, которая была сформирована книгой рукописной. Для Германии середины XV в., откуда начала свое наступление продукция печатного станка, это была высокая художественная традиция позднеготической рукописи. И. Гутенберг был полон почтения к этой традиции и проявил замечательную изобретательность, чтобы наделить свои печатные издания всеми техническими и художественными достоинствами рукописных шедевров. Одним из этих достоинств была ровная и

² Варбанец Н.В. Современное состояние гутенберговского вопроса//Пятьсот лет после Гутенберга. М., 1968. С. 69-70.

³ Люблинский В. С. Указ. соч. С. 111, 113.

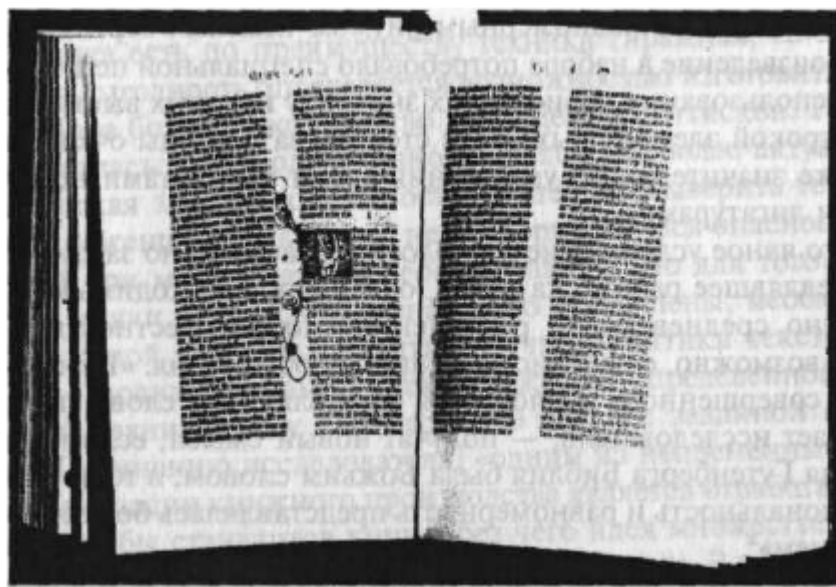
плотная строка с равномерным ритмом тяжелых вертикалей. Ее воспроизведение в наборе потребовало специальной подгонки литер, использования нависающих знаков, у которых выступающий над строкой элемент выходит в сторону за пределы очка литеры, а также значительного умножения кассы вариантами некоторых букв и лигатурами.

Это явное усложнение технологии, значительно затруднявшее и замедлявшее работу, казалось, очевидно, необходимым. Кроме исконно средневековой ремесленной добросовестности у него были, возможно, еще и чисто духовные побуждения. «Поиски наиболее совершенного воплощения составляющих слово знаков, — отмечает исследователь, — получают новый смысл, если помнить, что для Гутенберга Библия была Божьим словом: в то время пропорциональность и равномерность представлялась божественным явлением»⁴.

Кроме этого, для создания типографским способом полноценной, по представлениям того времени, книги понадобилось изготовление нескольких шрифтов разного размера и рисунка (для богослужебных книг со сложной структурой текста) и, наконец, введение дополнительного цвета для красных строк и инициалов. Опыты цветной печати делались уже в 42-строчной Библии (в первых ее листах), затем — в двухцветных инициалах Псалтирей П. Шеффера 1457 и 1459 гг., которые печатались в один прогон с черным текстом. Затем, уже в 60-е гг. XV в., была разработана вполне удовлетворительная техника двухпрогонной цветной печати. И все же ранним издателям часто казалась предпочтительной ручная обработка книги — вписывание рубрик, врисовывание инициалов, многоцветная тончайшая орнаментация полей. Это было тем более естественно, что именно так поступали с рукописными книгами, в которых рубрикатор и иллюминатор заполняли пробелы, оставленные для них переписчиком. Тем самым печатная книга подтягивалась в художественном отношении к рукописной, обогащалась привычной декорацией, не воспроизводимой в технике тогдашней типографии.

В начинающем с первых лет книгопечатания соревновании печатной книги с привычной рукописной достижение внешнего совершенства первой из них должно было сыграть немалую роль. Чтобы утвердить свой общественный статус, новой книге нужно было продемонстрировать со всей наглядностью свои художественные возможности, не уступающие многовековым достижениям тради-

⁴ Варбанец Н.В. Йоханн Гутенберг и начало книгопечатания в Европе. М., 1980. С. 272.



*И. Гутенберг. 42-строчная Библия. Разворот. Набор
(инициал врисован от руки). Германия, 1455.*

ционного книгописания. «Предстояло равняться не на дешевую обиходную бумажную рукопись, но на пергаменную, дорогую и величавую. А ценители того времени знали в этом толк, и требования к писцам были далеко не снисходительными. Подобно тому, как подмастерье, закончивший свой срок, для принятия в цех полнокровным мастером обязан был не просто предъявить изделие своих рук, но изготовить «шедевр», т.е. изделие образцовое, из наилучшего материала, повышенной прочности, особого изящества и т.п., так и для Гутенберга на очереди стало задание создать нечто значительно превосходящее обычные требования и представления. На эту мечту, одновременно и честолюбивую, и практически жизненную, диктуемую всей логикой двадцатилетней борьбы за торжество книгопечатания, ответом явилась 42-строчная Библия»⁵. Отсюда и особая забота о качестве набора, и опыты цветной печати, и ручная рубрикация и раскраска, и печатание части тиража на пергамене.

Таким образом, художественная установка ранних шедевров книгопечатания не была, да и не могла быть самоцельной. По мнению исследователя, «Попытки увидеть в Гутенберге служителя

⁵ Люблинский В.С. Указ. соч. С. 59-60.

“искусства для искусства” при всей красоте 42-строчной Библии и псалтырных инициалов с его эпохой несовместимы. Такая красота, с той же немыслимой в наш поспешный век тщательностью в деталях, присущая всем «искусствам» средневековья, включая вполне утилитарные, в типографской книге нужна была лишь для скачка от книгописного производства к механическому»⁶.

Между тем вопреки сознательной установке первых типографов на приближение к эстетическим канонам богатой рукописи специфические особенности новой техники все больше трансформируют, подчиняют себе традиционный облик готической книги. Правильная выключка строк, легко достижимая в наборе, делает геометрически четкими края колонок, всегда более мягкие в рукописи. Наборная техника способствует также обособлению отдельных знаков, исчезновению лигатур, сокращений, надстрочных значков. Строгая одинаковость рисунка повторяющихся букв, равномерность их цвета (обычно слегка варьирующегося при письме чернилами) — все это способствует впечатлению жестковатой регулярности в организации печатной страницы. Сложность цветового решения свелась к простейшему контрасту белого и черного цвета, изредка — в качестве максимального обогащения — белого, черного и красного.

Если в рукописи взгляд читателя естественным образом следовал за движением пера переписчика, устанавливая живую связь с ним, проникаясь ритмом письма, то механический оттиск с набора представлял перед читающим гораздо более обезличенным и притом статичным. Подобным же образом не сохранялось непосредственное ощущение движения кисти в печатном (гравированном) орнаменте.

Необычные зрительные качества печатной техники должны были бросаться в глаза человеку, привыкшему к рукописям, и торжественные колофоны ранних изданий не случайно подчеркивают особое достоинство книги, изготовленной «не посредством калама, стиля или пера, а через чудесное пунсонов и матриц соответствие, пропорцию и соразмерность»⁷. В этом заключении Майнцского «Католикона» 1460 г. наряду с прославлением самого изобретения ясно звучит также восхищение небывалым внешним совершенством типографской печати.

Так, еще до того как произошли в ней какие-либо собственно стилистические изменения, печатная книга ясно выявила свою глубокую художественную противоположность книге рукописной

⁶ Варбанец Н.В. Йоханн Гутенберг и начало книгопечатания в Европе. М., 1980. С. 243.

⁷ Там же. С. 212.

и начала постепенно приучать, приспособливать к своей новой машинной и тиражной эстетике глаз и вкус потребителя. Поэтому очень скоро становится ощутимой чужеродность в печатной книге всякого рода рукодельных доработок, и они сохраняются лишь там, где их нельзя было избежать по функциональным и технологическим причинам (главным образом в раскраске научных схем, ботанических атласов и т.п., применявшейся вплоть до конца XVIII в.).

II

Первые печатные книги не имели иллюстраций, хотя техника тиражирования изображений появилась раньше наборной и уже, по-видимому, применялась в блокбухах (впрочем, дошедшие до нас образцы относятся уже к начальной эпохе книгопечатания). Из двух первоначальных видов гравюры в раннюю книгу вошла, по техническим причинам, лишь ксилография, гравюра же глубокой печати будет в ней использована лишь много позже.

Демократический характер ранней ксилографии определил возможность ее включения в печатную книгу первоначально лишь в изданиях, предназначенных для того же народного потребителя. Высокообразованному читателю, на которого ориентировались, в частности, основные издания первопечатников, эта техника должна была казаться вульгарной. Зато в «народной» книге гравюра выступала как необходимый неученому читателю наглядный комментарий к тексту. «Ученые могут извлечь знания из текста, неученые же должны обучаться по книгам для мирян, т.е. по картинкам», — поясняет базельский издатель Б.Рихель в колофоне нравоучительного «Зерцала человеческого спасения» 1476 г.⁸

Впервые гравированные иллюстрации появляются в начале 1460-х гг. в изданиях бамбергского печатника А. Пфистера. Перешедшим к нему монументальным крупным шрифтом 42-строчной Библии Гутенберга он печатал на немецком языке небольшие нравоучительные сочинения («Богемский пахарь», 1460 и 1463 гг.), сборники басен («Драгоценный камень» Бонера, 1461 и 1464 гг.), «Библию бедных» и др. Эти иллюстрации, несмотря на элементарный, схематичный характер резьбы и не сразу преодоленные технические трудности их включения в печатную форму (в самых первых изданиях они впечатывались в лист отдельно от текста), демонстрировали уже богатые структурные возможности книжной гравюры. Так, «Богемский пахарь» был иллюстрирован пятью страничными иллю-

⁸ Люблинский В. С. Ранняя книга как ступень в развитии информации//Книга в истории человеческого общества. М., 1972. С. 143.

страциями с развернутым сюжетом на темы триумфа смерти, а басни — многочисленными мелкими гравюрами (больше 100 на 88 страницах текста), заверстанными в полосу. Использовал Пфистер и идею составного клише, помещая рядом с иллюстрациями басен отдельно гравированную фигурку, представляющую, по-видимому, рассказчика⁹. Позднее, в 1496 г., страсбургский издатель И.Грюнингер издал комедии Теренция с иллюстрациями, состоявшими из нескольких отдельно награвированных фигурок персонажей в различных сочетаниях. Сама идея набора своеобразно воплощается и в изобразительном решении книги. Графическая традиция ранних печатных иллюстраций восходила не только к блокбухам, но и к распространявшимся в той же среде дешевым бумажным рукописям позднего средневековья, с их упрощенными перовыми рисунками. Здесь не требовалась конкретность развернутого сюжета — достаточным казалось вполне статично обозначить его персонажей, будь то люди, басенные животные или даже какие-нибудь предметы. «Наряду с несколькими духовно-назидательными сочинениями не случайно столь видное место среди первых десятков иллюстрированных книг занимают басни. Рисунок здесь может быть предельно упрощен: лев и осел, человек и змея, а то и просто два (вполне одинаковых!) бруска (золото и серебро) или кружка (солнце и месяц), различить и осмыслить которые может помочь примитивнейшая раскраска»¹⁰. Зато таких схематичных иллюстраций могло быть много, и вся книга



*Э. Альтдорфер. Титульный лист.
Ксилография. Германия, сер. XVI в.*

⁹ Там же.

¹⁰ Нессельтраус Ц.Г. Немецкие иллюстрированные первопечатные Библии// Проблемы развития зарубежного искусства. Л., 1980. Вып. X. С. 25.

приобретала благодаря этому соблазнительный для потребителей блокбухов наглядный, словесно-зрительный характер. Наконец, эти контурные гравюры вызвали к раскраске, применявшейся к подобным изображениям и в рукописной книге.

В дальнейшем сфера применения ксилографической иллюстрации значительно расширяется. Развивается и ее графический язык, порой очень далеко уходя от первоначального схематизма. Но все же она довольно долго остается принадлежностью главным образом популярной литературы, издававшейся на народных языках, а не на ученой латыни. «Книги на немецком, французском, итальянском языках иллюстрируются в десятки раз чаще, чем книга на латыни; гуманисты продолжают презирать иллюстрацию, даже когда она обретает вполне ренессансные формы и становится настолько графически органичной, что полностью отвергает расцветку»¹¹.

Одной из книг, очень рано получивших ксилографические иллюстрации, была Библия в переводах на народные языки. Назначение и адрес этих гравюр очень ясно сформулированы в предисловии к Кельнской Библии конца 1470-гг.:

«И также чтобы еще больше склонить людей к чтению этого благородного Священного писания и сделать чтение легким и приятным, дабы извлечь из него пользу, в некоторых частях и главах помещены фигуры. Подобным образом во многих церквах и монастырях исстари находятся росписи, которые, обращаясь к глазу, помогают запомнить больше, чем на слух; также и фигуры помогают понять текст глав, в которых они помещены»¹².

Иллюстрации ранних печатных Библий по старой, еще рукописной традиции могли включаться в инициалы или же представляли собой самостоятельные композиции с развернутым и в то же время схематично-наглядным повествованием, с подчеркнутой динамикой поз и жестов.

Впоследствии эти деревянные клише переходят от одного издателя к другому, используются в новых изданиях, демонстрируя еще одно характерное качество ксилографии — ее относительную независимость от той книги, для которой она была первоначально изготовлена, от предназначенного ей места в наборе.

Угловатые и схематичные гравюры ранних печатных книг оказались, однако, чрезвычайно органичным элементом наборной полосы. У них плотная, близкая к фактуре жирного готического шрифта поверхность оттиска. Несмотря на довольно еще наивные попыт-

¹¹ См.: *Wilson A.* The Design of Book. Salt Lake City, 1974. P. 14-17.

¹² *Люблинский В. С.* Ранняя книга как ступень в развитии информации//Клига в истории человеческого общества. М., 1972. С. 144.

ки перспективного изображения, их широковатые линии убедительно ложатся на плоскость строгим графическим узором. Рядом с разнородным и усложненным, не без труда приводимым к подобию пространственного единства заполнением иллюминированной страницы богатой готической рукописи печатная готическая книга выглядит неожиданно цельной.



*Книжная иллюстрация.
Ксилография. Италия, XV в.*

Это относится не только к первым, еще во многом примитивным опытам иллюстрированных изданий 60—70-х гг. XV в., но и к появившимся уже в конце века богатым, сложным и часто мастерским по исполнению книгам.

Разнообразные, свободно скомпонованные развороты «Всемирной хроники» Шеделя (издатель А. Кобергер, Нюрнберг, 1493 г.) неизменно сохраняют эту плотную, рельефную пластичность, наполненность сочным, тяжеловатым цветом. Выразительны страницы, заплетенные сложными ответвлениями генеалогических древ, расцветающих среди столбцов текста полуфигурами библейских персонажей. Очень эффектны разворотные иллюстрации — виды городов, занимающие целиком нижние половины обеих смежных страниц. Эта необычайно сложная пространственная композиция разворотов «Всемирной хроники» Г. Шеделя, тесно связывающая размещение гравюр с соответствующими текстами, несомненно потребовала соответствующих расчетов и предварительного проектирования. Сохранившаяся в Нюрнбергской городской библиотеке рукопись немецкого перевода книги (она вышла в параллельных изданиях на двух языках) включает в себя на соответствующих местах беглые схемы всех иллюстраций, т.е. является, очевидно, одновременно и макетом издания.

Вообще говоря, композиционные решения в ранней иллюстрированной печатной книге чрезвычайно свободны. В ней не чувствуется скованности какой-либо предвзятой схемой, утвердившейся традицией. Наряду с замкнутыми, обведенными жесткой прямоугольной рамкой иллюстрациями широко применяются и открытые, свободно лежащие на листе изображения. Используется



Secunda etas mudi principiū a Noe habuit post diluviū: qđ fuit vniuersale p totū Anno secē-
tesimo vite Noe a principio sūt mundi fm be. Millefimo sexagesimo quinquagesimo sexto.
Sed fm. lxx. interpretes quos Beda et yfido. approbāt Hic mille ducenti t. xlii. t durat vsq
ad abrahā fm be. 192. annis. Sed fm. lxx. 842. annis. Ante diluviū 60 p. 100. annos
Dominus apparuit Noe id ē quingentesimo anno vite Noe.

Noe diuini honoris et iusticie amator fi-
lius Lamech ingenio mitis et integer in-
uenit grām coram dño. Cū cogitatio ho-
mini pna erat ad malū. Omī tpe omēs in viam
rectā deducere satagebat. Cūq; instaret finis vni-
uerse carnis precepit ei dñs vt faceret arcam de li-
gne leuigato binimiatā intus et extra. que sit
trecentū cubitoꝝ geometroꝝ longitudinis. Oro
fuit et post eū Augusti. et Longo. Cubitū geome-
tricū sex cubitoꝝ vsuale facere dicūt: quā pncas
noiant. Sit itaq; trecentū pncas lōgitudis: qu-
āginta latitudinis et triginta altitudinis. i. a fun-
do vsq; ad tabulatū sōignis. Et i cubito cōsum-
matū illā. In q māsiuculos cenacta fenestra et osti-
um i latere dcosum facies. Noe igit post cetū t
xx. ānos ad arcā fabricatā. q p solano vite etant
necēria cōposuit. Cūctōꝝq; aialū ad suādū ge-
nus eoꝝ masculos sil et feminas piter introduxit.
Ipe tēq; et filij eiꝝ vxorē et vxore filioꝝ primo
die mēis april ingressus ē. facto diluuiū cui dñs
oēm carnē deleuit. Noe cū suis saluatꝝ ē. Stetit
q; arca sup altissimos mōtes armenie. Qui locꝝ
egressioꝝ vocat. Egressi deo grās egerūt. Et alia
re facto: deo sacrificabant.

De signū federis qđ eo inter me et vos t ad
dominē auiā. Gn. ix.



Arcus pluuias siue Iris licet dicatur hīc sē-
t vel quatuor colores. nō duos colores pncipa-
liter habet. q duo iudicia repñant. aqua diluuius
pñentū figurat ne ampliꝝ timeat. igneus futurū iu-
diciū signat per ignem vt certitudinaliter expectet.
Illo diluuij Anno prima seculi etas terminatꝝ
ab Adā vsq; ad diluuiū inclusit. Etas scda ince-
pit q t ad abrahā natūritatē vsq; perdurat.

Noe vna cū filijs et vxore ac filioꝝ vxoribꝝ et
archa egresso: pñestm altare edificatote aīal
pecozibꝝ volatilibꝝq; mūdīs holocauit dño ob-
tulit. Et eiꝝ odore suauitatꝝ odoratꝝ est dñs. Pro-
pter qđ eidem dñs benedixit ac filijs suis dixit.

Всемирная хроника Г. Шеделя. Нюрнберг, 1493.
Наборная полоса с гравюрами на дереве. Издатель А. Кобергер.

как симметричная, так и асимметричная компоновка. Наряду с иллюстрациями применяются и гравированные орнаментальные полосы, позволяющие по-разному компоновать декоративное обрамление рисунков или целых страниц.

Наконец, следует отметить, что схематизм ранней печатной иллюстрации, ее скорее знаковый, чем конкретно-изобразительный, характер освобождали гравюру даже и от однозначной определенности ее содержания. Возможности ее использования тем самым необычайно расширялись. Одна и та же картинка в разных книгах (а также и на разных страницах одной книги!) могла изображать, в зависимости от контекста, разных персонажей, различные местности или события.

Так, во «Всемирной хронике» Г. Шеделя, одном из наиболее монументальных иллюстрированных изданий конца XV в., помещено 1809 иллюстраций, для которых было использовано всего 645 гравюр. «Ни художников, ни читателей не смущало, — отмечает исследователь, — что один и тот же портрет изображал одного из библейских праотцев, затем, всего несколькими страницами ниже, — гомеровского героя, потом — римского поэта, немецкого рыцаря или восточного врача. Двадцать восемь изображений обслужили все папство, насчитывавшее к тому времени 198 приемников апостола Петра (все они упомянуты Шеделем), а для портретов 224 королей разных стран хватило всего 44 досок»¹⁴. Такой метод иллюстрирования позволил обойтись всего двумя гравюрками для изображения нескольких десятков монастырей (разумеется, это не могло быть незаметным для читателя).

Таким образом, весьма активная у читателя XV в. потребность в изобразительно-словесном синтезе существенно отличалась от нашей. Он, видимо, не ждал от иллюстрации ни документальной достоверности ее образов, ни реальных подробностей и обстоятельств, вполне удовлетворяясь тем, что названному в тексте явлению находилась хотя бы приблизительная параллель в изображении. Конкретность придавалась этому изображению словом, так же как слово подкрепляло свою конкретность соседством изображения. Ощущение полноты и убедительности повествования возникало уже из самого соединения словесного образа с графическим. Они не столько дополняли, сколько взаимно подтверждали друг друга. Так обстояло дело не только в примитивной «народной» книге, но и в столь сложной, развитой и качественной форме иллюстрированного издания, как упомянутая «Всемирная хроника» Г. Шеделя.

¹⁴ См.: Люблинский В.С. Указ. соч. С. 86

Между тем такая форма иллюстрирования была уже для конца XV в. в значительной мере устарелой, пережиточной. В это самое время, а порой на страницах тех же самых изданий формируется уже иллюстрация нового типа, достоверно и подробно изображающая вполне конкретные местности, определенных людей и т.п. Как раз во «Всемирной хронике» Г. Шеделя появились наряду с совершенно условными, взаимозаменяемыми видами 23 панорамы реальных немецких городов — те, что легче было изобразить непосредственно с натуры и чей облик скорее всего мог оказаться знакомым читателям книги. Но они здесь никак не выделены в общем ряду, не противопоставлены видам условным. Их особое, новое качество, по-видимому, еще не вполне осознанно. Так же подробно и точно изображены Э. Ройвихом уже не соседние, а весьма отдаленные города в изданном им в 1483 г. «Путешествии в Святую землю» Брайденбаха, особенно — Венеция, представленная в громадной, более полутора метров в длину панораме. Как ни элементарны были порой ксилографии ранних биологических изданий — «Книг природы», «Садов здравия» и т.п. (опиравшихся к тому же на давнюю рукописную традицию), в них вызревает важная задача **различения** предметов изображения и, значит, наблюдения конкретных подробностей. Отсюда начинается путь к созданию полноценной научной и технической иллюстрации, которая достигнет своего первого расцвета уже в следующем — XVI столетии.

Глава 3.

Ренессансная традиция в печатной книге XV-XVI веков

I

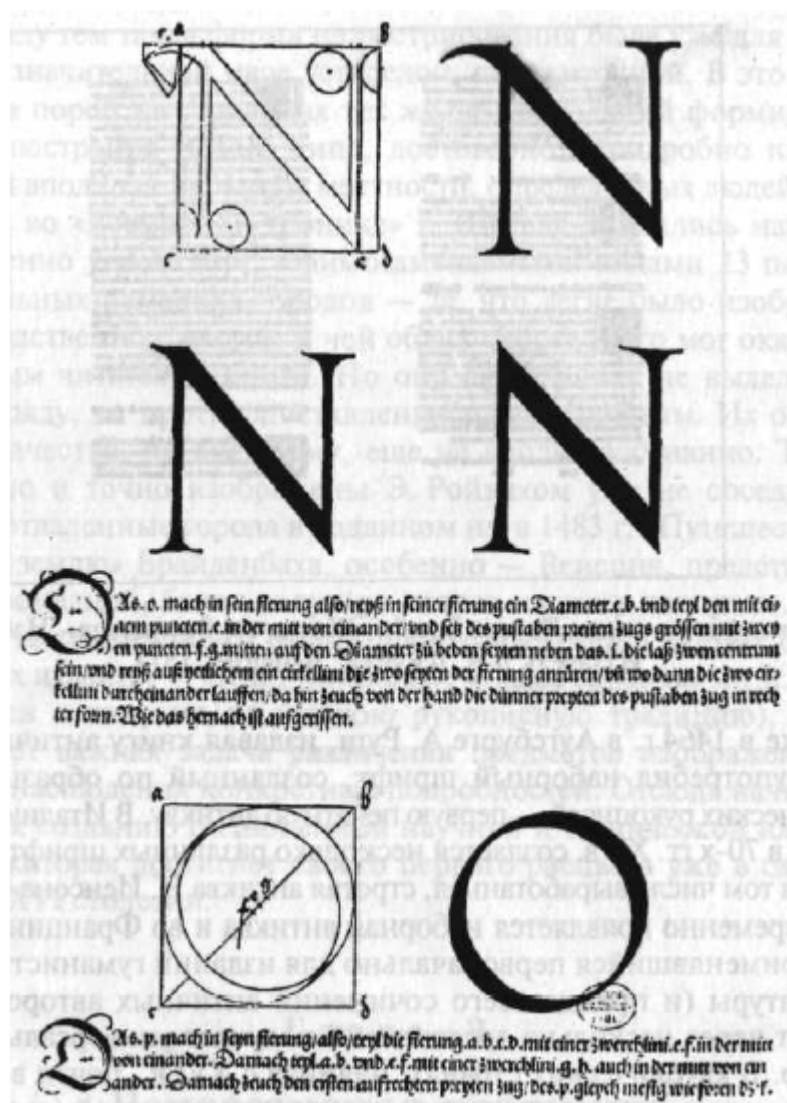
Если первые печатные книги были ориентированы на готические традиции, то уже вскоре книгопечатание начинает усваивать новые стилевые тенденции эпохи Возрождения. «Первенцы печати вполне отчетливо готичны, лучшие образцы через полвека преимущественно ренессансны», — говорит исследователь¹.

¹ Люблинский В.С. На заре книгопечатания. Л., 1959. С. 90.



Разворот из книги Пьетро Бембо «Житие св. Ромуальда». Набор.
Издатель Л.А. Джунти, Венеция, 1513.

Уже в 1464 г. в Аугсбурге А. Руш, издавая книгу античного автора, употребил наборный шрифт, созданный по образцу гуманистических рукописей — первую печатную антикву. В Италии с конца 60-х и в 70-х гг. XV в. создается несколько различных шрифтов этого типа, в том числе выработанная, строгая антиква Н. Иенсона (1470 г.). Одновременно появляется наборная антиква и во Франции. Применявшийся первоначально для изданий гуманистической литературы (и прежде всего сочинений античных авторов), этот шрифт через несколько десятилетий получает универсальный характер. В католических странах, начиная с XVI в., почти вся литература, в том числе и церковная, печатается антиквой (тогда как в Германии, Англии, Скандинавии надолго удерживается в качестве основного готический шрифт). Распространение антиквы знаменовало решительное преобразование стиля книжного искусства. Страницы книг высветлялись и облегчались. Не только на широких полях, но и сквозь прозрачные строки текста отчетливо звучит, зрительно объединяя страницу, белый фон бумаги. Легкость шрифта заставляет облегчиться и иллюстрации. Контурные линии ксилографии утончаются и одновременно становятся более мягкими и плавными. Штриховка делается светлее, а нередко исчезает вообще. Гравюра, сохраняя свою прочную связь с плоскостью, становится в то же время воздушнее, пространственнее. Выработанное еще первопечатной книгой строгое зрительное единство иллюстрации и набора на странице остается ненарушенным.



А. Дюрер. Построение латинского шрифта. Страница из трактата об измерениях. Германия, 1625.

Наборная техника внесла в новый шрифт, строгий и ясный уже в своем каллиграфическом прообразе, особую регулярность, четкость построения каждого знака. Печатная книга отделила шрифт от почерка, придала каждой букве заранее отработанную и закрепленную для многократного безвариантного повторения форму. Шрифт стал предметом специального проектирования, и это способствовало появлению аналитического интереса к законам графического построения знака, к его конструкции и пропорциям. Со второй половины XV в. и особенно в XVI в. появляется ряд трактатов, исследующих строение сперва знаков латинского маюску-

ла — преимущественно по обмерам древнеримских монументальных надписей, а затем также строчной антиквы и даже нелегко поддающихся рационалистическому анализу и конструированию готических шрифтов. Вероятно, эти геометрические упражнения с циркулем и линейкой могли лишь отчасти повлиять на рисунок реальных типографских шрифтов, т.е. на гравлируемые вручную пунсоны, особенно в малых кеглях. Но все же общее ощущение некоторой отвлеченности, отточенной правильности знака они несомненно вносили в книжную культуру эпохи Возрождения.

В самом начале XVI в. появляется и входит в широкое употребление еще один новый тип наборного шрифта — курсив, разработанный Ф. Гриффо специально для малоформатных (в 8°) изданий Альда Мануция. Это типографская интерпретация некнижного письма гуманистов, вошедшего в XV в. также и в канцелярскую практику. Этот подвижный, наклонный шрифт с плавно изогнутыми выносными элементами обогатил ритмы книжной страницы, послужил как бы противовесом чересчур уравновешенной антикве. Приближенный к бытовому письму, он вносил в книгу некоторый оттенок интимности, недаром его охотно применяли в малых форматах. Кроме того, в изданиях двуязычных он очень хорошо увязывался с греческим, тоже получившим в изданиях Альда Мануция близкие к курсивным начертания. В XVI в. курсивом охотно печатают целые книги, а кроме того, его очень быстро начинают применять для различных выделений в тексте, например для цитат. Техника набора способствовала равномерному течению строки, исчезновению всякого рода сокращений, распространенных в рукописной книге, лигатур, надстрочных знаков. Строгая однородность и ясность построения становились законом печатной страницы. Рационалистические тенденции все отчетливее сказываются в способах организации книжного пространства. В начале XVI в. вырабатывается уже в основном современная система ориентировки в книге. Появляется пагинация, складываются различные формы указателей. Зачатки этого существовали и в рукописной книге: представлялись, например, сигнатуры тетрадей или реклама (т.е. первые слова следующей тетради, под текстом предыдущей). Но эти знаки служили главным образом переплетчику при подборе книги. На рубеже XV—XVI вв. начинает утверждаться нумерация (листов, страниц, колонок, иногда даже строк), обращенная уже к читателю и используемая в приложенных к книге указателях². Такое новшество имело не только вспомогательное, техническое значение. Оно не приметно утверждало математизированное представление

² См.: Лазурский В.В. Альд и альдины. М, 1977. С. 47-52.

о порядке в книге, пространственное ее ощущение и новую форму читательского обживания этого пространства, свободу передвижения и простоту ориентировки в нем.

Печатный станок резко увеличивал массу книг, находящихся в обращении, и книжная культура создает на рубеже XV и XVI вв. новые средства ориентировки в этой массе. Появляется и к середине XVI столетия отливаются в канонические, в основном дожившие до наших дней, формы титульный лист. Сведения о книге, авторе, печатнике, месте и годе выхода, рассеянные прежде в тексте предисловия, в посвящении, колофоне и т.д., собираются на первой странице книги, а вскоре занимают на ней и вполне определенные места и соотносятся иерархически друг с другом благодаря применению шрифта разных кеглей. Сюда же переходит из колофона (и тоже получает свое, строго закрепленное место) символическая марка издателя-печатника. Впервые она появилась еще в Майнцкой Псалтири И. Фуста и П. Шеффера.

Титульный лист подчеркивает и оформляет начало книги. Он приобретает характер торжественного входа в нее, подобен порталу. Поэтому композиция титула получает в архитектурной системе книги особую роль, не связанную прямо с его деловым, информационным назначением. Она служит своего рода художественным камертоном для всего тома, задавая ему и воплощая в себе пропорциональный строй, пластическую и цветовую нагрузку, пространственную структуру книжной полосы, общий стилистический строй всей «типографики» издания. Роль титульного листа в его сложившейся форме подобна в этом отношении той, которую играет ордерная композиция портика в классической архитектуре. И как античный ордер, вернувшийся в ренессансную архитектуру, сохраняет свое организующее значение и для ряда пос-



Титульный лист книги «Искусство стихосложения». Париж, 1528. С издательской маркой Этьеннов.

ледующих стилей, так созданная в XVI в. стройная титульная композиция воплощает в себе классическую архитектуру европейской книги Нового времени, дожившую до XIX в. Отчасти же, с известными ограничениями и изменениями, она продолжает жить в книге новейшей, вплоть до наших дней.

Ранние титульные листы XV в., еще не выработавшие этой системы, кажутся на современный глаз недостаточно организованными. Они то излишне скромны и «пусты» — две-три строки мелкого шрифта, то, напротив, заполнены громадным, вытесняющим текст фигурным инициалом или гравированной иллюстрацией. Впрочем, здесь уже начинает выявляться информационная природа титульного листа, его роль своеобразного проспекта книги, несущего рекламные функции.

Можно думать, что именно стремление расхвалить и разъяснить возможному покупателю предлагаемую книгу определило многие черты ранних титулов. Иногда они получали стихотворную форму (например, в самом раннем, полном по составу сообщаемых им сведений титульном листе Э. Ратдольта, 1476 г.). Позднее вырабатывается тип развернутого заглавия, подробно аннотирующего текст. Тем же целям служит и вынесение на титульную страницу заманчивой иллюстрации и, наконец, укрупнение строчек текста.

Вначале — вплоть до середины XVI в. — таким образом выделяется (как бывало и в рукописях) просто начальная строка. Конец не поместившегося в ней слова свободно переносится в следующую, набранную часто уже мелким, текстовым шрифтом. Лишь во второй половине столетия вырабатывается столь естественное для нас строго смысловое членение титульного текста на строки и четкое соответствие масштаба каждой строки ее значимости.

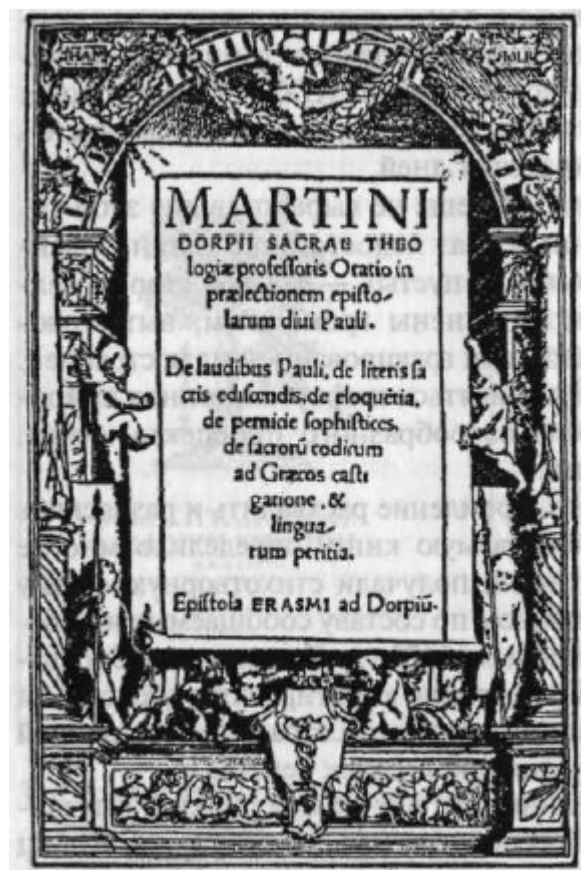
Неравные строки выравниваются по центральной оси, образуя стройную композицию с наибольшей смысловой и пластической нагрузкой в верхней части листа, вспомогательными и мельче набранными сведениями внизу (город, издатель, дата) и паузой ниже середины. Эта пауза может быть отчасти заполнена виньеткой, маркой издателя, наконец, мелким шрифтом второстепенных частей развернутого заглавия. В любом случае композиция строится на выверенном соотношении пространства книжного листа с организующими его, пропорционально и ритмически уравновешенными в этом пространстве пластическими массами разновеликих и неодинаково насыщенных строк текста.

Другая форма титульного листа, не менее распространенная в эту эпоху, строилась с помощью гравированной на дереве рамы, цельной или же составлявшейся из отдельных полос орнамента. Кроме этого, уже в 70-е гг. XV в. в Вероне делаются первые попыт-

ки применить к типографским украшениям основной принцип набора — комбинирование цельного узора из его мельчайших элементов, допускающих различные сочетания и отлитых в форме печатных знаков. В середине XVI в. этот орнаментальный набор широко применяется в Голландии (К. Плантен), Франции, несколько позднее и в Англии³.

В цельногравированных рамках вырабатываются очень торжественные декоративные композиции архитектурного характера, что-то вроде триумфальной арки или портала, в пролете которого помещается наборный шрифт титула. Применяются, иногда в сочетании с архитектурными, изобразительно-символические мотивы, большей частью достаточно обобщенные, чтобы гравюра могла служить не в одной, а во многих книгах.

Развиваясь и видоизменяясь со временем, эти архитектурные обрамления титулов играют заметную роль в стилевом развитии книги. Они не только устанавливают наглядную связь книжного искусства с наиболее четко воплощающим стиль строением архитектурных и орнаментальных форм эпохи, но также активизируют и усложняют пространственное восприятие книги. К концу XVI в. нарастает напряженно-контрастная иллюзионистическая пластичность форм этого обрамления. Острее выступает двойственная природа картуша, соединяющего и разделяющего пространства за и перед ним, втягивающего внутрь и задерживающего перед входом.



Г. Гольбейн мл. Рамка для наборного титула. Ксилография. Германия, 1516 г.

³ См.: Оффнер Э. Типографский орнамент эпохи Возрождения: Происхождение, использование, эксперимент//Узоры симметрии. М., 1980. С. 79-112.

Объемность рамы делает более предметным пространство «здесь», впереди и более воздушным — «там», в глубине ее. Сами орнаменты приобретают порой характер маньеристического гротеска, превращаясь в осязаемо объемный «мир сложнейших, запутанных, хрупких острых и колючих форм, готовых причинить боль каждому, кто их коснется»⁴. А в следующем столетии — нарастающая триумфальность и символичность этих фантастических сооружений, насыщение их эмблемами и аллегорическими фигурами окажутся одними из наиболее заметных признаков проникновения в книгу стиля барокко.

Отметим, что почти все сказанное выше о стилевом развитии книги XV—XVII вв. относится не только к книгам, печатавшимся антиквой, но, пусть с некоторыми оговорками, и к северной книге, сохранившей «готические», фактурные шрифты. Здесь также шла активизация и рационализация книжного пространства, оттачивались и отчасти облегчались рисунки шрифтов, применялись симметричные композиции титульных листов и даже классические, ордерные архитектурные обрамления. Все же страницы этих книг оставались несколько более тяжелыми, черными, а также беспокойными по ритму.

II

Тематический диапазон ранней печатной книги по сравнению с дотипографскими временами чрезвычайно расширился. Вплоть до конца XV в. религиозная литература составляла еще около половины общего числа изданий. Однако определяющими для художественного развития книги оказываются теперь иные, хотя и не столь обильно издаваемые типы книг. Так, предпринятые гуманистами издания латинских классиков ввели в употребление и распространили новый шрифт, а вместе с ним и новый строй печатной страницы и книги в целом. Гуманистические издания — одна из разновидностей ученой книги, получающей к этому времени все большее значение, открывающей новые области познания и новые пути их изложения и восприятия.

Вырабатываются сами принципы строго научного издания, методы критической проверки и комментирования текстов, пространственная структура их представления в книге. «С того времени, как я стал предлагать ученым хорошие книги, я полагал, что моей обязанностью было, чтобы все лучшие сочинения как греческих, так и латинских писателей выходили в совершенстве про-

⁴ Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М., 1973. С. 176.

веренными из нашей новой Академии и чтобы благодаря нашим заботам и трудам все были поощряемы к занятиям науками и искусствами»⁵, — декларирует в 1503 г. издатель-гуманист Альд Мануций. Он издает в подлинниках труды античных авторов, в его книгах нередок многоязычный набор, сочетающий латинские шрифты с греческими.

Воспроизводя иногда, по необходимости, дефектные, неполные оригиналы, гуманистические издания отмечают пропуски в тексте пробелами (иногда обширными — до целой страницы) и соответствующей пометой на полях⁶. Издатель, очевидно, надеется, что пропуск может быть восполнен последующими находками, и предоставляет читателю-исследователю готовое поле для работы. Издание мыслится не как завершенный результат, но как этап общего труда. Подобным же образом открыты для пометок читателя обширные большей частью поля этих изданий. Книга вводит читателя в свое несколько отвлеченное, рационально построенное пространство, как активного соучастника, как свободно живущую в этой духовной среде деятельную силу.

Такое книжное пространство есть не просто вместительное содержание, но, в известном смысле, обобщенная модель самой гуманистической учености. Его можно назвать «филологическим пространством» — пространством сопоставления текстов, пространством диалога, порой острого спора комментаторов, окруживших кусочек древнего текста своими разноречивыми глоссами.

А рядом с «филологическим пространством» ученая книга конца XV и XVI вв. знает и математическое. Она вводит читателя в мир евклидовых теорем, в пропорциональный анализ знаков латинского шрифта, в построение трехмерного пространства по правилам перспективы — в мир, законы которого начинают открываться в отвлеченной, но пока еще геометрически наглядной форме. «Книгу философии составляет то, что постоянно открыто нашим глазам, но так как она написана буквами, отличными от нашего алфавита, ее не могут прочесть все: буквами такой книги служат треугольники, четырехугольники, круги, шары, конусы, пирамиды и другие математические фигуры»⁷, — скажет Галилей приблизительно столетие спустя, уже подводя итоги развития науки на рубеже новой эпохи.

⁵ Цит. по кн.: *Щелкунов М.И.* История, техника, искусство книгопечатания. М.-Л., 1926. С. 96-97.

⁶ См.: *Варбанец Н.В.* Издания античных авторов в XVв.//Книга и графика. М.,1972. С. 70-71.

⁷ Цит. по кн.: *Кузнецов Б.Г.* Галилей. М., 1963. С. 278.