

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

На правах рукописи

БУДЕЕВА Мария Леонидовна

**ПЕТЕРБУРГСКАЯ СТАНКОВАЯ КСИЛОГРАФИЯ XX-XXI ВЕКОВ В
КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ТЕХНИК ВЫСОКОЙ ПЕЧАТИ**

Специальность 5.10.3. - Виды искусства (изобразительное и декоративно-
прикладное искусство и архитектура) (искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор,
декан факультета теории и истории искусств,
профессор кафедры русского искусства
Грачева Светлана Михайловна

Санкт-Петербург
2025

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
ГЛАВА 1. Ксилография в петербургском искусстве первой половины XX в.	19
1.1. Проблемы возрождения ксилографии как печатной графики в Петербурге на рубеже XIX – XX вв.	19
1.2. Образ Петербурга как основная тема в станковой ксилографии петербургских художников в первой половине XX в.	36
1.3. Жанровые принципы и специфика ксилографии петербургских мастеров первой половины XX в.	58
ГЛАВА 2. Основные тенденции развития ксилографии в искусстве Петербурга второй половины XX в.	75
2.1. Техники высокой печати в графическом искусстве второй половины XX века. Взаимодействие ксилографии и линогравюры.....	75
2.2. Эволюция городского пейзажа в ленинградской ксилографии второй половины XX в.	85
2.3. Жанровое и стилистическое разнообразие в петербургской ксилографии второй половины XX в.	97
ГЛАВА 3. Состояние и перспективы развития ксилографии в искусстве Петербурга в XXI в.	114
3.1. Торцовая ксилография в петербургском искусстве XXI в. и ее основные представители	114
3.2. Актуальные тенденции развития современной петербургской гравюры на дереве.....	122
3.3. Техничко-технологические изменения в сфере высокой печати и их влияние на современную петербургскую станковую ксилографию.....	133
Заключение	149

Приложение Краткие биографии художников.....	158
Список источников и литературы.....	188
Список иллюстраций	207
Иллюстрации.....	215

ВВЕДЕНИЕ

Диссертация посвящена изучению эволюции станковой ксилографии и её трансформациям в петербургском искусстве XX – XXI вв.

Актуальность темы исследования

В графическом искусстве XXI в. под воздействием разнообразных технико-технологических факторов намечается тенденция, когда традиционные техники печатной графики теряют свою востребованность и популярность, претерпевают различные трансформации или вовсе растворяются в многообразии современных графических технологий. Одной из таких традиционных техник можно назвать гравюру на дереве. В начале XX в. ксилография переживает изменения, связанные как с развитием печатных технологий (фотомеханические способы тиражирования изображений потеснили торцовую гравюру как репродукционную технику), так и с точки зрения образно-стилистической эволюции. Развитие ксилографии связано с творчеством петербургских художников: П. А. Шиллинговского, А. П. Остроумовой-Лебедевой, В. Д. Фалилеева, занявшихся станковой гравюрой на дереве в контексте изобразительного искусства. Вслед за Петербургом ксилография получает развитие в московской художественной среде, к ней обращаются В. А. Фаворский, А. И. Кравченко. Таким образом, эта техника высокой печати появляется в арсенале художников-графиков и становится одной из ведущих печатных техник в станковой графике начала XX в.

В петербургском искусстве на протяжении всего XX в. станковая ксилография имела как яркие примеры расцвета, так и некоторой стагнации, когда на смену деревянному блоку приходили новые, синтетические материалы. Исследование возрождения, дальнейшего развития, а также взаимодействия петербургской ксилографии с новыми технико-технологическими приемами позволяет проследить некоторую художественную эволюцию этого вида печатной графики, объяснить причины появления новых формообразующих приёмов, предложенных петербургской школой ксилографии, и в целом рассмотреть петербургскую гравюру на дереве конца XIX – первой четверти XXI вв. как определенное

художественное явление, обладающее несомненной актуальностью и стремлением к постоянному обновлению.

Степень изученности проблемы

Разнообразные аспекты исследуемой темы затрагиваются довольно широким кругом научной литературы. В исследовании становления и развития петербургской ксилографии конца XIX – первой четверти XXI вв. принципиальны общие труды, созданные на протяжении всего изучаемого периода, и связанные как с теорией и историей графики как вида искусства, так и с общей историей отечественного искусства XX-XXI вв.: публикации А. Н. Бенуа «Русское искусство XVIII - XX веков»; Э. Ф. Голлербаха «История гравюры и литографии в России»; В. А. Фаворского «Об искусстве, о книге, о гравюре»; А. А. Фёдорова-Давыдова «Русское и советское искусство. Статьи и очерки»; А. А. Сидорова «Русская графика начала XX века», «О мастерах зарубежного, русского и советского искусства»; А. Д. Чегодаева «Русская графика. 1928 - 1940. Рисунок. Эстамп. Книга», «Русская графика. 1941 -1960. Рисунок. Эстамп. Книга», «Страницы истории советской живописи и советской графики»; Б. Р. Виппера «Введение в историческое изучение искусства»; Ю. Я. Герчука «Советская книжная графика»; В. А. Лентяшина «Художников друг и советник: Современная живопись и проблемы критики»; Е. Ю. Дёготь «Русское искусство XX века»; С. М. Грачевой «Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития» показывают все этапы развития графики в русском искусстве XX в.

Также в контексте исследования общих вопросов развития графики важным является рассмотрение критических статей, посвященных истории петербургского графического искусства XX в., таких искусствоведов как А. Д. Боровский, Ю. Я. Герчук, Э. Д. Кузнецов, Н. М. Козырева, Г. Г. Пospelов, Б. Д. Сурис¹,

¹ Боровский А.Д. Пятая Всероссийская выставка эстампа // Советская графика' 74. - М. 1974. - С.36-39; Боровский А.Д. Современная российская графика: тематические аспекты // Советская графика. - Л: ГРМ, 1991. - С. 119-139.; Боровский А.Д. Традиционна ли ленинградская графика? // Советская графика' 9. - М.: Советский художник, 1985. - С. 194-211.; Герчук Ю.Я. Тихая графика // Творчество. 1971. - №1. - С. 15.; Герчук Ю.Я. Эстамп в мастерской, на выставке, в магазине // Советская графика' 73. - М.: Советский художник, 1974. - С. 104-116; Козырева Н.М. Экспериментальная мастерская ЛОССХ // Два века русской литографии: [альбом]. - СПб: Русский музей, 2007. - С. 87–

опубликованные в периодических изданиях – «Советская графика», «Художник», «Творчество».

Большое значение для диссертационного исследования имеет анализ традиции изображения петербургского пространства художниками, представленный в изданиях «Петербург-Петроград-Ленинград в произведениях художников»; «Город глазами художников: Петербург-Петроград-Ленинград в произведениях живописи и графики»; «Литературные памятные места Ленинграда»; «Петербург в мировой культуре»; «Петербург в графике» А. А. Ушиной; и в публикациях Т. С. Бочарова, И. С. Голиковой, Е. В. Гришиной, М. С. Уварова, А. А. Фёдорова-Давыдова².

Так как проблематика диссертационного исследования поднимает тему становления и развития традиции петербургской станковой ксилографии, то в данном контексте представляют значимость источники так или иначе освещающие вопросы, связанные с гравюрой на дереве. Начиная с первых десятилетий XX в., большое количество публикаций посвящалось гравюре, прежде всего – ксилографии не только станковой, но и книжной. Именно с ней многие критики связывали надежды на возрождение и обновление отечественной графической и издательской культуры. В статьях Л. Р. Варшавского, Э. Ф. Голлербаха, А. М. Эфроса³ рассматривались пути дальнейшего развития ксилографии. Возможные способы ее взаимодействия с полиграфией подробно обсуждались в журнале «Гравюра и книга», выпускавшемся в 1924-1925 гг. полиграфической секцией Российской академии художественных наук, под редакцией А. А. Сидорова. В

89.; Кузнецов Э.Д. «Мир искусства» в судьбе ленинградской книжной графики // Искусство Ленинграда. 1991. - №5. - С. 24-30; Пospelов Г.Г. Поворот к рисунку // Советская графика' 74. - М. 1974 - С. 152-162; Сурис Б.Д. К изучению ленинградского графического портрета первой половины 20-х годов. - СПб.: Искусство России, 2003. - 440 с.

² Бочаров Т.С. Образ северной столицы в отечественной печатной графике первой половины XX века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2020. - № 4-1. - С. 244-258; Голикова И.С. Генезис Ленинградской школы графики и тенденции художественной культуры послереволюционной России // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2018. - № 2-2. - С. 112-120; Гришина Е.В. Город - "томительная и горькая поэзия" // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2012. - № 4. - С. 89-98; Уваров М.С. Поэтика Петербурга: очерки по философии культуры СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011. 252 с.; Федоров-Давыдов А.А. Ленинградская школа графических искусств // Мастера современной гравюры и графики. Сб. статей. - М.-Л.: Государственное издательство, 1928. - С. 189-226.; Фёдоров-Давыдов А.А. Петербург. Образ города в изобразительном искусстве // Русское и советское искусство. Статьи и очерки. - М.: Искусство, 1975. - С. 286-350.

³ Варшавский Л.Р. Л. А. Серяков. 1824-1881: [Первый рус. академик гравюры на дереве]. М.; Ленинград: Искусство, 1949. 36 с.; Голлербах Э.Ф. История гравюры и литографии в России. М.: Центрполиграф, 2003. 240 с.; Эфрос А.М. Профили: Очерки о русских художниках. СПб.: Азбука-классика. 2007. 316 с.

трудах В. И. Федоровой и М. И. Флекель⁴, вышедших уже во второй половине XX в., рассматривается творчество крупнейших мастеров ксилографии, даётся характеристика различным ее техникам.

В изучении истории ксилографии Петербурга важную роль играют исследования И. А. Бродского «Графика: Ленинградские художники», сборник «История печатно-графического искусства Санкт-Петербурга-Петрограда-Ленинграда», обширная статья А. А. Федорова-Давыдова в сборнике «Мастера современной гравюры и графики», посвященная ленинградской школе графических искусств, где автор одним из первых обозначает и различает две графические школы - «московскую» и «ленинградскую». Искусствоведом и художественным критиком И. Г. Мямлиным было написано несколько статей, посвященных петербургской ксилографии и ее мастерам.

Также несомненный интерес представляют статьи о современной ксилографии и техниках печатной графики XXI вв. Публикации Ф. Бабкина, А. Д. Боровского, В. М. Бакуменко, Н. Д. Васюченко, художника-графика М. М. Верхоланцева, Б. В. Заболотских, Г. Ю. Ершова, Н. Ю. Кононихина, А. Б. Парыгина, Н. А. Устрицкой⁵ затрагивают самые разнообразные аспекты современной гравюры на дереве и техник высокой печати. На сегодняшний день такие периодические издания, как «Искусство», «Российский экслибрисный журнал», электронная газета «Культура», так или иначе освещают тему ксилографии.

В исследовании истории петербургской печатной графики, несомненно, большое значение имеют публикации, освещающие творчество отдельных

⁴ Федорова В.И. В. В. Матэ и его ученики. Л.: Художник РСФСР, 1982. 206 с.; Флекель М.И. От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой (очерки по истории и технике репродукционной гравюры XVI – XX веков). М.: Искусство, 1987. 367 с.

⁵ Бабкин Ф. Роль материала в искусстве эстампа // Вестник МГУП имени Ивана Федорова. 2014. - № 3. - С. 308-319.; Бакуменко В.М. Рыцарь ксилографии // Российский экслибрисный журнал. - Вып. 6. - М., 2007. - С. 59-64.; Боровский А.Д. Веселое имя // Северный грифель. Статьи о графическом (1978–2012). - СПб., 2012. - С. 64-74.; Боровский А.Д. Современная российская графика: тематические аспекты // Советская графика. - Л.: ГРМ, 1991. - С. 119-139.; Васюченко Н.Д. Эволюция ксилографии в искусстве XX века // Искусство и культура. 2015. - № 1(17). - С. 18-28.; Верхоланцев М.М. Прикладное и станковое в гравюре на дереве // Искусство Евразии. 2019. - № 1(12). - С. 71-91.; Ершов Г.Ю. Пиранези советских руин: проекты Петра Белого // Труды СПбГУКИ. 2012. - Т. 192. - С. 60-66.; Заболотских Б.В. Русская гравюра. М.: АУТОПАН, 1993. 240 с.; Парыгин А.Б. Печатная графика между «вчера» и «завтра» // Вст. ст. каталога «Печатная графика Санкт-Петербургских художников». - СПб.: СПб СХ. 2020. - С. 3-8.; Устрицкая Н.А. Особенности развития печатной графики в парадигме современного изобразительного искусства // Вестник АГУ. - Майкоп: Адыгейский Государственный университет, 2018. - Вып. 1. - С. 220-224.

представителей графического искусства. О выдающихся мастерах, работающих в станковой ксилографии, можно узнать из ряда монографий А. А. Богданова, М. Ф. Киселева, Н. В. Сеницына, В. А. Суслова⁶, которые посвятили свою исследовательскую работу творчеству А. П. Остроумовой-Лебедевой. В монографии Г. А. Загянской⁷ подробно освещается творческий путь В. А. Фаворского. Также о В. А. Фаворском-теоретике и его учителях, о круге художников-современников и учениках, о творчестве художника-графика, его развитии и влиянии на искусство книги XX в. рассказывает в своих работах Ю. Я. Герчук⁸. Творчеству П. А. Шиллинговского посвятила свою научную деятельность Е. В. Гришина, защитив в 1970 году кандидатскую диссертацию⁹, а потом в 1980 году выпустив обширную монографию о жизни и творчестве художника¹⁰. Это издание на сегодняшний день можно назвать единственным наиболее полным изданием, посвященным деятельности этого мастера. В. Я. Бродский и А. М. Земцова составили описание граверного творчества С. Б. Юдовина¹¹; А. А. Ушина подробно рассказала о династии Ушиных¹².

Публикации современных авторов (2000-2025 гг.), в том числе относящиеся к обзорным статьям в выставочных каталогах, - А. Александровой, А. А. Ананьевой, В. М. Бакуменко, К. Воротынцевой, Э. М. Глинтерник, Г. Ю. Ершова, И. А. Золотинкиной, Э. Коваленко, Е. Киени, А. М. Митрохиной, К. И. Муртузовой, В. В. Покатова, Н. И. Саутиной, Д. С. Титаревой, Г. С. Трифионовой, Е. Д. Федотовой, О. Н. Филипповой, А. А. Харшака¹³ - с новых

⁶ Богданов А.А. Анна Петровна Остроумова-Лебедева. Л.: Художник РСФСР, 1976. 42 с.; Графика А. П. Остроумовой-Лебедевой: Гравюра и акварель. М.: Искусство, 1984. 135 с.; Сеницын Н.В. Гравюры Остроумовой-Лебедевой. М.: Искусство, 1964. 144 с.; Суслов В.А. Анна Петровна Остроумова-Лебедева. Л.: Художник РСФСР, 1967. 202 с.

⁷ Загянская Г.А. В. Фаворский. Обстоятельства места и времени. М.: ГИТИС, 2006. 512 с.

⁸ Герчук Ю.Я. Искусство печатной книги в России XVI—XXI веков. СПб.: Коло, 2014. 346 с.; Герчук Ю.Я. Советская книжная графика. М.: Знание, 1986. 126 с.; Герчук Ю.Я. Тихая графика // Творчество. 1971. - №1. - С. 15.; Герчук Ю.Я. Форзацы В. А. Фаворского // Сб. 79. - М.: Терра, 2001. - С. 120–138.

⁹ Гришина Е.В. П. А. Шиллинговский - художник и педагог: Автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения // Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Л., 1970. 19 с.

¹⁰ Гришина Е.В. П. А. Шиллинговский. Л.: Художник РСФСР, 1980. 148 с.

¹¹ Бродский В.Я., Земцова А.М. Соломон Борисович Юдовин. Л.: Художник РСФСР, 1962. 79 с.

¹² Ушина А.А. Петербург в графике: Династия Ушиных. СПб.: Logos, 2003. 324 с.

¹³ Ананьева А. А. Финляндия в пейзажах анны Остроумовой-Лебедевой // Женская вселенная русского искусства: Мат-лы Всеросс. науч.-практ. конф-ии, СПб, 28–29 сентября 2023 г. – СПб: ФГБОУВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица», 2023. – С. 106–112.; Александрова А. Дневник художницы: Анна Остроумова-Лебедева и ее блокадное творчество // Газета «Культура»: [сайт].;

точек зрения рассматривают творчество А. П. Остроумовой-Лебедевой, П. А. Шиллинговского, С. Б. Юдовина, Д. И. Митрохина, Н. Н. Купреянова, П. Белого, Е. Л. Блюмкина, Э. Н. Цыпляковой.

Также большую ценность представляет литература мемуарного характера: «Книга о Митрохине. Статьи. Письма. Воспоминания», литературно-художественное наследие Н. Н. Купреянова, В. А. Фаворского, А. П. Остроумовой-Лебедевой¹⁴, книги воспоминаний М. В. Добужинского, И. Н. Павлова, В. Д. Фалилеева¹⁵ по своему содержанию шире личных воспоминаний о жизни мастеров. Отчасти, в них раскрывается история развития гравюры от 80-х годов XIX в. и почти до середины XX в. Воспоминания Ю. Я. Герчука и Е. Л. Блюмкина¹⁶ не только раскрывают картины жизни искусствоведа и художника, но и показывают художественную жизнь Москвы и Ленинграда – Санкт-Петербурга конца XX – начала XXI вв. В этот же раздел можно включить опубликованные интервью

Бакуменко В.М. "Маг безупречно вырезанных линий" (о художнике П. А. Шиллинговском) // Библиотекосведение. - 2015. - № 1. - С. 79-84.; Воротынцева К. «От Манги до Дюрера»: Интервью с Г. Павловой, куратором выставки «Остроумова-Лебедева – художник и коллекционер» от 09.09.2016 // Газета «Культура»: [сайт].; Глинтерник Э.М. Д. И. Митрохин как представитель художественной школы Полиграффака Ленинградского ВХУТЕИНА (1921-1930) // Баухауз и художественные школы эпохи авангарда. - М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, - 2019. - С. 168-169.; Ершов Г.Ю. Пиранези советских руин: проекты Петра Белого // Труды СПбГУКИ, 2012. Т. 192. С. 60-66.; Золотинкина И. А. «Новый» Ленинград»: архитектура конструктивизма в печатной графике художников бывшего объединения «Мир искусства» // Terra Artis. Искусство и дизайн. – 2023. – № 4. – С. 50-57.; Коваленко Э. Мы еще проживем... Из материалов архива художника Д. П. Цупа, 1941–1953 гг. // Нева. - 2002. - № 3. - С. 179–206.; Киеня Е. Художник Элла Цыплякова // Библиотека изобразительных искусств: [сайт].; Митрохина А. М. Стилистические черты и особенности графики в 1920-1930-е гг. С.Б. Юдовина в контексте авангарда // Гуманитарное знание - конструктивная основа благополучия общества. Развитие и стабильность: Мат-лы межд. науч. сессии, СПб, 05–10 апреля 2023 г. – СПб: ООО Изд. дом "Петрополис", 2023. – С. 149-154.; Муртузова К.Ч. Блокадная графика Соломона Юдовина в отечественном искусствоведении // Молодежный вестник СПбГИК, 2019. - № 2(12). - С. 25-29.; Покатов В.В. Художник Н. Н. Купреянов и его творчество на переломе эпох // Российский экслибрисный журнал. 2019. - № 27. - С. 65-77.; Саутина Н.И. Роль П. А. Шиллинговского в сохранении и развитии традиций Отечественной школы гравирования // Российский экслибрисный журнал. 2020. - № 30. - С. 61-77.; Титарева Д. С. "Влияние укиё-э на художественный язык станковой графики А.П. Остроумовой-Лебедевой 1900-20-х гг." // Культура и искусство. 2021. - № 3. - С. 47-57.; Трифонова Г. С. Образ и стиль времени в гравюре челябинских художников-шестидесятников // Вестник южноуральского государственного университета. 2016. Т. 16. - № 4. - С. 103–111.; Федотова Е.Д. Уго да Карпи // Европейское искусство: Энциклопедия. Живопись. Скульптура. Графика. М.: Белый город, 2006. С. 324-325.; Филиппова О.Н. Петербург в творчестве Анны Остроумовой-Лебедевой // Искусство Евразии. 2020. - № 2(17). - С. 70-81.; Харшак А.А. Павел Александрович Шиллинговский // Научные труды. 2008. - № 7. - С. 112-143.

¹⁴ Купреянов Н.Н. Литературно-художественное наследие. М. Искусство, 1973. 458 с.; Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки: в 3 т.; Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. 588 с.

¹⁵ Добужинский М.В. Воспоминания / Под ред. Г.И. Чугунова. М.: Наука, 1987. 358 с.; Павлов И.Н. Жизнь русского гравёра. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. 320 с.

¹⁶ Герчук Ю.Я. Эффект присутствия М.: Арт Волхонка, 2016. 414 с.; Блюмкин Е.Л. METAMORPHOSIS – ЖИЗНЬ. Творчество Е.Л. Блюмкина // Петербургские искусствоведческие тетради. - Вып. 18. - СПб.: 2010. - 312 с.

художников и их рассказы о своем творчестве: интервью с искусствоведом Г. Павловой, художниками А. Гарт, Э. Цыпляковой, А. Б. Парыгина¹⁷.

Важным источником следует назвать очерки, являющиеся выставочными каталогами и обзорами: от общих выставок эстампа (1927-2022 гг.) до тематических экспозиций, посвященных творчеству отдельных мастеров, которые не только способствуют дополнению визуального ряда, но и содержат вступительные и обзорные статьи критиков и историков искусства.

Диссертационные исследования последних лет, касающиеся общей истории отечественного графического искусства, графического искусства Петербурга, отдельных печатных техник и мастеров, позволяют проследить актуальные тенденции развития научной мысли в отечественном искусствознании: И. С. Голикова «Творчество В. И. Шистко в контексте печатной графики Ленинграда – Санкт-Петербурга», Ю. В. Лобанова «Образ города в художественной культуре», В. А. Мушарапова-Шварц «Тема города в графике петербургских художников XX века».

При всем многообразии научных трудов и критических публикаций, которые позволяют создать впечатление полного раскрытия исследуемой темы, всесторонний анализ показывает, что в имеющейся на сегодняшний день литературе, феномен петербургской ксилографии, которая развивалась на протяжении с конца XIX и до наших дней, комплексно не был изучен.

Объектом диссертационного исследования является петербургская станковая ксилография XX – XXI вв.

Предмет исследования – эволюция петербургской станковой ксилографии XX – XXI вв. в контексте развития техник печатной графики: от классической гравюры к технологическим и художественным инверсиям.

¹⁷ Воротынцева К. «От Манги до Дюрера»: Интервью с Г. Павловой, куратором выставки «Остроумова-Лебедева – художник и коллекционер» от 09.09.2016 // Газета «Культура»: [сайт].; Александра Гарт. Иллюстрации к книге Николай Олейников «Служение науке» // Вита Нова: [сайт].; Киеня Е. Художник Элла Цыплякова // Библиотека изобразительных искусств: [сайт].; Парыгин А.Б. Про искусство // Петербургские искусствоведческие тетради. - СПб.: АИС, - 2020. - Вып. 58. - С. 223-252.

Цель исследования – проследить эволюцию станковой ксилографии в творчестве петербургских художников XX – XXI вв. в контексте развития техник высокой печати, выявить наиболее значимых представителей этого вида графики в петербургской школе и их главные произведения, а также охарактеризовать изменения, произошедшие в современной высокой печати под влиянием новейших технологий.

Задачи исследования

1. Рассмотреть основные проблемы возрождения петербургской станковой ксилографии, как самостоятельной техники высокой печати XX – XXI вв.;
2. Проанализировать образ Петербурга как основной темы в станковой ксилографии петербургских художников XX – XXI вв.
3. Исследовать жанровое и стилистическое разнообразие петербургской станковой гравюры на дереве XX - XXI вв.
4. Охарактеризовать творчество крупнейших представителей петербургской станковой ксилографии XX-XXI вв.;
5. Изучить вопрос взаимодействия петербургской станковой ксилографии с другими техниками высокой печати, а также проследить её движение от классической гравюры к технико-технологическим инверсиям.

Хронологические границы исследования

Нижняя граница определена рубежом XIX-XX вв., т. к. в этот период начинается художественная деятельность основоположников петербургской станковой ксилографии – художников-графиков А. П. Остроумовой-Лебедевой и П. А. Шиллинговского; верхняя граница связана с различными экспериментами в области высокой печати, относящимися к первой четверти XXI вв., в основе которых лежат принципы ксилографии.

Гипотеза

Ксилографию можно назвать одним из самых крупных явлений в графическом искусстве Петербурга первой половины XX в., которое связано с достижениями во всей отечественной графике этого периода. В середине и второй половине XX в. петербургская ксилография претерпела серьезные изменения в связи с развитием

линогравюры и в первой четверти ХХІ в. наблюдается её трансформация под влиянием других графических техник, материалов и новейших технологий.

Источники исследования

При написании диссертационного исследования был использован определенный фактологический материал. Эти источники исследования можно разбить на несколько групп, в соответствии с их особенностями:

1. Искусствоведческие источники, а именно: исследования о теории и истории графики в целом, и ксилографии, в частности; научные труды, посвященные исследованию художественного образа города; издания, освещающие творчество отдельных мастеров ксилографии; каталоги выставок; дневники и воспоминания деятелей культуры и искусства конца ХІХ - начала ХХІ вв.;

2. Материалы периодической печати, с начала ХХ в. (журналы «Мир искусства», «Старые годы»), до начала ХХІ в. (журналы «Искусство Ленинграда», «Искусство», «Российский экслибрисный журнал», периодические сборники «Петербургские чтения», «Петербург в мировой культуре», «Петербургские искусствоведческие тетради»).

3. Архивные источники, включающие в себя фонды отдела рукописей Российской Национальной библиотеки, а именно: стенографический отчет с обсуждения выставки «Гравюра на дереве» в Союзе художников от 20. 06. 1985 гг.; рукописи статей и черновые заметки к ним («Творчество молодых. На выставке работ А. А. Ушина и О. А. Почтенного» от 9. 04. 1958, «График А. А. Ушин» от 1970-х гг., «волшебный мир гравюры» от 1985 гг., «Олег Почтенный – мастер гравюры» от 4. 06. 2002) искусствоведа И. Г. Мямлина; черновые материалы для незаконченной монографии И. Г. Мямлина «Очерки истории ленинградской ксилографии» от 1970-1973 гг.; переписка художников А. И. Векслер, В. И. Сердюкова, В. В. Тамбовцева, О. А. Почтенного с И. Г. Мямлиным.

4. Визуальные материалы, а именно произведения печатной графики Санкт-Петербурга конца ХІХ - первой четверти ХХІ вв. из открытых фондов Государственного Русского музея, Государственного музея истории Санкт-Петербурга, Музея обороны и блокады Ленинграда, ряда частных коллекций (в т.ч.

художников Е. Л. Блюмкина, коллекция Т. К. Мезериной в Детской художественной школе «Александрино», семьи художников Сердюковых, А. Гарт, А. Анюхиной (Гамбург), А. Давидович, произведения, представленные на выставках; литературные источники, содержащие иллюстрации, выполненные в технике ксилографии.

5. Интернет-ресурсы – Электронный Госкаталог Музейного фонда Р.Ф., информационные порталы, персональные сайты художников, художественных галерей.

6. Записи интервью и бесед с художниками А. Анюхиной (Гамбург), А. Гарт, А. Давидович, А. Б. Парыгиным, П. В. Пичугиным, Г. Хазанкиным, Ю. Штапаковым.

Методология и методика исследования

Методология представляет собой определенную совокупность исследовательских приемов, направленных на изучение исторических, культурных предпосылок и условий развития и становления петербургской станковой ксилографии с конца XIX до первой четверти XXI вв. Теоретико-методологическая база исследования опирается на открытия и достижения в отечественном искусствознании. Это труды по теории искусства (Б. Р. Виппера, Э. Ф. Голлербаха, А. А. Сидорова, А. Д. Чегодаева), по культурологии, филологии, петербурговедению (публикации Д. С. Лихачева, Н. П. Анциферова, Г. З. Каганова, М. С. Кагана, Ю. М. Лотмана).

Методы исследования, применявшиеся в диссертации, основывались на принципе комплексного подхода в исследовании произведений художников Петербурга, выполненных в технике ксилографии с конца XIX в. до первой четверти XXI в.: метод *историко-культурного анализа* позволил определить место феномена петербургской ксилографии XX вв. в художественной жизни Петербурга; при помощи метода *художественно-стилистического анализа* произведений были определены характерные особенности петербургской ксилографии от ее возрождения в начале XX в. до экспериментов в области высокой печати, относящихся к первой четверти XXI в., в основе которых лежат принципы

ксилографии; метод *сравнительного анализа* позволил выявить основные тенденции развития петербургской ксилографии конца XIX - первой четверти XXI вв.; метод *интервьюирования и письменных опросов* позволил собрать уникальный материал сведений и критических суждений мастеров, участвующих в современном художественном процессе.

Научная новизна исследования состоит в том, что:

1. Станковая ксилография рассмотрена как феномен ленинградского-петербургского искусства XX – XXI вв.

2. Впервые комплексно изучена петербургская станковая ксилография, определены основные этапы ее развития, а также обобщен широкий спектр источников по проблематике эволюции станковой ксилографии.

3. В научный оборот вводятся документы из архивных фондов отдела рукописей Российской Национальной библиотеки, а именно фонд искусствоведа И. Г. Мямлина, включающий в себя стенографические отчеты с обсуждения выставок графики; рукописи статей и черновые заметки к ним; черновые материалы для незаконченной монографии И. Г. Мямлина «Очерки истории ленинградской ксилографии»; переписка художников А. И. Векслер, В. И. Сердюкова, В. В. Тамбовцева, О. А. Почтенного с И. Г. Мямлиным.

4. Впервые охарактеризован современный этап развития станковой ксилографии, а также исследован ее синтез с новыми техниками и технологиями в области печатной графики.

5. Систематизирован визуальный материал, представляющий собой станковые графические произведения петербургских художников, выполненные в технике гравюры на дереве.

6. В рамках научного исследования, в контексте изучения петербургской станковой ксилографии, рассмотрено творчество советских художников: Д. К. Титова, Т. К. Мезериной; и современных мастеров: А. С. Андреева, Н. В. Сердюкова, Е. Л. Блюмкина, А. Б. Парыгина, А. Гарт, Э. Цыпляковой, А. Анюхиной (Гамбург), Е. Шалиной, А. Давидович.

Положения, выносимые на защиту

1. В первой половине XX в. ксилография становится одной из ведущих техник в петербургском-ленинградском графическом искусстве, развиваясь в станковом формате, в книжной графике и в экслибрисе. Формируется узнаваемый язык петербургской школы ксилографии, которая при этом существует не обособленно, а во взаимодействии с московскими художниками, объединяя усилия в развитии и процветании этого вида печатной графики.

2. Городской пейзаж был одним из главенствующих жанров в петербургской станковой гравюре на дереве в первой половине XX в., в котором работали ведущие мастера этого вида печатной графики – А. П. Остроумова-Лебедева, П. А. Шиллинговский, Д. И. Митрохин, С. Б. Юдовин.

3. Жанровое разнообразие явилось одной из характерных черт петербургской станковой гравюры на дереве периода первой половины XX в. Создаются графические листы в бытовом жанре, в жанре пейзажа и портрета. Также в петербургской станковой ксилографии первой половины XX в. наблюдается стилистическое многообразие.

4. Во второй половине XX в. в ленинградском графическом искусстве станковая ксилография развивается параллельно с гравюрой на линолеуме, получившей широкое распространение, благодаря большей доступности материалов, простоте их обработки, а также характерному набору художественно-выразительных средств. При этом, в линогравюре ленинградских художников, работающих в лучших традициях петербургской графической школы, были сохранены некоторые черты ксилографии, а именно четкий «ксилографический» ритм, энергия «штихельного» штриха. Ксилография продолжает развиваться, находясь в поиске путей взаимодействия с линогравюрой.

5. Петербургская станковая гравюра на дереве второй половины XX в. характеризуется интересом к жанрам натюрморта, портрета, деревенского пейзажа. Но, главным среди них остается городской пейзаж, приобретающий новые индустриальные черты, отражающиеся не только в изменении образа города, но и в изменении стилистики графических листов. Для второй половины

XX в. характерно активное развитие станковой гравюры на дереве в искусстве печатной графики регионов страны.

6. На рубеже XX-XXI вв. петербургская станковая ксилография, обращаясь к разнообразию современных техник и технологий, находясь в поиске новых импульсов своего развития. Таким образом возникает взаимодействие гравюры на дереве с другими техниками высокой печати. Явления, связанные с технико-технологическими изменениями в области печатной графики, а также с актуальными этапами развития техник печатной графики исследуются на разных научных уровнях и, непосредственно в художественной среде.

7. В XXI в. станковая ксилография остается востребованным видом печатной графики в петербургском искусстве. Претерпевая некоторые технологические инверсии, связанные с заменой деревянного печатного блока иными материалами, имитирующими технику гравюры на дереве в готовом оттиске, эта техника высокой печати появляется в арсенале молодых петербургских художников, и характеризуется жанровым и стилистическим разнообразием. Одновременно с этим петербургская станковая ксилография продолжает свое развитие в виде традиционной торцовой гравюры, где мастера стремятся к сохранению традиционного образно-стилистического языка.

Теоретическая значимость диссертации заключается в том, что исследование расширяет рамки современного отечественного искусствоведения, представляя собой разработанный материал по истории развития петербургской станковой ксилографии с конца XIX до первой четверти XXI вв. – ставшем временем ее подъема, расцвета и развития в новых условиях. Положения, изложенные в диссертационном исследовании, в дальнейшем могут стать основой для новых искусствоведческих исследований в области отечественного станкового графического искусства, а также в области истории иконографии образа Санкт-Петербурга в графике.

Практическая значимость диссертационного исследования определяется тем, что его результаты могут являться основой для:

- подготовки учебных пособий, лекций и спецкурсов по истории отечественного графического искусства; по искусству петербургской печатной графики;

- выставочной, образовательной и научной деятельности музеев, галерей и выставочных пространств Санкт-Петербурга.

Апробация результатов исследования

Основные положения диссертационного исследования были изложены в 8 публикациях, общим объемом 5,87 печатных листа (из них 5 статей вошли в издания, включённые в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, с общим объемом 3,82 печатных листа), опубликованных в таких изданиях и сборниках, как: «Манускрипт. История и археология, философия, этика, религиоведение, искусствоведение» (2018)¹⁸, «Новое искусствоведение» (2019)¹⁹, «Духовные смыслы национальной культуры России: ретроспекция, современность, перспективы» (сборник по материалам Международной научной конференции 27–28 ноября 2019 г.)²⁰, «Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств» (2021)²¹, «Университетский научный журнал» (2021, 2022)²², «Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы» (2021)²³, «Культурное наследие

¹⁸ Будеева М. Л. Образ Петербурга в ксилографиях Д. И. Митрохина: к 135-летию художника // Манускрипт: История и археология, философия, этика, религиоведение, искусствоведение. - Тамбов: Грамота, - 2018. - № 6(92). - С. 106-111. (0,70 п.л.)

¹⁹ Будеева М. Л. Городской пейзаж в ксилографиях ленинградских мастеров 1960-х — 1970-х годов. Традиции и новаторство // Научно-теоретический журнал "Новое искусствоведение": Специальный конференц-выпуск "Русское искусство второй половины XX - начала XXI вв.". СПб.: Фонд содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствоведение», - 2019, - № 1. - С. 40-43. (0,47 п.л.)

²⁰ Будеева М. Л. Петербургская ксилография как часть национальной культуры // Духовные смыслы национальной культуры России: ретроспекция, современность, перспективы. Сборник по материалам Международной научной конференции 27–28 ноября 2019 г. - М.: Институт Наследия, - 2020. - С. 427-437. (0,68 п.л.)

²¹ Будеева М. Л. Петербургская ксилография в XXI веке: мастера, тенденции, перспективы // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 56. Проблемы развития отечественного искусства. Январь / март. - 2021. - С. 246-259. (0,89 п.л.)

²² Будеева М. Л. Технично-технологические изменения в сфере высокой печати в петербургском искусстве XXI века и их влияние на современную петербургскую ксилографию // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). - СПб. - № 63 (2021). - С. 76-86. (0,87 п.л.); Будеева М. Л. Техники высокой печати в ленинградском графическом искусстве второй половины XX века. Взаимодействие ксилографии и линогравюры // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). - СПб. - № 66 (2022). - С. 123-131. (0,61 п.л.)

²³ Будеева М. Л. Рисунок в творчестве А. П. Остроумовой-Лебедевой. // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том XXI. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова. - 2021. - С. 142-156. (0,90 п.л.)

России» (2023)²⁴, а также докладывались на международных и всероссийских научных и научно-практических конференциях: "Русское искусство второй половины XX - начала XXI вв." (Санкт-Петербург, 2018) «Духовные смыслы национальной культуры России: ретроспекция, современность, перспективы» (Москва, 2019), V Международный научный online-форум «Диалог искусств и арт-парадигм: «Серебряный век» – сущности и парадоксы» (Саратов, 2021), 25 Межвузовская студенческая научная конференция Студент-Исследователь-Учитель (Санкт-Петербург, 2023).

Структура работы. Диссертационное исследование общим объемом 274 с. состоит из введения; трех глав, заключения, приложения (кратких биографий художников), списка источников и литературы (205 наименований, в т.ч. 11 архивных источников), списка иллюстраций и альбома, включающего 87 произведений.

²⁴ Будеева М. Л. Петербургские «метаморфозы» Евгения Лазаревича Блюмкина // Культурное наследие России. - 2023. - № 1(40). - С. 73-78. (0,75 п.л.)

ГЛАВА 1.

КСИЛОГРАФИЯ В ПЕТЕРБУРГСКОМ ИСКУССТВЕ РУБЕЖА XIX – XX ВВ. ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ

1.1. Проблемы возрождения ксилографии как печатной графики в Петербурге на рубеже XIX – XX веков

Русская графика в начале XX в. осознала себя, как особую разновидность искусства, будь то рисунок, или печать. За графикой – не только за акварелью, за эстампом, за этюдом с натуры, - за станковой графикой или книжной, как выполненной на бумаге законченной композицией - было, именно в эти годы, признано право на самостоятельное существование. Искусствовед А. М. Эфрос писал тогда в одной из своих статей, что графика с ее блестящей общей культурой, с ее великолепными индивидуальными дарованиями – это единственная область, где русское искусство равно Западу, где оно соперничает с ним. А единственной точкой, где русское искусство стоит выше европейского искусства, где оно превосходит его и законодательствует ему, это русская гравюра на дереве²⁵.

И действительно, на рубеже XIX – XX вв. в русском искусстве ксилография, как торцовая, так и продольная получают новый толчок к развитию, приведший к тому, что в XX в. гравюра на дереве становится самостоятельной, авторской техникой печатной графики, находящейся в непрерывном поиске новых изобразительных средств. Этому способствовала деятельность общества "Мир искусства», а также таких петербургских художников, как А. П. Остроумова-Лебедева, П. А. Шиллинговский, В. Д. Фалилеев, а потом уже и московских мастеров В. А. Фаворского и А. И. Кравченко. Основной идеей графического искусства этого периода можно назвать стремление к чистым художественным формам, к творческому самовыражению, что так характерно было для художественной культуры модерна в целом и для печатной графики в частности.

²⁵ Эфрос А.М. Профили: Очерки о русских художниках. СПб.: Азбука-классика, 2007. 316 с.

Но до этого, в XIX в. гравюра на дереве активно используется для репродуцирования в книжных и журнальных иллюстрациях.

Стоит сказать, что техника ксилографии возникла еще в VI в. в Китае и Японии, а гораздо позже – в XV в. – в Европе. Первые русские гравюры появились одновременно с книгопечатанием – в середине XVI в. Существует два вида гравюры на дереве – продольная и торцевая. Продольная или обреза́ная гравюра – по времени изобретения более ранняя. Суть ее технологического процесса заключена в самом названии – «обреза́ная» - мастер обреза́ет штрих или линию с двух сторон, затем вынимает лишнюю древесину с поверхности доски стамеской. Гравюры резались на досках, распиленных продольно, то есть по древесному слою. Каждая линия, нанесенного на доску рисунка, обреза́лась с двух сторон острым ножом. Художественные особенности такого вида ксилографии заложены в самой природе материала – деревянной доске, и способе ее гравирования. Структура деревянной доски отчасти сформировала легко узнаваемый стиль обреза́ной гравюры – графический и линейный язык: черные линии на белом фоне. Линии, разные по толщине, практически никогда не пересекаются, а напротив, изображение строится на чередовании параллельных черных штрихов. В этой гравюре преобладают прямые линии. Однако, в продольной гравюре существует некоторая условность в построении рисунка, обусловленная волокнистой структурой деревянной доски. Так как работа в основном идет по волокну, то поперечные или изогнутые линии вырезать достаточно трудно. Этим можно объяснить некоторую лаконичность и сдержанность продольной ксилографии.

Второй вид гравюры на дереве – торцевая ксилография, появился тогда, когда продольная ксилография уступила дорогу гравюре на металле, обладающей более обширным набором выразительных средств. Во второй половине XVIII в. появление торцевой гравюры на дереве возрождает ксилографию. Это изобретение принадлежит английскому гравёру Томасу Бьюику (1753-1828), который предпринимал попытки объединить приемы гравирования на медной и деревянной досках. Главной особенностью этого вида гравюры стала сама деревянная доска, но распиленная уже не вдоль волокна, а поперек, из торца. И здесь уже требовались,

как более твердая порода дерева, имеющая плотную и однородную древесину, так и новые инструменты – штихели. Такая техника открыла перед художником широкий творческий простор. Теперь не приходилось подстраиваться под структуру деревянной доски. А однородная поверхность позволяла мастеру двигать резцом с одинаковой легкостью в любом направлении, воспроизводя как черные и белые штрихи, так и пятна с тоновыми переходами. В этом виде ксилографии художник уже сам мог гравировать свои рисунки, независимо от мастера-резчика. Искусствовед и исследователь отечественной гравюры на дереве И. Г. Мямлин очень точно отмечал в одной из своих статей, что «красивое, тонкое, изящное, как будто изначально музыкальное искусство ксилографии основано на трудной, но выразительно технике резьбы по твёрдом дереву – пальме или самшиту. Гравюру очень любят художники за ее почти безграничные возможности - ясный чёрный (или белый) штрих, светоносность, серебристость, красоту цвета и тональность»²⁶. И, это действительно так. Если в обрезной гравюре главным выступал черный штрих, вокруг которого дерево обрезалось резцом, то в торцовой гравюре наравне с черным штрихом работает белый, оставляемый движением штихеля по доске. Значение черного и белого штрихов становятся равноценными. Конечно, этот вид графики требует от художника более внимательного подхода к создаваемой работе. Теперь, работая над белым штрихом, удаляя с доски все, что не будет напечатано, он непременно должен думать и о черном штрихе, который не будет затронут резцом. Появление белого штриха настолько обогатило язык ксилографии, что теперь этой технике стал возможен не только черный на белом, но и постепенный переход от черного к белому. На смену чисто линейному принципу приходит тоновой – способность передавать большое количество оттенков светлого и темного.

Искусство такой торцовой гравюры на дереве восхитило не только художников XIX в., но также продолжало удивлять и восхищать мастеров XX в., уже давно и долго работающих в этой технике высокой печати. Ленинградский

²⁶ Мямлин И.Г. Гравюра и книга // Вечерний Ленинград. - Л. - 1986, 8 января. - С. 6.

художник-график, пейзажист Д. П. Цуп с большим восхищением отзывался о ксилографии в одном из своих выступлений: «Я не знаю другой такой техники, как ксилография, которая давала бы столь большие возможности. Чего только нельзя сделать в ксилографии! Это возможность работы и черным по белому, и белым по чёрному. Эта возможность комбинации вряд ли есть в других техниках. А в ксилографии есть очарование этой возможности: провести белую линию и чёрную, сделать белое пятно – чёрное пятно. Это вполне может оценить тот, кто по-настоящему любит ксилографию, влюблен в свое дело»²⁷. Благодаря параллельной штриховке, применяя белый штрих различной толщины и частоты, можно добиться любой тональности, множества разнообразных оттенков. Эта техника – тоновая гравюра – быстро заменила собой обрешную ксилографию, и стала преобладающим видом гравюры на дереве. В Россию этот вид ксилографии приходит из Франции.

С русской репродукционной гравюрой XIX в. связаны имена таких мастеров, как К. К. Клодт, Г. В. Дерикер, Е. Е. Бернадский. Гравюры К. К. Клодта по оригинальным рисункам В. Ф. Тимма и Е. Е. Бернадского по рисункам А. А. Агина показали, что ксилография в российском искусстве достаточно активно развивается, придерживаясь традиций французской романтической гравюры, передающей все нюансы штрихового рисунка пером. Однако Е. Е. Бернадский в дальнейшем старался уйти в ксилографии от «линейности» К. К. Клодта, и отдавал приоритет свободному использованию белых и черных штрихов, а также контрасту белых и черных пятен, чем заслужил звание лучшего русского гравера на дереве. Надо сказать, что в процессе печати, гравюра на дереве выигрывала у гравюры на металле и литографии, за счет того, что толщина деревянной формы совпадала с высотой типографского блока, что позволяло вместе печатать текст и иллюстрации. В виду того, что не все иллюстрации включались непосредственно в текст, а печатались на отдельных листах, такая репродукционная гравюра на дереве играла роль станковой ксилографии (например иллюстрации к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя в исполнении художника А. А. Агина и гравера Е. Е. Бернадского,

²⁷ Стенографический отчёт обсуждения выставки в ЛОСХ «Гравюра на дереве» от 20 июня 1985 // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямли И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 33. С. 17.

вышедшие отдельными графическими листами), не обладая при этом главной характеристикой станкового произведения – авторской идеей самого гравера. Одним из художников, в середине XIX в., поднявший ксилографию на высокий уровень, и создавший школу профессиональных мастеров, работавших в тоновой ксилографии, был Лаврентий Авксентьевич Серяков (1824—1881), который необычайно много сделал для развития этого вида искусства. За мастерство ему первому в России было присуждено звание академика гравюры на дереве. Также важную роль в формировании русской гравюры второй половины XIX в. играла фигура его ученика – Василия Васильевича Матэ (1856-1917), воспитавшего в Академии художеств не одного талантливому гравера. Он – большой мастер техники офорта и ксилографии, один из организаторов первых выставок печатной графики. В. В. Матэ явился предшественником и вдохновителем художественного эстампа XX в., он одним из первых призвал воспитанников перейти от репродукционного гравирования, которое воспроизводило чужой оригинал, к самостоятельному, творческому созданию печатного произведения. Здесь важно отметить, что художники-граверы, работая в репродукционной ксилографии добивались «виртуозной имитации других видов искусства»²⁸, настолько максимального сходства с оригинальной работой, будь то рисунки пером, углем или живописные произведения, что сводились на нет все собственные средства выразительности ксилографии, а именно, штрих, линия, контраст черного и белого. Сам В. В. Матэ так овладел техникой репродукционной гравюры, что с помощью только лишь черных и белых штрихов мог передавать не только композиционные и тональные особенности репродуцируемой картины, а каждый мазок, положенный мастером-живописцем. Художники-передвижники поддерживали такое мастерство гравера, находя в нем важную миссию в популяризации отечественной живописи. Однако, такая полная отдача техники ксилографии на дело репродуцирования, привело к тому, что во второй половине XIX в. гравюра на дереве утратила себя как

²⁸ Ксилография. Из собрания Русского музея. Каталог выставки. СПб.: Государственный Русский музей, 2018. С. 37

искусство, превратившись в ремесло. А в конце XIX в. новые, фотомеханические техники печати и тиражирования вытеснили торцовую ксилографию.

В конце XIX в. художник-график Анна Петровна Остроумова-Лебедева (1871-1955), ставшая последователем творчества и Л. А. Серякова, и В. В. Матэ, обратилась к ксилографии не как к репродукционному виду искусства, а как к самостоятельной форме, а также, занялась цветной ксилографией. Именно с этого момента исследователи начинают отсчет развития гравюры на дереве как авторской техники. Творческий путь А. П. Остроумовой-Лебедевой стал примером для многих ее последователей, продолживших развитие цветной ксилографии. К работе в цветной гравюре на дереве художницу подтолкнули не только желание открыть новые возможности этой техники, но и увиденные ею работы итальянского гравера Уго да Карпи (1480-1523), который считается изобретателем техники кьяроскуро — цветной гравюры на дереве, в основе которой лежало не использование тоновой штриховки, а сила света, то есть разные тональности в пределах одного цвета. Особенности его гравюр заключались в выразительном использовании цветового пятна, которое полностью заменило тоново-иллюзорную штриховку и подцветку. Несмотря на то, что художник копировал в своих листах композиции мастеров Возрождения, его работы не были механическим копированием, а обладали своеобразными качествами гравюры, создающими особенный художественный образ. Эти графические листы захватили русских и европейских мастеров тем, что художественный язык работ оказался достаточно современен и явился именно тем, к чему пока неосознанно стремились художники.

Также необыкновенное впечатление на формирование художников-гравёров начала XX в. произвела цветная ксилография знаменитых японских мастеров XVIII – первой половины XIX вв.: Кацусика Хокусай, Утагава Хиросигэ, Китагава Утамаро, выставка которых проходила в 1896 году в Академии художеств. В «Автобиографических записках» А. П. Остроумова-Лебедева отмечала, что в японской гравюре на дереве поражает «острый реализм и рядом стиль и упрощение, мир фантастичности и мистики, их способность запечатлеть на бумаге

мимолетные мгновенные явления окружающей природы»²⁹. Вообще, надо сказать, что конец XIX – начало XX вв. были отмечены проснувшимся интересом к забытым формам искусства. Усилился интерес к искусству Востока и, в частности, к старояпонской гравюре. В этот период, когда художники искали новую красоту, японская графика, с удивительно смелой и неожиданной для европейского глаза эстетикой, была высоко оценена, а затем включена в сферу творческого познания и научного исследования. Японская гравюра открыла русским художникам новый мир образов, показала возможности принципиально иного строя художественной мысли, оказала влияние на сложение русской школы оригинальной гравюры. Японские граверы одними из первых раскрыли большие возможности цвета в гравюре. Их листы отличаются своим особым стилем и ярко выраженным национальным характером. Мастера печатали свои цветные ксилографии с досок продольного распила, число которых могло варьироваться от трех-четырех до двадцати. Однако, при этом многоцветные листы никогда не имитировали живопись, сохраняя специфику графического искусства. Японские художники не стремятся к передаче глубины и объемности, воздушной перспективы, но им присуща некоторая условность форм, стремление к подчинению изображения плоскости листа, внимание к графической выразительности гибких и плавных линий. Гравюры печатались акварельными красками, что позволяло создавать впечатление необыкновенной чистоты и прозрачности цвета.

Конечно, как уже упоминалось, важную роль в возрождении деревянной гравюры имела деятельность «Мира искусства» с ее широкой пропагандой западноевропейского искусства, с одной стороны, и русского искусства XVIII — начала XIX вв. — с другой. В таком трепетном отношении к прошлому прослеживалась не столько ностальгия по утраченной красоте, сколько возможность для поиска своего нового стиля в контексте традиций прошлого и новых достижений европейского искусства. Художниками этого объединения был создан своеобразный «культ графики», также были подняты и проблемы печатной

²⁹ Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки: в 3 т.: Т. 2. Л. – М.: Искусство, 1945. С. 123.

графики, особенно в связи со стремлением возродить художественную книгу в России. Здесь вообще можно предположить, что само появление в России этого понятия «графика» на рубеже XIX – XX вв., обозначающего самостоятельный вид искусства связано исключительно с творчеством деятелей «Мира искусства» богатому линией, силуэтом и мастерской стилизацией. Относительно концепции книжной графики «Мира искусства» можно обозначить несколько основных задач: книжная графика, как самостоятельное искусство со своими закономерностями развития, со своим изобразительным языком; книга, как украшенный предмет, как произведение искусства, как целостный декоративный ансамбль; расширение роли иллюстратора, стремление к единому образно-стилистическому решению иллюстрационного и декоративно-графического ряда. Идея книжного синтеза, которая, в той или иной степени осуществлялась в творческой практике художников «Мира искусства», нашла отражение в их теоретическом самосознании. Также как книжная графика, большое значение для участников «Мира искусства» имела и графика станковая. И в ней, помимо основополагающих принципов лаконизма, как в композиционном построении, так и в цветовом решении, внимания к филигранности техники, к изяществу в прорисовке деталей, не переходящей в декоративизм, которых мастера придерживались в книжной графике, был еще один принцип – своего рода культивирование петербургского пейзажа, особое восприятие его своеобразной красоты и неповторимого духовного облика. Все это в совокупности можно назвать характерными чертами петербургской авторской гравюры на дереве, становление которой пришлось на рубеж XIX – XX вв.

Процесс активного развития ксилографии в виде авторской техники наблюдался не только в петербургском искусстве, но и в московском, где расцвет и станковой ксилографии, и книжной пришелся на 1920 — 1930-е гг. и куда, по мнению ряда исследователей переместился центр отечественной ксилографии в

этот период³⁰. Но, раньше всего такой процесс можно было наблюдать в ряде европейских стран.

Рассматривая это явление искусства в широком плане, некоторые исследователи различают причины его развития, как общие для всех европейских стран, так и специфические для России. «Острая нехватка металла — результат хозяйственной разрухи после первой мировой войны, в такой истерзанной военной интервенцией стране, как Россия, — больно ударила по полиграфической промышленности. Поэтому естественно было вспомнить древнюю, надежную и дешевую технику изготовления деревянного клише»³¹ - так объяснялся рост популярности ксилографии в книжной графике. Однако, в некоторых европейских странах процесс освобождения гравюры на дереве от «репродукционного гнета» начался еще в конце XIX в. Для этого существовали и другие важные факторы, о чем говорил Б. Р. Виппер, отмечая, что на характер графики, влиял рост элементов точности, научности в сознании современного человека, чему наиболее полно соответствовала пластически емкая, чеканная форма ксилографии³². На рубеже XIX – XX вв. целый ряд европейских мастеров обращаются к гравюре на дереве в поисках новых художественно-выразительных средств. Во Франции это О.-Л. Лепер, Ф. Валлотон, П. Гоген; в Англии – У. Николсон; в Германии – Э.-Л. Кирхнер, Э. Нольде, М. Пехштейн, К. Кольвиц; в Бельгии – Ф. Мазерель, в Норвегии – Э. Мунк.

Одними из первых, кто начинал возрождение ксилографии, как самостоятельной техники в европейском искусстве были французские мастера О.-Л. Лепер, Ф. Валлотон, П. Гоген. Их творческие поиски в деревянной гравюре были направлены на декоративность изображения, упрощение и укрупнение формы, что приводило к использованию черных и белых пятен и реже линий и штриховки. Огюст-Луи Лепер (1849-1918) работал в разных техниках печатной графики –

³⁰ Ксилография. Из собрания Русского музея. Каталог выставки. СПб.: Государственный Русский музей, 2018. С. 42.; Федоров-Давыдов А.А. Ленинградская школа графических искусств // Мастера современной гравюры и графики. Сб. статей. - М.-Л.: Государственное издательство, 1928. - С. 189–226.

³¹ Искусство книги и гравюра в художественной культуре. М.: Пашков дом, 2014. С. 236.

³² Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразительное искусство, 1985. 283 с.

офорте, литографии. В ксилографии он создавал иллюстрации для журнала «Le Monde illustré», а также целого ряда издательств. Позже он стал печатать гравюры по собственным рисункам, большую часть которых занимают виды Парижа - «Вид на мост Сен-Мишель в Париже» (1890), «Водопои на берегу у собора Нотр-Дам» (1897). Надо сказать, что отчасти эти ксилографии созданы еще под воздействием репродукционной гравюры – они изобилуют тонким частым штрихом, которым передает светотеневые переходы, формы и объемы. О.-Л. Лепер много экспериментировал в гравюре на дереве - использовал цветную бумагу для печати, пробовал в одном эстампе объединить офорт и ксилографию. Одним из первых мастер начал работать в станковой цветной ксилографии, печатая оттиски с трех-четырех досок. Такие работы, как «Мужчины, отрезающие сигарные колпачки» (1891), «Женщины, собирающие морские раковины на пляже в Сен-Жан-де-Мон» (1903), «Привал» (1904) (рис. 1), показывают, что художник при работе над ними мог ориентироваться на технику кьяроскуро, а также на японскую ксилографию, опирающуюся на синтез, четкость и ясность форм, упрощенность, краткость, и выходящую из этого лаконичность цвета и формы. Одновременно с О.-Л. Лепером, работавшим во Франции, в России цветной ксилографией занимаются В. Д. Фалилеев и А. П. Остроумова-Лебедева, также увлеченные японской цветной гравюрой и итальянским кьяроскуро. Все это дает право говорить о том, что процессы по развитию цветной станковой гравюры на дереве шли параллельно в России и во Франции. Можно предположить, что, посещая Париж и А. П. Остроумова-Лебедева, и В. Д. Фалилеев знакомились с современной французской ксилографией и с цветной ксилографией О.-Л. Лепера, которая, возможно, отчасти побудила мастеров заняться этим видом печатной графики в Петербурге. Другим французским мастером, чье творчество повлияло на развитие русской станковой ксилографии на рубеже XIX – XX вв. был Феликс Валлотон (1865-1925). Одним из его достижений в черно-белой гравюре на дереве было то, что он заменил традиционный для этой гравюры штрих на локальные белые и черные пятна, которые объединили в себе свет и тень. Мастер много работал в портретном жанре, изображение в котором сводится почти до силуэта, настолько были обобщены

формы и светотеневые нюансы («Оноре де Бальзак» 1895, «Федор Достоевский» 1895 (рис. 2), «Камиль Писсарро» 1896). В исследованиях, посвященных творчеству Ф. Валлотона, отмечается, что в ксилографии художник превосходит тот лаконизм, который будет свойственен деревянной гравюре в начале XX в.³³

Немецкая ксилография занимает особенное место в истории развития европейской гравюры на дереве XX в. В первые двадцать лет, одновременно с этой техникой высокой печати в искусстве Германии развивается такое художественное движение, как экспрессионизм. Гравюры Э. Мунка и П. Гогена, выполненные в технике продольной ксилографии, отчасти послужили примером для немецких мастеров графики этого периода, своей грубой, почти брутальной обработкой доски³⁴. Кроме этого художники-графики заново пересматривали немецкое искусство готики и эпохи Возрождения, которое подтолкнуло их с энтузиазмом воспринять гравюру на дереве, и ту печатную среду, с отсылками на которую они разработали свой характерный «фирменный стиль», заключающийся в упрощенных, очень лаконичных формах, контрастных черно-белых пятнах, смелых, плоских узорах и грубо высеченных эффектах, и, в цветной ксилографии – в ярких, ненатуралистических цветах (Э.-Л. Кирхнер «Каштан в лунном свете» 1904, «Натюрморт» 1908; М. Пехштейн «Танцовщица в зеркале» 1923). Стремление обратиться к «архаическим» методам ксилографии, к поиску собственного графического языка и выявлению специфических черт, подтолкнуло художников к самому раннему типу ксилографии – продольной, несколько угловатый рисунок, экспрессивные линии которой привлекают их. Наиболее яркими представителями, для которых в гравюре на дереве большую роль играл характер материала, можно назвать Э.-Л. Кирхнера, Э. Нольде, М. Пехштейна. В их творчестве «экспрессивная выразительность преобладает над повествовательной изобразительностью»³⁵ (Э.-Л. Кирхнер «Танцовщица с приподнятой юбкой» 1910, «Железнодорожная станция

³³ Феликс Валлотон / Государственный Эрмитаж // edu.hermitage.ru: [сайт]. (дата обращения: 19.02.2021)

³⁴ German Expressionist Woodcuts [Text] / edited by Shane Weller / New York: Dover Publications Inc. 1994. 128 p.

³⁵ Васюченко Н.Д. Эволюция ксилографии в искусстве XX века // Искусство и культура. - 2015. - №1 (17). - С. 20.

Кенигштайн в Таунусе» 1916 (рис. 3); Э. Нольде «Рыболовный пароход» 1910, «Врачи» 1922; М. Пехштейна «Голова рыбака» 1912, «Два рыбака с сетью» 1923).

А бельгийский мастер ксилографии Франс Мазерель (1889-1972), работающий в одно время с немецкими и французскими мастерами, вырабатывает свой графический язык. Его гравюрам на дереве свойственно активное взаимодействие черного пятна и черной линии, расположенных на белом фоне. В своих графических листах он не стремится ни к сложной разработке тона, ни к тонко подобранным контрастам белого и черного. Наоборот, его основной прием – в жестком усилении этого контраста, доведенного до предельного лаконизма. Ф. Мазерель работал как в книжной графике, так и в станковой, где он разработал свою форму подачи эстампов, свой жанр – роман без слов (например: «25 образов страстей человеческих» 1918). Можно сказать, что это своеобразный цикл изображений, отчасти находящийся на стыке литературной и художественной формы, повествование в котором ведется без текстового сопровождения, а исключительно посредством изображений, а автором повествования всегда выступает сам художник. Важно отметить, что роман без слов не является графической серией отдельных гравюр, собранных под одной обложкой. Это всегда цикл изображений, которые являются один – продолжением другого, как в смысловом, так и в образно-стилистическом плане.

Также интересен и, несомненно, важен для понимания процессов развития гравюры на дереве, творческий опыт в ксилографии Василия Васильевича Кандинского (1866-1944), который работал вместе с немецкими художниками в 1910-е годы. В больших ксилографических циклах – «Стихи без слов» (1903) и «Звуки» (1907-1911) он экспериментирует, стремясь к упрощению своих образов, к некоторой декоративности и линейности. И если в цикле «Стихи без слов» мастер в декоративной манере иллюстрирует, возможно, свою тоску по родине, которую он считал невозможным передать словами, то в цикле «Звуки» (1907-1911), состоящем из тридцати восьми стихотворений в прозе, и пятидесяти шести гравюр на дереве, изображения становятся уже более абстрактными. Сам мастер подчеркивал, что его ксилографии не были просто иллюстрациями, а стихи – только

словесными описаниями. Он стремился к синтезу искусств в книге, в котором значение создавалось посредством взаимодействия текста и изображения³⁶. Исследователями творчества художника отмечается, что эксперименты, связанные с возможностями продольной ксилографии, сыграли решающую роль в развитии абстракции В. В. Кандинского³⁷.

Стоит отметить, что все процессы, связанные с идеями синтеза искусств в книге как в отечественном искусстве, так и в европейском шли параллельно, и эти идеи поднимались многими, вовлеченными в художественную жизнь, современниками. Так историк графики Л. Р. Варшавский в одной из своих статей писал о ренессансе русской ксилографической иллюстрации: «Гравюра – не только преломила в себе как в фокусе все достижения современной живописной культуры, но и положила прочное основание своеобразному и новому искусству книги»³⁸. По мнению критика, гравер способен был не только украсить издание, но и изменить его идею и форму, внести существенные коррективы в замысел писателя. Идеи такого взаимодействия изображения и текста в книге, которые прослеживаются в творчестве В. В. Кандинского, активно развивал в своем творчестве московский мастер – В. А. Фаворский. Его исследования об архитектонике книги продолжали и совершенствовали те идеи искусства книги, которые начинали еще в начале XX в. мастера объединения «Мир искусства». Творчество Владимира Андреевича Фаворского (1886-1964) сыграло большую или даже основную роль не только в развитии книжной графики первой половины XX в., но и в становлении московской школы ксилографии в целом. Он, известный книжный график, мастер ксилографии, выступающий как в книжной иллюстрации, так и в станковой гравюре, также работал во многих видах изобразительного искусства. Но для данного исследования наиболее интересно его творчество в области ксилографии, а также, его фундаментальное осмысление теории искусства, его педагогическая система и

³⁶ Хесс Х. Работы из коллекции // Немецкий Экспрессионистский Цифровой Архивный Проект, Немецкий Экспрессионизм: Работы из Коллекции: [сайт]. (дата обращения: 19. 02. 2021).

³⁷ Хесс Х. Работы из коллекции // Немецкий Экспрессионистский Цифровой Архивный Проект, Немецкий Экспрессионизм: Работы из Коллекции: [сайт]. (дата обращения: 19. 02. 2021).

³⁸ Сидоров А. А. Русская графика начала XX века. М.: Искусство, 1969. 346 с.

собственная школа, через которую прошли многие мастера. Надо сказать, что уже в некоторых ранних критических публикациях, посвященных творчеству художника, отмечается его особенное отношение к работе в гравюре на дереве. Так, А. М. Эфрос писал в одной из своих статей: «Архаика Фаворского очерчивает себя эпохой первой зрелости ксилографии. Его область – последние десятилетия XV века и немецко-нидерландская почва»³⁹. Также автор говорит о том, что среди исторических пластов деревянной гравюры В. А. Фаворский отыскивает один, самый основной, и в нем отбирает одно свойство, самое важное. «Он знает, что гравюра – это след дерева на плоскости листа. Он ищет свежести первого оттиска. Ему нужен чистейший голос гравюры»⁴⁰. Сам художник, анализируя ксилографию, как вид искусства говорил о том, что, хотя гравюра на торцовом дереве и лишена той непосредственности изображения, какая есть у рисунка, она дает художнику полное напряжение. И, несмотря на то что работа происходит не быстро, напряженность работы связывает все моменты, и весь процесс проходит творчески⁴¹. Вообще, выявление природы материала – деревянной доски и работы по ней инструмента свойственно его художественному почерку, впрочем, как и многим другим мастерам гравюры на дереве XX в. Уже в своих первых ксилографиях, исполненных в 1906 — 1907 гг., мастер работает, уделяя внимание непосредственно материалу. Его техника совершенно отличается от того, как работает в тот период петербургский художник А. П. Остроумова-Лебедева. В ранних, почти что пробных листах, В. А. Фаворский, не стремится нивелировать след штихеля на черной доске, а, наоборот, выявляет его, в отличии от А. П. Остроумовой-Лебедевой, чьи вычищенные оттиски напоминают рисунок тушью (например: «Зимка», 1900 (рис. 4); «Ростральная колонна», 1901; «Сломанная ель», 1902). Таким образом, В. А. Фаворский не стремится перенять те принципы гравирования, которые разрабатывал в ксилографии французский мастер Ф. Валлотон и которые поддержала в своем творчестве А. П. Остроумова-Лебедева, а,

³⁹ Эфрос А.М. Профили: Очерки о русских художниках. СПб.: Азбука-классика. 2007. С. 247.

⁴⁰ Эфрос А.М. Профили: Очерки о русских художниках. СПб.: Азбука-классика. 2007. С. 248.

⁴¹ Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986. 238 с.

кажется, скорее больше тяготеет к некоторому экспрессионистическому почерку (например: «Роза», 1907-1908) (рис. 5), свойственному ксилографиям того же периода В. В. Кандинского («Стихи без слов», 1904). Но, мастер идет по другому пути, вырабатывая свой собственный, хорошо узнаваемый почерк, раскрывая другие стороны гравюры на дереве. Он не использует черное и белое пятно, как художественный прием, а работает черным штрихом, передавая ему многообразие оттенков и тонов. Штриховке художник придавал большое значение, создавая с ее помощью объем предметов, фигур, задавая единый ритм композиции, и характерный для его работ серебристый тон. Мастер писал в своей книге, что «в гравюре все состоит из черных и белых пятен и штрихов. Даже серого в ней нет. Казалось бы, что такими средствами можно изобразить, только зиму, снег, черные деревья без листьев и, может быть, еще ворон. Но это не так. Художник разными штрихами и разным соотношением черного и белого стремится изобразить все цвета, все, что видит.»⁴² Штрих В. А. Фаворского крайне разнообразен, и всегда, по природе своей ксилографичен, что выражается в передаче фактур, появляющихся из-под резца мастера. Фактуры эти создают ощущение колористичности листа, его живописной наполненности. Все эти качества ксилографии художник оттачивал в своем творчестве, создавая как станковые листы, так и книжную иллюстрацию, постепенно придя к отказу от белого и перекрестного штрихов. Большое значение в построении пространства листа для мастера играл белый фон, на котором он «строил» свои композиции. И в станковых листах, и в иллюстрации он прибегал к некоторой художественной условности, совмещая в одном листе разрозненные события или разновеликие фигуры («Октябрь» 1928, «1919, 1920, 1921 годы» 1928 (рис. 6)). Впоследствии, подобный прием можно будет встретить в работах некоторых московских и петербургских мастеров XX в. (например: Л. С. Хижинский «Театр в эпоху крепостничества» (1932), Н. А. Львова «Восстание декабристов» (1969)). Исследователи подчеркивают, что в ксилографиях В. А. Фаворского формы, силуэты, ритмы определяются не гармоничной

⁴² Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986. С. 148.

декоративностью, а пространственным строением, планами, членениями. Отмечается, что пластика его гравюр действенна, она ориентирована на зрителя, она дает чувствовать глазу структуру пространства, активно выводящего фигуру, предмет вперед, к зрителю. Такая действенность пластики приводит к отказу от иллюзорного пространства, которое трансформируется скорее в «зримое выражение наполненности мира энергиями, чем перспектива, протяженность или место действия героев»⁴³.

Таким образом, своим творчеством В. А. Фаворский обогатил язык авторской ксилографии, к «силуэтной» технике Ф. Валлотона и экспрессивному белому штриху по черной доске, добавив живописность черного штриха, создающего мерцающую поверхность и ощущение цветности при использовании всего двух цветов – черного и белого. Можно сказать, что похожий прием использовали мастера репродукционной гравюры, однако при этом полностью подчиняя свой штрих стремлению передать фактуру оригинала, когда как В. А. Фаворский подчинялся лишь своему желанию передачи штриху максимальной ксилографичности. Одно из характерных отличий техники мастера в том, что он в своих графических листах комбинировал черный «силуэтный» рисунок с черным штрихом, придавая тем самым своим композициям определенной структурности и пластичности. Такой прием можно проследить, например, в иллюстрациях к рассказам Б. Пильняка. Исследователь русского искусства Н. М. Козырева подчеркивала в одной из своих работ, говоря о гравюре 1930-1960-х гг., что В. А. Фаворскому, принципом творчества которого было ясное понимание самоценности материала: "гравюра — это суть дерева на плоскости листа", принадлежит наиболее значительная роль в формировании особенностей современной ксилографии. Ведущее положение В. А. Фаворского среди других граверов было определено практической работой и теоретическим исследованиями художника.⁴⁴ Его теоретические труды касались очень многих областей - статьи и лекции об

⁴³ Загянская Г.А. В. Фаворский. Обстоятельства места и времени. М.: ГИТИС, 2006. 512 с.

⁴⁴ Козырева Н. М. Формирование и развитие художественных принципов ленинградского эстампа в 1930-е-1960-е годы (на материале экспериментальной графической мастерской ЛОСХ): автореф. дис...канд. искусствоведения: 17.00.04 / Козырева Наталья Михайловна; Гос. Русский музей. - Л., 1994. - С. 10.

искусстве книги, монументальной живописи, театральном деле. В лекциях он исследовал отношения предмета и изобразительного пространства, рассматривал проблемы цельности художественного произведения, разрабатывал теорию цвета. Здесь же он боролся против пассивного, механического срисовывания натуры, за ее активное истолкование, за творческое осознание реальности, за реализм видения мира, «воплощающийся в цельности каждого художественного произведения, за содержательность, духовность искусства»⁴⁵. Всю свою творческую жизнь художник стремился понять внутренние законы искусства, определить, каким образом изображение становится произведением искусства. Известно, что большое значение мастер придавал композиции, видя в ней не только способ создания законченной сцены, а метод постижения действительности, путь к «цельности изображения», как он сам это определял. Можно сказать, что теория композиции была основой всех его взглядов. «Стремление к композиционности в искусстве – есть стремление цельно воспринимать, видеть и изображать разноразмерное и разновременное»⁴⁶ - писал мастер. А историк искусства Ю. Я. Герчук в одной из своих статей писал, что теория В. А. Фаворского в значительной мере была теоретическим обобщением собственной практики художника.⁴⁷ Мастерство художника, его четкое и последовательное теоретическое осмысление гравюры на дереве, привлекали молодых мастеров, которые, перенимая манеры В. А. Фаворского, образовали вокруг его творчества школу ксилографии. В творческой манере учеников – М. И. Пикова и Г. А. Ечеистова и др. при несомненном индивидуальном почерке можно выделить некоторую общую тенденцию работы в гравюре на дереве – присутствие характерных для В. А. Фаворского черных, длинных параллельных штрихов, которыми, располагая их то уже, то шире, художники прорабатывают всю поверхность доски, придавая формам объем и тональность.

⁴⁵ Загянская Г.А. В. Фаворский. Обстоятельства места и времени. М.: ГИТИС, 2006. 512 с.

⁴⁶ Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре / [Сост. и вступ. ст., с. 5-24 Е.С. Левитина]. М.: Книга, 1986. С. 187.

⁴⁷ Герчук Ю.Я. Форзацы В. А. Фаворского // Сб. 79. - М.: Терра, - 2001. - С. 120–138.

Критики отмечали, что творчество В. А. Фаворского оказало влияние не только на московских художников, непосредственных учеников мастера, но и на общее развитие ксилографии XX в. Однако, не все исследователи разделяли подобное мнение. Так историк искусства В. С. Матафонов в одном из своих выступлений в 1985 году называет влияние творчества В. А. Фаворского не только на московскую школу ксилографии и учеников мастера, но и на петербургскую школу исторической неточностью, подчеркивая, что в Ленинграде существовало несколько ярких представителей, чье влияние на современных авторов не менее велико. Он отмечает, что все, кто учились у Д. И. Митрохина в академии художеств имеют свое лицо в гравюре на дереве, как и у П. А. Шиллинговского и не стоит все смешивать, «не смотря на все мастерство В. А. Фаворского, у Ленинграда есть свои имена»⁴⁸. Конечно, вокруг каждого большого мастера, так или иначе складывалась своя школа, ученики и последователи которой перенимали те или иные приемы своего учителя. Однако эти школы не были обособленными. И московские художники, и петербургские учились друг у друга, также как и европейские мастера, пробуя и привнося в гравюру на дереве все лучшее, что позволило станковой и книжной ксилографии выйти на совершенно иной уровень своего развития.

1.2. Образ Петербурга как основная тема в станковой ксилографии петербургских художников в первой половине XX в.

Петербургские виды всегда занимали особое место в разнообразии городского пейзажа. Четкий, строгий силуэт города на Неве привлекал внимание мастеров. Ведь здесь сама городская среда предполагает появление особого художественного видения пространства, которое связано не столько с архитектурными памятниками и ансамблями, а сколько с тем духом творчества, которое было заложено вместе с первым камнем ещё Петром I. За всю трехсотлетнюю историю Петербурга

⁴⁸ Стенографический отчёт обсуждения выставки в ЛОСХ «Гравюра на дереве» от 20 июня 1985 // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямли И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 33. С. 24.

городские виды не раз появлялись в произведениях петербургских художников. Так, в начале XVIII в., когда Петербург становится центром государственной, политической, научной и культурной жизни страны, большое развитие получает гравировальное искусство. Именно в гравюре были выполнены первые панорамы новой столицы. Отсюда жанр городского пейзажа в петербургской печатной графике и берет свое начало, появляясь в произведениях мастеров начала XVIII в. (А. Ф. Зубов, П. Пикарт, И. Д. Телегин, С. Ф. Галактионов, И. В. и К. В. Ческие, А. Ухтомский). Их графические листы, отличаясь строгостью композиционного построения и детальной проработкой архитектурно-пейзажных элементов, передают лирическую красоту столицы и ее пригородов. Надо сказать, что, получив такое активное развитие, в дальнейшем популярность гравюры пошла на убыль. А во второй половине XIX в. и сама петербургская тема постепенно отходит в графике на второй план, уступая место портрету и бытовому жанру.

Интерес к истории Петербурга, его культуре, художественным ценностям и к его образу в графическом искусстве возродился вновь на рубеже XIX – XX вв. Этому способствовала деятельность редакций некоторых журналов, начавших выходить в Петербурге в то время – «Мир искусства» и «Старые годы». Они выступали как инициаторы защиты старого города от сноса и реконструкции. Во многих публикациях художников и литераторов (А. Н. Бенуа, С. П. Дягилев, Д. В. Философов и др.) звучали призывы к сохранению Петербурга, которые были направлены на воспитание любви к городскому пространству, к восприятию его своеобразной красоты и неповторимого духовного облика. Главным координатором всего этого движения выступал А. Н. Бенуа. Для него Петербург – это «символ высоты русской культуры «классического периода»⁴⁹. Он стремится заново открыть красоту его архитектуры для жителей. Благодаря его деятельности одной из главных задач художественного объединения «Мир искусства» становится пропаганда наследия старых мастеров. Он старается распространить эту идею и среди художников, и в своем творчестве ее подхватывают Е. Е. Лансере, А.

⁴⁹ Эткинд М. Г. А. Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX начала XX века. Л.: Художник РСФСР, 1989. С. 79.

П. Остроумова-Лебедева, М. В. Добужинский. Да и сам А. Н. Бенуа посвящает старому Петербургу и его пригородам серии работ. Так начинается возрождение интереса к истории города, его памятникам. Заново открыта забытая прелесть Петербурга, воспринимавшаяся в эту эпоху как целостный художественный ансамбль. «Мне чувствовалось, что тут и именно тут, в этом в высшей степени строгом и великом городе, под этим серым и грустным небом, может и должно рождаться, и совершенствоваться нечто очень значительное»⁵⁰ - писал в своих воспоминаниях один из участников «Мира искусства» М. В. Добужинский. После закрытия журнала «Мир искусства» борьбу за сохранение старого Петербурга взял на себя журнал «Старые годы», куда позднее перешел и А. Н. Бенуа. Авторы этого журнала – Н. К. Рерих, С. К. Маковский и др. – также защищают на страницах журнала старый Петербург от разрушений, призывая не поддаваться «проникновению утилитаризма и коммерциализации в жизнь города»⁵¹. Масштабная кампания в журналистике по спасению старого Петербурга и утверждению его художественных и духовных ценностей, растянулась на несколько лет. Многие искусствоведы и исследователи в своих статьях не только формировали общественное мнение, но и составляли каталоги художественных, архитектурных и духовных ценностей Петербурга, вели своеобразную летопись утрат. Культурные инициативы А. Н. Бенуа и его коллег вовлекли в свое движение и общественные организации, и художественные объединения.

И здесь стоит сказать, что неслучайно самые запоминающиеся образы города созданы именно в графике – рисунке, гравюре, литографии, офорте и других. Так, в одной из статей А. А. Федоровым-Давыдовым, было подмечено, что Петербург «в истории русского искусства нашего века ознаменовал себя принципиальной графичностью»⁵². Это его суждение подтверждал и Ю. П. Анненков, говоря о том, что русское графическое искусство вообще родилось в Петербурге, в творчестве

⁵⁰ Добужинский М. В. Воспоминания. / Под ред. Г.И. Чугунова. М.: Наука, 1987. 477 с.

⁵¹ Шелаева А. А. Старый Петербург в культурном сознании рубежа XIX - XX вв. // Петербург в мировой культуре: сборник статей. - СПб.: Изд-во СПбГУ, - 2005. - С. 105-112.

⁵² Федоров-Давыдов А. А. Ленинградская школа графических искусств // Мастера современной гравюры и графики. Сб. статей. - М.-Л.: Государственное издательство, - 1928. - С. 189-226.

художников «Мира искусства»⁵³. И, как отмечают другие исследователи, это проявлялось не только в академическом искусстве и у мирискусников, но и у представителей нового поколения художников, отвергавших традиции классиков и искавших современные пути творчества. Графичность петербургского искусства начала XX в. в исследовательской литературе объясняется его «рациональной доминантой», когда такое качество мышления, возникшее и в связи с традициями сложившегося в городе типа культуры, и влиянием на художественное сознание общей атмосферы жизни города, графичного по планировке, по прорисовке фасадов с их лепным декором и ажуром балконных решеток, по рациональной упорядоченности образа жизни, «этикетности», четкости и строгости, особенно очевидно в сравнении, например, со всем строем московской жизни с ее неупорядоченностью, непосредственностью эмоциональной экспрессии⁵⁴. Здесь же можно привести слова М. В. Добужинского о том, что, пристально вглядываясь в строгие черты города, его все больше и больше влекло изображать графически сам по себе четкий и геометрический Петербург⁵⁵. Все чаще и чаще петербургские пейзажи появлялись в творчестве художников-графиков. Графика позволяла создать стройный силуэт города, очертив контуры каждого архитектурного сооружения или, наоборот, лишь намеком обозначить хорошо знакомые черты соборов и улиц.

Анализируя работы мастеров ксилографии (техники, которая была возрождена отчасти благодаря поднятой петербургской теме), обратившихся в своем творчестве к пейзажам Петербурга, можно выделить несколько условных этапов, которые так или иначе указывают на то, что образ Петербурга выступал основной темой в станковой ксилографии конца XIX – первой четверти XX вв.

Первый этап связан с именами художников-графиков Анны Петровны Остроумовой-Лебедевой (1871-1955) и Павла Александровича Шиллинговского (1881-1942). Обращаясь к исследовательской литературе, посвященной творчеству

⁵³ Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. М.: Советский композитор, 1990. 344 с.

⁵⁴ Каган М. С. Град Петров в истории русской культуры. СПб: Паритет, 2006. 487 с.

⁵⁵ Каган М. С. Град Петров в истории русской культуры. СПб: Паритет, 2006. 487 с.

этих мастеров, кажется, что авторами монографических трудов, сказано максимум из того, что можно сказать об искусстве А. П. Остроумовой-Лебедевой и П. А. Шиллинговского, и любые попытки что-то добавить или расширить эти знания будут выглядеть как попытки пересказа уже имеющихся трудов. Однако, исследования творческой биографии художников, являющиеся как научными изысканиями, так и вступительными статьями к каталогам, продолжают публиковаться и в XXI в., что говорит об актуальности их творчества и сегодня. Исследования, затрагивающие различные аспекты творческой деятельности, как в очень узкой тематике так и в более общем варианте позволяют говорить о том, что творчество этих мастеров гравюры на дереве имеет отклик как в научной среде, так и в деятельности художников XXI в. Также, эта тема поднимается не только в научной и музейной среде, а активно продвигается и в виде популярной литературы, что еще раз подтверждает актуальность искусства этих петербургских гравёров. А многочисленные современные выставочные проекты, посвященные юбилейным и памятным датам или приуроченные к иным событиям, также являются ярким тому примером. Таким образом, можно еще раз подтвердить то, что творческая деятельность и творческое наследие основоположников петербургской авторской гравюры на дереве П. А. Шиллинговского и А. П. Остроумовой-Лебедевой остается в списке актуальных запросов в современной научной, исследовательской и музейной деятельности. Так или иначе пересматриваются взгляды и точки зрения на их творчество, но один аспект остается неизменным – без понимания и скрупулезного изучения их творчества невозможно исследование творчества последующих за ними художников. Об этом же говорил еще в 1985 году И. Г. Мямлин в подготовительных записях к статье «Волшебный мир гравюры», отмечая, что Ленинград не имел среди художников-ксилографов таких великих мастеров искусства, пользующихся мировой известностью, как В. А. Фаворский и А. И. Кравченко, но с гордостью может назвать имена А. П. Остроумовой-Лебедевой и П. А. Шиллинговского, чей вклад в отечественную гравюру несомненно, значителен и отличается подлинным художественным своеобразием и неповторимостью именно ленинградской

«интонации». И. Г. Мямлин подчеркивал, что они – основатели той ленинградской традиции (истоки которой восходят к высокому искусству мастеров общества «Мир искусства»), которая стала фундаментом роста и развития ксилографии Ленинграда в 30-80-е годы⁵⁶. И, как уже отмечалось, для петербургской граверной традиции свойственно, в первую очередь, культивирование петербургского пейзажа, особое восприятие его своеобразной красоты и неповторимого духовного облика, поэтому для создания максимально полного представления и понимания тенденций развития образа Петербурга в ксилографии первой половины XX в. анализ творчества А. П. Остроумовой-Лебедевой и П. А. Шиллинговского необходим.

Исследуя творческое наследие А. П. Остроумовой-Лебедевой, важно отметить, что именно в её эстампах искусство гравюры на дереве, прошедшее в упадок во второй половине XIX в., вновь обрело самостоятельность. Исследователь русского искусства Н. М. Козырева отмечала, что, художнице, «создавшей в 1900 году свои первые оригинальные ксилографии - цветные гравюры, не подражавшие живописи или акварели, а обладавшие пластической и образной самобытностью, принадлежит исключительная роль в истории развития эстампа, и что, творческие достижения А. П. Остроумовой-Лебедевой послужили опорой для дальнейшей деятельности художников в различных видах печатной графики»⁵⁷.

А. П. Остроумова-Лебедева — мастер городского пейзажа. В её черно-белых и цветных ксилографиях представлен лирический Петербург, с его классическими ансамблями и неповторимой архитектурной гармонией. Искусствовед А. А. Сидоров в своей монографии отмечал, что в её гравюрах как бы завершается тема воспевания молодой столицы России, начало которой так торжественно и празднично прозвучало в гравюрах Алексея Зубова два века назад⁵⁸. Вся жизнь, все творчество А. П. Остроумовой-Лебедевой, ее личная судьба связаны с Петербургом и Ленинградом. Художник воспринимала город целостно, во всем величии,

⁵⁶ Мямлин И. Г. Волшебный мир гравюры. (Чарующее искусство ксилографии). Статья [не ранее 1985] / И. Г. Мямлин // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямлин И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 157. 9 л.

⁵⁷ Козырева Н. М. Формирование и развитие художественных принципов ленинградского эстампа в 1930-е-1960-е годы (на материале экспериментальной графической мастерской ЛОСХ): автореф. дис...канд. искусствоведения: 17.00.04 / Козырева Наталья Михайловна; Гос. Русский музей. - Л., 1994. - С. 8.

⁵⁸ Сидоров А. А. Русская графика начала XX века. М.: Искусство, 1969. С. 178.

монументальности и простоте. А. А. Сидоров говорил, что её Петербург, в котором человеческих фигур мало, живет и дышит особой жизнью, в какой, быть может, ничего “тайного” нет, где ясно все и строго, но где все очень значительно: и увиденная только в нижней своей половине мощная колонна Биржи, и свет солнца на выложенных прочно каменных глыбах набережных, и зеркала каналов, и поражающая гармония композиции любого листа, соответствующая гармонии архитектуры города⁵⁹. Интерес к городу появился у художницы под влиянием художественного объединения «Мир искусства» и А. Н. Бенуа, с которыми она сблизилась на рубеже веков. А. Н. Бенуа активно поддерживал А. П. Остроумову-Лебедеву в увлечении гравюрой на дереве, подчеркивая, насколько её труд важен в деле возрождения ксилографии как самобытного и специфичного вида искусства. Она отмечала, что это влияние было особенно ощутимо потому, что совпало со временем её исканий и сомнений⁶⁰. У «миriskусников» все работы художницы в области ксилографии вызывали большой интерес.

Исследователи условно выделяют в творчестве художницы три периода работы в петербургской теме⁶¹. К первому из них относятся ранние петербургские листы («Новая Голландия», «Ростральная колонна», «Вид на Биржу», «Фонтанка у Летнего сада»), исполненные в 1901 году по заказу С. П. Дягилева. В этих эстампах «Лев и крепость» 1901, «Крепость и облака» 1901), черты города проступают остро и характерно. Здесь художница еще не до конца выработала свою технику, графические листы выполнены легкой, но четкой и несколько орнаментальной линией, напоминающей рисунок пером и тушью. Но уже в следующей своей работе – «Новая Голландия» (1901), (рис. 7) художница достигает той простоты и обобщенности, к которой она так стремиться в начале своего творческого пути. В этих черно-белых гравюрах художницей используется обобщенный силуэт как основное художественное средство. Отчасти, её листы близки к работам ее же современника Ф. Валлоттона, хотя образный строй ее ксилографии совсем иной.

⁵⁹ Сидоров А. А. Русская графика начала XX века. М.: Искусство, 1969. С. 179.

⁶⁰ Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки: в 3 т.: Т. 2. Л. – М.: Искусство, 1945. С. 31.

⁶¹ Суслов В. А. Остроумова-Лебедева А. П. Л.: Художник РСФСР, 1967. 202 с.

В это же время художница начинает работу в цветной гравюре. Лист «Петербург. Летний сад зимой» 1902 года (рис. 8) стал первым цветным эстампом с изображением петербургского мотива. В нем художнице удалось очень тонко передать всю поэтичность Летнего сада. Благодаря серебристо-серой гамме, лист как будто наполняется воздухом, а все предметы окутаны серебристым туманом, смягчающим серый цвет неба. Следующие цветные ксилографии, выполненные для открыток, издаваемых Общиной сестер милосердия Красного Креста, посвящены двухсотлетию Петербурга («Петербург. Цепной мост», «Петербург. Колонны Казанского собора» (рис. 9), «Петербург. Сальный Буян» 1903). Главную роль в них играет изображение именно архитектуры, проработанность форм, четкость и стройность линий. Город в листах А. П. Остроумовой-Лебедевой, в отличие от Петербурга в работах ее коллег по «Миру искусства» современный, о чем говорят очертания зданий на горизонте и силуэты прохожих. Историк искусства А. А. Сидоров, говоря о современности Петербурга художницы, сравнивает его с современным городом М. В. Добужинского. В его листах «Двор» (1903) или «Домик в Петербурге» (1905) этот же город выступает сценой для многочисленных социальных контрастов, сценой, на которой разворачивается трагическая история человека, которому город противостоит⁶². Тогда как в работах А. П. Остроумовой-Лебедевой Петербург предстает наполненным светом и теплом. Что касается технической составляющей, то в цветных гравюрах «Петербург. Цепной мост» (1903), «Петербург. Сальный Буян» (1903) художница сводит штриховку к минимуму, и работает уже с плоским пятном и силуэтом, чему учил ее Д. Уистлер: «Мне легко было проводить в ней (в цветной ксилографии) принципы, преподанные Уистлером. Законы светописа, пятна, воздушная пространственность – все, все, чему он учил меня, я легко применяла...»⁶³. Эти гравюры открыли новые перспективы перед цветной ксилографией вообще, и творческой деятельностью А. П. Остроумовой-Лебедевой. В первых больших цветных ксилографиях мастер уже прорабатывает тот образно-стилистический язык, который будет так свойственен

⁶² Сидоров А. А. Русская графика начала XX века. М.: Искусство, 1969. 250 с.

⁶³ Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки: в 3 т.: Т. 2. Л. – М.: Искусство, 1945. С. 33.

всему её дальнейшему творчеству - живописность, выраженная в преобладании цветового пятна над штрихом и в мягкости цветовых переходов. Такой подход к цветной гравюре играл большую роль в решении художественного образа, создаваемого мастером и в последующих листах.

Второй период графического творчества был самым плодотворным, когда А. П. Остроумова-Лебедева, работая над циклом «Больших Петербургов» (1908–1910), наиболее полно воплотила свои достижения в граверном пейзаже. В этих листах в полной мере отображена та стилистика, к которой стремится художница и которой она будет следовать на протяжении всего творческого пути – некоторая акварельность «мирискусников» и композиционный лаконизм. В станковых цветных гравюрах, посвященных известным ансамблям города («Перспектива Невы», «Нева сквозь колонны Биржи», «Колонны Биржи и крепость» (1908), «Ростральная колонна» (1909)) (рис. 10), наглядно проявляется тенденция к панорамному, ансамблевому построению композиции, где роль композиционного организующего центра выполняет водная артерия - Нева. Архитектурные формы лишены контурной обводки, трактуются широко и свободно, они материальны и конструктивны, представлены в своей пластической объемности. Для этой серии свойственна линейно-графическая четкость в передаче пространственной характеристики архитектурного пейзажа и строгая разбивка на планы, а вся композиция построена на соотношении плоскостных цветовых пятен, которые от гравюры, к гравюре становятся все лаконичнее.

К последнему из обозначенных периодов создания графических видов Петербурга А. П. Остроумовой-Лебедевой относятся три станковые черно-белые гравюры 1919 года – «Мойка. Певческий мост», «Постройка Дворцового моста», «Набережная» и восемь строгих гравюр конца 1920 года, которые проиллюстрировали книгу Н. П. Анциферова «Душа Петербурга» («Марсово поле», «Вид на Биржу», «Левый пролет Казанского собора», «Ледоход и крепость», «Решетка Летнего сада», «Новая Голландия», «Екатерининский канал», «Горный институт»). Выполненные в традиционной для художницы сдержанной манере, они демонстрируют приверженность мастера к лаконичному языку в гравюре на дереве.

Строгий вкус, легкий лиризм гравюр навеян не только самой архитектурой города на Неве, но и общей стилистикой объединения «Мир искусства», с которой художница была тесно связана.

Во второй четверти XX в. А. П. Остроумова-Лебедева продолжает активно работать, как в ксилографии, так и в литографии и акварели, посвящая их городскому пейзажу. Как отмечают исследователи⁶⁴, в ее творчестве не произошло никаких изменений после революции, никакие черты нового в нем не проявились, но оно отчасти сконцентрировало в себе все лучшее, что могло дать предреволюционное искусство. Ее строгий «всецело ретроспективно эстетический, но синтетически обобщенный стиль оказался наиболее живым из всей дореволюционной графики, примером высокого органически целостного мастерства»⁶⁵ - писал Э. Д. Гетманский. После 1922 года А. П. Остроумовой-Лебедевой было выполнено всего несколько черно-белых ксилографий с видами Петербурга: «Петроград. Дворец Шувалова и Аничков мост» (1923), «Ленинград. Смольный» (1924) (рис. 11), шесть гравюр с видами новостроек Ленинграда для журнала «Ленинград» (1930) и несколько листов в цвете – «Ленинград. Вид с Троицкого моста» (1926), где черный рисунок архитектурного ансамбля гравировался на деревянной доске, а насыщенный и глубокий голубой цвет неба и воды печатался с линолеума, нового материала, постепенно входившего в процесс создания как монохромных, так и цветных гравюр. Так на протяжении всей зрелой творческой жизни в графике А. П. Остроумовой-Лебедевой, безраздельно главенствовала тема Петербурга, начиная с ранних работ 1900-х годов, и до середины 1940-х годов, когда, она закончила серию своих петербургских листов ксилографией «Вид на крепость ночью» (1946) (рис. 12) - ночной силуэт Петропавловской крепости. Город предстает перед зрителем победителем, перенесшим множество испытаний, возвращающимся к мирной жизни, спокойной, тихой и прекрасной, радостно блестящей огнями.

⁶⁴ Сидоров А. А. Русская графика начала XX века. М.: Искусство, 1969. 250 с.

⁶⁵ Гетманский Э. Д. Российский книжный знак, 1917-1991: в 3-х т. Т1. Тула: Инфра, 2004. С. 182.

Проанализировав основные, можно сказать, стилеобразующие работы А. П. Остроумовой-Лебедевой, отметим, что образ Петербурга в ее творчестве формировался в течение почти всей первой половины XX в. Но главные его черты были найдены художницей в наиболее радостные и спокойные для нее годы — в первом десятилетии XX в. Тогда же был сформирован и образно-стилистический язык, который будет свойственен всему её дальнейшему творчеству, а именно, живописность, переданная через преобладание цветового пятна над штрихом и акварельная мягкость цветовых переходов в сочетании с мощной устойчивостью и монументальностью, заложенной в геометрической, выверенной перспективности.

Несколько иначе видит город художник-график П. А. Шиллинговский. В его серии гравюр «Петербург. Руины и Возрождение» (1923) на смену гармонии приходит некоторый хаос и разруха. И, казалось бы, те же классические виды - архитектурные ансамбли, великолепные дворцы, но представлены уже совсем по-другому. Но, автор использует такой прием сознательно. Не для того, чтобы показать город поверженным и опустошенным, а наоборот, чтобы возвеличить его, подчеркнуть силу города в его незыблемой красоте, в его классическом облике. Павел Александрович Шиллинговский (1881-1942) также как А. П. Остроумова-Лебедева, начинал свой творческий путь в мастерской В. В. Матэ, но впоследствии развивал мастерство совершенно в ином русле. Декоративные эффекты и лаконизм, свойственные ксилографии, привлекали художника. В начале XX в. в своем творчестве, стремясь к обновлению гравюры, художник вдохновлялся работами «старых мастеров» - А. Дюрером, Д. Б. Пиранези и Каналетто, составляющих классику европейской гравюры. В творчестве П. А. Шиллинговского тема Петербурга появляется дважды. Первый раз он создает цикл работ «Петербург. Руины и Возрождение» в 1923 г. (рис. 13). А в период 1941-1944 гг. художник снова обращается к теме города, теперь уже блокадного, в серии «Осажденный город», но успевает создать всего несколько листов, ставших большим вкладом в наследие "блокадной" графики.

П. А. Шиллинговский очень остро реагировал на революционные преобразования начала XX в. Он видел, как на его глазах изменял свой облик

Петербург, город, в который он был влюблен с юности. Художник восхищался его архитектурой, его соразмерностью и точностью пропорций зданий и ансамблей, дворцов и площадей, невероятной и неповторимой гармонией. Замечая, что в послереволюционное время архитектура старого Петербурга претерпевает изменения, он считал, что именно теперь необходимо запечатлеть город, не упустить исторической важности момента: «Вот что нам нужно зафиксировать, это уйдет бесследно и останется только в нашей памяти, надо это воплотить в вещи»⁶⁶ - писал он, считая совершенно необходимым рассказать будущему поколению об этих тяжелых временах. В 1921-1923 гг. художником был сделан ряд рисунков и акварелей, объединенных в серию под названием «Руины революции» (1921-1923), которая послужила основой для создания цикла гравюр на дереве: «Петербург. Руины и возрождение» (1923). Альбом представлен 10 ксилографиями и открывается статьей искусствоведа Ф. Г. Беренштама, в которой говорится что, после разразившейся мировой войны 1914 года, а за ней и великой русской революции, нагрянул страшный ураган, и мирно покоившаяся два века на берегах Невы “Северная Пальмира” явилась одной из главных арен разбушевавшихся стихий, на которой, может быть, особенно сильно отразились ужасы разрушения, холода и голода. Подобно славном певцу древнего Рима Пиранези, величественно и красиво все это сумел изобразить в целом ряде талантливых рисунков и гравюр П. А. Шиллинговский⁶⁷. Эта работа вызвала большую волну критических суждений. Так очень резкий и нелюбезный отзыв о гравюрах мастера дал искусствовед А. А. Федоров-Давыдов. Он, признавая высокое мастерство, которое художник проявил в этой работе, писал: «Вдруг чувствуешь, что за всем этим мастерством нет личности самого мастера как человека своего времени. Это – безнадежный ретроспективизм, более относящийся к немецкой гравюре времен Дюрера и Кранаха, к голландским офортам. Это даже и не Петербург Лансере,

⁶⁶ Гришина Е. В. П. А. Шиллинговский. Л.: Художник РСФСР, 1980. С. 44.

⁶⁷ Шиллинговский П. А. Петербург. Руины и Возрождение / Вступ. ст. Ф.Г. Беренштама. Пг.: Издание Полиграфического отдела Академии Художеств, 1923. С. 4.

Остроумовой-Лебедевой, Добужинского и т.д., это старше самого Петербурга».⁶⁸ Но, в этом то и заключалось желание и стремление П. А. Шиллинговского – показать зрителю не Петербург М. В. Добужинского или Е. Е. Лансере, а свой Петербург, взгляд на который пропущен через искусство эпохи Возрождения. В созданном художником образе Петербурга можно увидеть скрытое напряжение – за некоторым оцепенением города чувствуется способность к преображению, желание новой жизни. Художник запечатлел пустынный, «израненный город после интервенции»⁶⁹. Повсеместно заметны приметы сурового времени: руины домов, груды щебня, фигурки людей, бредущих между развалин. Но, несмотря на это, главными в городе остаются строгие силуэты величественных петербургских зданий – Зимнего дворца, Адмиралтейства, Биржи, которые выступают символом вечной красоты, торжествующей над войнами и стихиями. Искусствовед Е. В. Гришина отмечает в своей монографии, что с первого листа ясная уравновешенность композиции, строгость рисунка, тщательная проработка деталей снова и снова напоминают зрителю о влиянии на П. А. Шиллинговского мастеров классической гравюры прошлых веков. В листах цикла господствуют выразительные силуэты, яркие контрасты черного и белого. Форма моделируется маленькими гибкими штрихами, обогащая тональное решение гравюр⁷⁰. В гравюре «Зимний дворец и Адмиралтейство в 1921 году» (рис. 14), открывающей альбом, перед зрителем предстает часть Зимнего дворца со стороны Дворцовой набережной и здание Адмиралтейства. Четкие формы архитектурного ансамбля контрастируют с клубящимися облаками и с беспорядочным нагромождением каменных блоков. В следующей гравюре «Ростральная колонна у Биржи» наиболее ярко проявилось отношение автора к петербургской теме. Этот неповторимый ансамбль стрелки Васильевского острова со зданием Биржи, наиболее часто встречающийся в творчестве многих мастеров, приобретает у художника черты некоторой суровой

⁶⁸ Павел Александрович Шиллинговский (1881-1942): живопись, рисунок, гравюра: архив семьи П.Е. Корнилова. [Авт.-сост.: И. И. Галеев, А. А. Харшак]. М.: Галеев-Галерея, 2012. С. 24.

⁶⁹ Павел Александрович Шиллинговский (1881-1942): живопись, рисунок, гравюра: архив семьи П.Е. Корнилова. [Авт.-сост.: И. И. Галеев, А. А. Харшак]. М.: Галеев-Галерея, 2012. С. 24.

⁷⁰ Гришина Е. В. П. А. Шиллинговский. Л.: Художник РСФСР, 1980. 148 с.

красоты – вокруг мощной ростральной колонны навалены груды щебня, сквозь который местами пробивается трава. Но здесь художник видит не только разрушения и руины, его захватывает неповторимость и вечность красоты Петербурга, которую ничто не может сломить. Во всей серии гравюр преобладает декоративная линия, выраженная в орнаментальном узоре облаков, в строгих легких очертаниях предметов. Живописные контрасты света и тени, ярко подчеркнутые пейзажные планы созданы с помощью густой штриховки или легкими ажурными линиями. В этих графических листах можно проследить те характерные приемы, которые свойственны гравюре на дереве П. А. Шиллинговского – это яркие и сильные контрасты черного и белого в сочетании с частыми длинными параллельными штрихами, а также четкие, как бы, чеканные силуэты, форма и объем которых формируется маленькими гибкими штрихами, тем самым обогащая тональность гравюры.

Как уже говорилось, не все приняли эту серию эстампов. «Гравюры Шиллинговского выполнены технически отлично, уверенность резца и полное овладение художником мастерством гравюры налицо, но в то же время эти гравюры как-то безличны и вялы по настроению, они бесконечно далеки от той характерности, от остроты отражения Петербурга в 1921 г., которыми столь увлекательны рисунки Добужинского на ту же тему»⁷¹ - писал исследователь И. И. Лазаревский, сравнивая работу М. В. Добужинского «Петербург в двадцать первом году» и альбом П. А. Шиллинговского, отдавал предпочтение первому. Искусствовед Е. Г. Лисенков писал в 1927 году о творчестве художника, что безукоризненность техники, холодная точность художественных расчетов, приверженность к приемам старой гравюры, в частности, упорное пристрастие к геометрической правильности линейного узора, сперва отпугивают новичка от эстампов П. А. Шиллинговского. К ним надо привыкнуть, чтобы понять, что под холодной внешностью их скрывается большое увлечение⁷². Вслед за циклом

⁷¹ Павел Александрович Шиллинговский (1881-1942): живопись, рисунок, гравюра: архив семьи П.Е. Корнилова. [Авт.-сост.: И. И. Галеев, А. А. Харшак]. М.: Галеев-Галерея, 2012. С. 24.

⁷² Цит. по: Павел Александрович Шиллинговский (1881-1942): живопись, рисунок, гравюра: архив семьи П.Е. Корнилова. [Авт.-сост.: И. И. Галеев, А. А. Харшак]. М.: Галеев-Галерея, 2012. 295 с.

«Петербург. Руины и Возрождение» художником в этот период были исполнены еще несколько гравюр с петербургским пейзажем – «Ленинград. Ждановка» (1928) (рис. 15) и «Александровский проспект в 1922 году» (1928). И если, лист «Александровский проспект в 1922 году», выполненный по ранее созданной акварели, отсылает зрителя к серии «Петербург. Руины и Возрождение», то «Ленинград. Ждановка» уже совсем другая работа. Меняется стилистика - автор изображает реалистичный город начала 20-х годов XX в. Город, наполненный жизнью и повседневными заботами.

Так, затронув основные работы П. А. Шиллинговского, раскрывающие созданный им образ Петербурга, можно сказать, что для художника этот город всегда был и величественным, и в то же время суровым. Будучи мастером архитектурного пейзажа, он тонко анализирует своеобразие ансамблей, их стройную закономерность и торжественность. Однако, в цикле эстампов «Петербург. Руины и Возрождение» П. А. Шиллинговский сознательно прибегает к некоторому художественному преувеличению, чтобы показать крушение империи и вместе с ней – старых идеалов. Его Петербург – это скорее «архитектурные фантазии, на тему итальянских каприччио XVIII века» - как сказал искусствовед и критик И. И. Галеев⁷³. Идея этой серии графических листов, посвященных руинированным памятникам или видам города, по мнению некоторых исследователей, отчасти ориентируется на произведения итальянского гравера Дж. Б. Пиранези, изображавшего развалины античной архитектуры. Подобные произведения служили неким напоминанием о бренности мира, об изменчивости судьбы, о гибели сложившихся устоев и надежде на их возрождение. Можно сказать, что в 1920-х г. погружение в атмосферу эпохи Возрождения для П. А. Шиллинговского было не столько творческим экспериментом, сколько своеобразным способом уйти от той исторической обстановки за окном, которая окружала мастера и всю страну в эти годы. При всем этом, опираясь на реальные жизненные впечатления, он создает свой образ города, отвечающий общему строю

⁷³ Павел Александрович Шиллинговский (1881-1942): живопись, рисунок, гравюра: архив семьи П.Е. Корнилова. [Авт.-сост.: И. И. Галеев, А. А. Харшак]. М.: Галеев-Галерея, 2012. С. 16.

чувств художника, который всегда стремился воплотить свою идею героического начала, как в образе природы, так и в образе городского пейзажа Петербурга. Своими эстампами П. А. Шиллинговский хотел сказать, что никакие катастрофы не властны над Петербургом. Он не только великолепный памятник прошлого, но и город прекрасного будущего. Символом вечной красоты, торжествующей над всеми разрушениями и стихиями, показаны четкие и строгие силуэты петербургских зданий.

Стоит отметить, что такое «классицистическое» видение города, которое представлено в работах А. П. Остроумовой-Лебедевой и П. А. Шиллинговского, характерно для многих художников, собиравшихся вокруг объединения «Мир искусства». Они переживают Петербург, прежде всего, как архитектурный пейзаж – город эпохи барокко или классицизма, увиденный глазами неоромантика начала XX в. Пейзаж города на Неве воспринимается ими как некая философская идея, как, своего рода символическое выражение его облика, характера, духа и истории. Участники «Мира искусства» одними из первых начинают использовать в своих произведениях параллели и диалоги с литературой и историей, с помощью языка метафор превращая обычный городской пейзаж в неиссякаемый источник философского размышления. В графике мастеров объединения, а это, конечно, не только ксилография, но и другие техники печатной и оригинальной графики, заново были раскрыты такие принципы, как линейность, взаимодействие черного и белого, все то, что заложено в природе северной столицы, и что так свойственно технике гравюры на дереве.

Следующим этапом развития городской темы в станковой ксилографии Петербурга в начале XX в. можно назвать графические серии эпохи революции и Гражданской войны, которая уже была затронута П. А. Шиллинговским. Среди художников, кто также обратился к этой теме, был график и книжный иллюстратор Николай Николаевич Купреянов (1894-1933). И, в отличие от лирических пейзажей А. П. Остроумовой-Лебедевой, в графических листах мастера Петербург предстает совершенно другим городом – революционным и воинственным Петроградом.

Н. Н. Купреянов ученик Д. Н. Кордовского, К. С. Петрова–Водкина и А. П. Остроумовой-Лебедевой. Вся его творческая жизнь состоялась и прошла в годы становления и расцвета советского искусства. Художественная критика 1920-х годов называла его одним из крупнейших мастеров русской ксилографии, одновременно с В. А. Фаворским и А. И. Кравченко⁷⁴. Кроме станковой гравюры на дереве он работал в области иллюстрации, книжной графики и книжного оформления. Сам мастер говорил, что «самоощущение художника» он приобрел, именно участь гравюре на дереве. В своем творчестве признавал «глубокое и содержательное личностное влияние А. П. Остроумовой-Лебедевой»⁷⁵, у которой брал уроки, начиная с 1915 года. Она же отмечала, что уже в его первых гравюрах стал проявляться оригинальный самобытный талант. И несмотря на то, что трактовка предметов и пейзажа была груба, тяжеловесна, лапидарна, в то же время в ней была сила, выразительность и элементы эпического.⁷⁶ Однако, в ксилографии Н. Н. Купреянов проработал сравнительно недолго (до 1924 года), но при этом, создал ряд произведений, принадлежащих к лучшим образцам печатной графики рубежа 1910-1920-х годов. Одним из первых он посвятил свои работы революции, и его гравюры «Броневик» (1918) и «Крейсер «Аврора» (1923), несли живой отклик на события, происходившие в те дни. Исполненные в начале двадцатых годов, многие листы Н. Н. Купреянова наполнены драматизмом и некоторым пафосом революционного времени. Можно сказать, что в работах мастера отчетливо прослеживается дух экспрессионизма. Одна из лучших его гравюр, как считают исследователи творчества гравера⁷⁷, посвященная революционному Петербургу - «Крейсер Аврора» ("Аврора" на Неве в ночь на 25 октября 1917 года)" (рис. 16) - воскрешает грозную атмосферу октябрьских дней. По драматизму, показанный город близок к Петербургу П. А. Шиллинговского. Ночная Нева, тяжелые тучи, словно клубы дыма с пожарища, перерезаемые лучом прожектора. Темный силуэт крейсера среди застывших волн. В контрастах черного и белого, в ослепительных

⁷⁴ Чегодаев А. Д. Русская графика. 1928-1940. Рисунок. Эстамп. Книга. М.: Искусство, 1971. 218 с.

⁷⁵ Купреянов Н. Н. Литературно-художественное наследие. / Под ред. Молок Ю.А. М.: Искусство, 1973. С. 13.

⁷⁶ Купреянов Н. Н. Литературно-художественное наследие. / Под ред. Молок Ю.А. М.: Искусство, 1973. С. 14.

⁷⁷ Чегодаев А. Д. Русская графика. 1928-1940. Рисунок. Эстамп. Книга. М.: Искусство, 1971. 218 с.

лучах прожекторов, в динамике резких штрихов, во всем этом ощущается мощная сила революции, ее стремительный натиск. Некоторая чеканность линий и резкая геометризация плоскостей – характерная стилистическая черта многих гравюр мастера. В листе «Крейсер Аврора» автор старается обыграть фактуру печатной доски, создавая штрихами округлые формы – облаков, клубов дыма и невских волн. Вся работа насыщена черным. Художник оставляет минимум белого цвета, лишь подчеркивая белыми штрихами далеких облаков и волн темный силуэт крейсера. Два луча прожекторов, выделяя которые, гравер вычищает доску, показывают зрителю направление корабля, а также, перерезая весь лист по диагонали и горизонтали, добавляют динамики и усиливают состояние тревожности, которое автор стремится передать зрителю.

Тема революции и Гражданской войны не оставляет никого равнодушным и постепенно входит в творчество многих художников и графиков. Так в 1930-е годы ленинградский мастер – Соломон Борисович Юдовин (1892-1954) обратился к революционной истории Петербурга, возвращаясь к теме, начатой П. А. Шиллинговским и Н. Н. Купреяновым. На протяжении 1930-х годов мастер несколько раз обращался к созданию циклов станковых гравюр — в 1933 году он выпустил серию из четырех листов "Оборона Петрограда в дни наступления Юденича" (1933) повествующую о событиях осени 1919 года. Все работы цикла наполнены героическим пафосом. Автор стремится передать огромное желание петроградцев защитить не только свой город, но и свою новую страну. Одна из гравюр этого цикла «У Петропавловской крепости» (рис. 17), раскрывает перед зрителем события тех дней. Автор изображает напряженную работу по оборудованию позиции защитной батареи: устанавливается орудие, сооружаются прикрития для артиллеристов из мешков с песком. Лист заполнен изображением движущихся фигур, пятен света и тени, создающими настроение тревожной настороженности и беспокойства. Над оборонительной батареей «поднимается темный силуэт бастиона с острыми очертаниями, противостоящий разыгравшейся в небе буре, как символ стойкости и незыблемой твердости Красного

Петрограда»⁷⁸. Бастион Петропавловской крепости мастер выделяет локальным черным цветом, окруженным вихрем из тонких длинных штрихов, придающих всему листу определенный динамизм. В этом листе можно проследить основные стилистические приемы художника – густая «орнаментальная» штриховка, проложенная по форме изображаемых объектов и предметов в сочетании с сочным черным пятном.

Еще одна гравюра С. Б. Юдовина показывает несколько иной город – Ленинград – торжественно-скорбным, молчаливым и строгим – «Прощание с С. М. Кировым» (1935) (рис. 18). В этой работе нашли отражение события декабря 1934 года, когда С. М. Киров был убит в Смольном. Многие художники в то время создавали гравюры и рисунки с изображением похорон С. М. Кирова и не только для экстренных выпусков журналов и газет, но и в качестве станковых произведений. Искусствоведы В. Я. Бродский и А. М. Земцова писали об этой работе, что лист торжественный и величественный. Острые вертикали траурных знамен и мужественный, грозный ритм рабочих рядов создают ощущение, что далеко за пределами листа продолжается бесконечная колонна людей, пришедших отдать последние почести погибшему на боевом посту революционеру-ленинцу⁷⁹. Все действие, изображенное в графическом листе, разворачивается на фоне Таврического дворца. Строгий вид его автор подчеркивает, высветляя в этом месте доску, и помещая здание на фоне низкого темного неба. Образ Петербурга – Петрограда в ксилографиях С. Б. Юдовина отчасти перекликается с образом, представленным П. А. Шиллинговским, но несет в себе больше динамизма и экспрессии.

Городские виды в графических листах Н. Н. Купреянова и С. Б. Юдовина выступают не столько как пейзаж, а становятся главным героем, страдающим и переживающим этот ненастный период. В черно-белых ксилографиях лаконично и ярко показаны образы революционного Петрограда. Надо сказать, что это тревожное время оказало влияние и на характер петербургского графического

⁷⁸ Бродский В. Я., Земцова А. М. Соломон Борисович Юдовин. Л.: Художник РСФСР, 1962. С. 38.

⁷⁹ Бродский В. Я., Земцова А. М. Соломон Борисович Юдовин. Л.: Художник РСФСР, 1962. С. 40.

искусства. Те принципы, которые художники-миriskусники позиционировали ранее – лиричность, «виньеточность» - сменилась более сухим рисунком, более строгой линейностью. Композиционная структура городского пейзажа становится чёткой, почти резкой, а цвет продиктован колоритом городской среды. Некоторые исследователи видят в петербургской графике этого периода эстетику экспрессионизма, которая по-своему преломляется в классической интерпретации Петрограда⁸⁰.

Также, в это время, появляются новые городские сюжеты в ксилографиях П. А. Шиллинговского, А. П. Остроумовой-Лебедевой, Н. Л. Бриммера – брандмауэры домов, судоподъёмные краны, баржи на Неве, которые обозначили ещё один этап, посвященный петербургской тематике в станковой ксилографии (Н. Л. Бриммер «Баржи на Неве» 1926 (рис. 19); А. П. Остроумова-Лебедева «Ленинград. Рабочие дома Выборгского района» (рис. 20), «Ленинград. Вид с Сампсониевского моста на фабрики Выборгской стороны» 1930); С. Б. Юдовин «Ленинградская новостройка. Новые дома для рабочих» (1932) (рис. 21). Это послереволюционная реальность, где классический парадный Петербург, со свойственной его видам декоративностью, уступает место бытовому, сюжетно-тематическому образу города – Петрограда-Ленинграда, с его жанрово-бытовыми зарисовками, с неким его единством с человеком. Кажется, что, когда спал накал революционных страстей, глаз художника отдыхает, наблюдая за неспешной жизнью нового города – Ленинграда, в который он был переименован в 1924 году. Мастеров интересует не только жизнь города за парадным фасадом, но также и стройка нового социалистического города, где они могут «представить «власть рабочих» в символическом ключе»⁸¹.

Такой тихий и непарадный Ленинград предстает в работах Дмитрия Исидоровича Митрохина (1883-1973). В небольших камерных пейзажах, над которыми художник работал в таких техниках, как гравюра на дереве и офорт,

⁸⁰Мушарапова-Шварц В. А. Тема города в графике петербургских художников XX века. [Текст]: дис...канд. искусствоведения: 17.00.04/ В. А. Мушарапова-Шварц. – СПб., 2006. – 250 с.

⁸¹Золотинкина И. А. «Новый» Ленинград»: архитектура конструктивизма в печатной графике художников бывшего объединения «Мир искусства» // Terra Artis. Искусство и дизайн. – 2023. – № 4. – С. 51.

перед зрителем открывается обратная сторона парадных петербургских кварталов, воспетых многими мастерами на протяжении трехсот лет – спокойные ленинградские улочки и набережные небольших сонных речек. Автор хочет придать поэтичности этим укромным уголкам, показать некоторую их лиричность, и, возможно, передать свою грусть по уходящему времени. Также, в этих графических листах автор создает целую галерею характерных ленинградских типажей, как будто бы, отсылающую к сериям первой половины XIX в. с изображениями городских типов Петербурга. Работы Д. И. Митрохина реалистичны, и в то же время своеобразны. Ведь главным героем в них показана ленинградская действительность, скромная и непритязательная, но переданная ярким, оригинальным графическим языком. При этом, жанр графических листов Д. И. Митрохина, посвященных Петербургу – Ленинграду даже не всегда можно обозначить, как пейзаж. Это скорее бытовые зарисовки жизни города. В отличие от работ мастеров первой четверти XX в., городской образ в гравюрах Д. И. Митрохина изменяется. В них уже нет ни парадных ансамблей, которые зритель мог увидеть в графических листах, посвященных петербургским видам; ни тревожных революционных образов, к которым также обращались мастера гравюры на дереве. Прожив долгое время на Петроградской стороне в Ленинграде, многие из своих зарисовок, которые впоследствии были переведены в эстампы середины и второй половины 20-х годов, художник посвятил этим местам. Прогулки в парке культуры и отдыха им. С. М. Кирова или по берегам извилистой реки Карповки и узким улочкам вдохновляли мастера. В своих гравюрах, например, таких как «Пивная» (1927), «Женщина с ребенком» (1929), «Петрорайрабкооп» (1929) (рис. 22) художник необычайно чутко уловил характер и стиль своего времени. Колоритные сценки городской жизни, точно подмеченные типажи эпохи конца 1920 — 1930-х годов составляют особый мир ксилографии Д. И. Митрохина.

Рассмотрев графические листы петербургских художников первой четверти XX в., можно отметить, что для петербургской станковой ксилографии этого периода характерно постоянное присутствие городской тематики. И это связано не только с тем, что сами городские виды – перспектива Невы, ансамбли площадей,

гранитные набережные – способствовали развитию «графического» видения города, но и с поднятой в обществе петербургской темой, связанной с 200-летним юбилеем города, отмечавшимся в 1903 году. Ведь, метафизика и природа Петербурга беспокоила умы не только живописцев и графиков. Деятели культуры, мыслители и ученые не раз обращались в своих статьях и трудах к петербургскому вопросу, с целью защитить культуру и архитектуру Петербурга от разрушения. Именно на рубеже XIX – XX вв. появляется такое понятие, как: «Петербург — город-ансамбль», которое вводит А. Н. Бенуа в статье «Живописный Петербург»⁸². Призывы общественных и культурных деятелей о сохранении облика Петербурга, звучали и в период революционной нестабильности. Однако, надо сказать, что после революции с переносом столицы обратно в Москву, Петербург – Петроград начинает постепенно утрачивать свое значение, как в художественной жизни, так и в жизни страны в целом. «Великим городом с областной судьбой» назвал его писатель Д. А. Гранин⁸³. Многие представители культуры с не скрываемой грустью говорили об этом: «С революцией 1917 года Петербург кончился... Это был эпилог всей его жизни — он превращался в другой город — Ленинград, уже с совершенно другими людьми и совсем иной жизнью» - так писал М. В. Добужинский⁸⁴. Но, эта «иная жизнь» города и горожан также была интересна мастерам графики, поэтому он вновь и вновь появлялся в их графических листах, оставаясь, по праву, основной темой в станковой ксилографии ленинградских мастеров.

На протяжении первой половины XX в. в можно наблюдать, как в гравированных на дереве пейзажах происходит некая эволюция городских видов – от классических исторических ансамблей и лирических видов города в ксилографиях А. П. Остроумовой-Лебедевой; пейзажей П. А. Шиллинговского, полных тревожности и напряженности, динамичных и драматичных городских видов С. Б. Юдовина и Н. Н. Купреянова – до прозаических картин тихой жизни нового Ленинграда, выполненных Д. И. Митрохиным – вновь к драматическим

⁸² Бенуа А.Н. Живописный Петербург // Мир искусства. - 1902. - №1-6. - С. 1-5.

⁸³ Каган М. С. Град Петров в истории русской культуры. СПб: Паритет, 2006. С. 356.

⁸⁴ Добужинский М. В. Воспоминания. / Под ред. Г.И. Чугунова. М.: Наука, 1987. 358 с.

сюжетам времен блокады города в период Великой Отечественной войны – скованным холодом улицам, руинированным пригородам и к мирному труду по восстановлению освобожденного Ленинграда.

1.3. Жанровые принципы и специфика ксилографии петербургских мастеров первой половины XX в.

Большую роль в развитии ксилографии первой половины XX в. сыграли советские художники двадцатых и тридцатых годов. Стремительный взлет этого вида искусства помог достичь мастерам графики мирового признания. В начале 1920-х годов ксилография становится наиболее популярной среди печатных техник, и популярность ее не сходит на нет вплоть до середины XX в. Искусствовед Н. М. Козырева в своей исследовательской работе, отмечала, что, корни ленинградского эстампа 1930-х годов уходят в предшествующий период, когда на рубеже XIX-XX вв. начинается возрождение оригинальной гравюры. В предреволюционные десятилетия коренным образом изменилось представление о возможностях, роли и месте эстампа среди других видов изобразительного искусства, была преодолена обособленность его "нетворческого" положения. Эстамп стал сферой приложения сил наиболее талантливых представителей художественной культуры. Своеобразие развития русского эстампа Н. М. Козырева видит в выявлении собственной образно-выразительной специфики и в его органичной и тесной взаимосвязи с новаторскими поисками в современной живописи, которые давали эстампу необходимые импульсы, вводили его в круг наиболее серьезных творческих проблем. Графика следующих лет отличалась чрезвычайным богатством видов, жанров, техники и материалов и в полной мере отразила присущий эпохе дух новаторства и эксперимента⁸⁵. Важно отметить, что для каждого из советских ксилографов характерно свое творческое лицо, свой круг

⁸⁵ Козырева Н. М. Формирование и развитие художественных принципов ленинградского эстампа в 1930-е-1960-е годы (на материале экспериментальной графической мастерской ЛОСХ): автореф. дис...канд. искусствоведения: 17.00.04 / Козырева Наталья Михайловна; Гос. Русский музей. – Л. 1994. – С. 8.

сюжетов и образов. Все мастера, работавшие в этот период, стремились раскрыть все новые и новые творческие возможности гравюры на дереве, найти оригинальные средства художественного выражения и приемы, и выработать свой индивидуальный образно-стилистический язык. Также, как отмечает в своем исследовании Э. Д. Гетманский, заметное место в искусстве графики в 1920-е годы играли бывшие художники из «Мира искусства». Многие из них в первые годы революции оказались за рубежом, а те, кто остались в России, старались в условиях нового времени уйти в своих работах от чисто мирискуснического принципа стилизованной декоративной условности⁸⁶. И, надо сказать, что творчество мирискусников оставило свой след в графическом искусстве новой страны, когда свое слово в первые послереволюционные годы сказали художники-графики старшего поколения с большим творческим опытом, такие как М. В. Добужинский, Д. И. Митрохин.

К началу 20-х годов XX в. намечается характерное разделение гравюры на дереве на две школы: московскую и ленинградскую. Э. Ф. Голлербах замечает, что к 1920-м годам ленинградская гравюра на дереве представляла свое особое видение, освободившись от свойственных ей ранее элементов академической «корректной» сухости и ориентировавшаяся на некоторые лучшие качества прекрасного искусства А. П. Остроумовой-Лебедевой⁸⁷. Всех видных ленинградских ксилографов, таких как П. А. Шиллинговский, Д. И. Митрохин, Б. С. Юдовин, объединяло общее высокое графическое искусство, хотя это достаточно разные по графическому почерку и по миропониманию мастера. Несмотря на то, что в ксилографии в 1920-е годы ярко выступили крупнейшие московские художники-ксилографы – В. А. Фаворский, А. И. Кравченко, Н. Н. Купреянов и др., ленинградские графики, возглавляемые А. П. Остроумовой-Лебедевой, сказали свое слово в искусстве ксилографии и создали прекрасные графические листы.

Характерно, что в петербургской ксилографии 1920 — 1930-х годов проявляется все же определенный декоративизм, интерес к архитектурному

⁸⁶ Гетманский Э. Д. Российский книжный знак, 1917-1991: в 3-х т. Т. 1. Тула: Инфра, 2004. С. 182.

⁸⁷ Голлербах Э.Ф. История гравюры и литографии в России. М.: Центрполиграф, 2003. 240 с.

пейзажу, легкая романтика, обращенная в прошлое и выразительное использование цвета, что частично роднит ее с графикой художников «Мира искусства» предреволюционного периода. Здесь же можно добавить, что в противоположность московским мастерам, петербургские художники в своем большинстве предпочитают использовать белый штрих вместо черного. Они считают, что техника белого штриха более полно выявляет особенности материала и как бы предоставляет возможность самому зрителю увидеть процесс работы художника над гравюрой. Такого подхода к работе придерживались Д. И. Митрохин, Л. С. Хижинский и др.

Тематическое и жанровое разнообразие петербургской ксилографии – также одна из характерных черт этого периода. Архитектурные и ландшафтные пейзажи, создаваемые в черно-белой и цветной станковой гравюре, занимают большую часть творческого наследия мастеров гравюры на дереве первой половины XX в.

Лирический пейзаж доминировал в творчестве Вадима Дмитриевича Фалилеева (1879-1950), с именем которого связано появление в России нового вида гравюры - гравюры на линолеуме. Его творческие искания во многом близки по мироощущению и стилистике к произведениям А. П. Остроумовой-Лебедевой. Вслед за ней он несколько раз в своем творчестве обращается к видам Петербурга («Белая ночь на Неве» (1910) (рис. 23), «Осень в Петрограде» (1921). Работа «Белая ночь на Неве» получила высокую оценку критики («перламутровая, прелестная по нежности тонов»⁸⁸) и была признана одной из наиболее значительных работ на экспозиции 1910 года. Петербург предстает перед зрителем таким, каким видели его художники-миriskусники, каким показала его и А. П. Остроумова-Лебедева – силуэты Петропавловской крепости, гранитные набережные, величественная Нева. Цвет, и в ксилографии, и в линогравюре для художника играл большое значение. Он отмечал, что его гравюры, не являлись никогда раскрашенным рисунком, с черным или даже цветным контуром, их раскрашивали сами цвета. Каждый тон в

⁸⁸ Выставка гравюр Фалилеева В. Д., Соколова И. А., Колесникова С. М. и др. Пермский Государственный Областной музей. Пермь. 1927. 32 с.

его цветных гравюрах является самостоятельным хозяином своего места⁸⁹. Также, как и художница, мастер изучал возможности итальянской техники кьяроскуро, и был увлечен японской цветной ксилографией. Графические листы В. Д. Фалилеева, будь то, изображающие пейзажи родины или зарубежные пейзажи, привлекают своими насыщенными эмоциями и способностью мастера увидеть прекрасное в обыденных природных мотивах. Исследователи отмечают, что манера его рисунка свободнее и как-то беспокойнее, колорит горячее и живописнее, чем в гравюрах А. П. Остроумовой-Лебедевой⁹⁰. При этом, мастерство обобщения впечатлений, и создания минимальными средствами выразительного художественного образа объединяют В. Д. Фалилеева с художницей. Уже в первых цветных ксилографиях, обращенных к лирическому пейзажу («Косари», «Ветер», «Гроза» все 1905) художник старается уловить в природе необычные моменты — яркость красок, цветовые и световые эффекты. А в эстампе «Голубые тени» (1905) (рис. 24) он сводит изображение к максимальной декоративности, акцентируя все внимание на цвете. Для своих пейзажей, и в ксилографии, и в линогравюре, мастер выбирает наиболее динамичные состояния природы, для которых подбирает наиболее выразительные линии, ритм и силуэт («Сад», 1906, ксилография; «Волна. Капри», 1911, гр. на линолеуме). Художник И. Н. Павлов называл В. Д. Фалилеева «Куинджи русской гравюры», великолепным мастером контрастных цветов, смело извлекающим из материала острые, динамичные линии и яркие волнующие краски⁹¹. Его графические листы выделяются своеобразием и оригинальностью, в них отчетливо проявлены специфические особенности цветной ксилографии и линогравюры.

Городской пейзаж и бытовые сюжеты выбирал для своих гравюр Соломон Борисович Юдовин. В 1924 году, переехав из Витебска в Ленинград художник увлекся деревянной гравюрой и, именно здесь произошло становление художественного языка графика. Быстрые успехи молодого художника в торцовой

⁸⁹ Выставка гравюр Фалилеева В. Д., Соколова И. А., Колесникова С. М. и др. 32 с.

⁹⁰ Сидоров А. А. Русская графика начала XX века. М.: Искусство, 1969. 250 с.

⁹¹ Павлов И. Н. Жизнь русского гравёра М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. 320 с.

гравюре ввели его в круг графиков, группирующихся около известных мастеров петербургской-ленинградской школы, А. П. Остроумовой-Лебедевой и П. А. Шиллинговского. Обращение к бытовым жанровым сюжетам можно проследить в серии графических листов С. Б. Юдовина «Былое», работу над которой он начал еще в 1920-х гг. и продолжил в течении следующих двух десятилетий. Серия станковых гравюр посвящена жизни мастера в Витебской губернии. Художник без прикрас изображает то, что знакомо ему с детства – узкие улочки с покосившимися домиками, уличные сцены, мастерские ремесленников, бакалейные лавочки и зарисовки местечкового быта. В этих листах отразился отчасти интерес мастера к традиционному ремеслу – резьбе по дереву. Это прослеживается и в трактовке формы, и непосредственно в сюжетах – либо изображающих орнаментальную деревянную резьбу («Резчик» 1938), либо своей густой пластикой напоминающих деревянный орнамент. Так, в листе «Сапожник» (1926) (рис. 25) можно увидеть, как мастер использует мягкие изогнутые, почти орнаментальные линии, повторяющиеся в изображении рукава рубахи сапожника, в складках его фартука, в изгибе, висящей над ним, лампы. Такими же чередующимися линиями изображены инструменты мастера, которым вторят линии потолочных балок. И если в гравюрах этой серии 1920-х г. мастер как будто бы ещё находится в поиске своей собственной интонации, вырабатывает и оттачивает свой профессионализм («Местечко», «Витебск», 1920), то в поздних гравюрах 1938-1939 г., например, в листах «Резчик» (1938) (рис. 26), «Старуха в лавке» (1939), можно проследить то, с какой старательностью и проработанностью деталей они выполнены. Отчасти, как отмечают некоторые исследователи⁹², это связано с изменениями не столько в подходе мастера, сколько в той атмосфере, которая царила в отечественной культуре конца 1940-х гг. От искусства, в первую очередь, требовалось больше реалистичности, как в сюжете, так и в самом рисунке. Простые и понятные темы, подробная детализация, отказ от условности, декоративности и явных

⁹² Ксилография. Из собрания Русского музея. Каталог выставки. СПб.: Государственный Русский музей, 2018. С. 52.

композиционных поисков – все эти требования выдвигались к ксилографии, и не только станковой, но и книжной.

Художник Дмитрий Исидорович Митрохин в своих работах также обращается отчасти, к бытовым жанровым зарисовкам. Хотя, надо сказать, что сам он не считал себя мастером жанровых сцен. Он говорил, что не умеет рисовать людей⁹³. При этом, конечно же, зритель обратит внимание на то, что Ленинград художника живой, наполненный динамикой жизни – маленькие гравированные фигурки людей одушевляют большинство зарисовок, а в некоторых листах более крупные фигуры горожан легко и лаконично встраиваются в общую композицию городского пейзажа. И здесь мастер остро, порой даже гротескно изображает характерные городские ленинградские типажи своей эпохи, погруженные в будничные повседневные дела. Искусствовед Ю. А. Русаков в своей статье отмечал, что в работах Д. И. Митрохина появляется своеобразная ксилографическая галерея типов «человека с улицы» (1926-1930), корнями своими, очевидно, связанная с известными сериями рисунков, фарфоровых фигурок и литографий петербургских народных типов первой половины XIX века⁹⁴. Мастер работал в разных видах печатной графики, включая ксилографию. В начале 1920-х годов, заинтересовавшись гравюрой на дереве, он серьезно начал изучать эту технику и быстро достиг в ней успеха. Вдохновения ему придавали советы таких знаменитых мастеров как В. Д. Фалилеев, П. А. Шиллинговский и В. В. Воинов. Работая в технике ксилографии, постепенно Д. И. Митрохин сформировал свою индивидуальную и узнаваемую манеру гравирования, свой графический язык, который выделял работы художника «почти ювелирной техникой»⁹⁵. Работая преимущественно белым штрихом, он, с его помощью, прибегает к широкому разнообразию способов гравировки, тем самым обогащая язык гравюры на дереве. Ксилографии «Пейзаж с играющими детьми» (1927), «Улица с извозчиками» (1928) (рис. 27) дают представление о том, насколько художнику интересно и важно

⁹³ Дмитрий Митрохин: [Альбом]. Л.: Аврора, 1977. 213 с.

⁹⁴ Дмитрий Митрохин: [Альбом]. Л.: Аврора, 1977. 223 с.

⁹⁵ Ковтун Е. Ф. Что такое эстамп. Л.: Художник РСФСР, 1963. С. 38.

продемонстрировать разнообразие выразительных возможностей и эффектов техники гравюры на дереве, начиная от параллельной штриховки, дающей легкий мерцающий тон, и заканчивая короткими, ритмичными белыми штрихами и линиями, подчеркивающими форму изображаемых предметов. Важно, что художник стремится тщательно обработать резцом всю поверхность доски, избегая белых и черных пятен. Художник избегает создавать более контрастные сочетания, приводя работу к спокойной тональности, за счет тончайшей игры света и тени. Прибегая к крайне ограниченной палитре – черный цвет и белая бумага, мастеру удастся достичь полноты эффектов. Такая техника работы в гравюре на дереве позволяет говорить о свойственном художнику поэтическом восприятии окружающего мира. В стремлении не только обогатить работу штриховыми вариациями, но и цветом, мастер использует для печати, кроме черного цвета, коричнево-красный оттенок, позволяющий смягчить контраст черного и белого, сделав его более мягким (например, «Деревянный дом» 1928).

Искусствовед и друг художника П. Е. Корнилов отмечал, что Д. И. Митрохин занимался гравюрой на дереве, находясь в постоянном поиске своих собственных графических решений, которые получались оригинальными, интересными и реалистическими по своим сюжетам; там фигурировала всегда скромная действительность: улица, трамвай, магазин и т.п.⁹⁶. Один из таких сюжетов показан в гравюре «Мальчик с собакой» (1927) (рис. 28). В ней художник разворачивает перед зрителем маленькую сценку, происходящую на фоне незатейливого городского пейзажа. Молодой человек, сидящий на деревянной скамейке и собака, лежащая рядом у ног, изображены на переднем плане. Их фигуры выглядят спокойными и практически неподвижными. При этом второй план, наоборот, наполнен движением – почти что скрывшаяся из виду лошадь, тянет телегу с извозчиком и багажом. Для передачи ощущения скорости движения, художник выносит изображение лошади за пределы края листа, оставляя только её круп и повозку. Из-за минимальной работы с черным цветом тонально эта работа решена

⁹⁶ Книга о Митрохине: Ст., письма, воспоминания. Л.: Художник РСФСР, 1986. 503 с.

так, будто она полна света и свободного пространства. При этом большая часть плоскости листа покрыта тонкими черными штрихами, столь характерными для гравюр на дереве с Д. И. Митрохина. При проработке фигуры мальчика, сидящего на скамейке, и собаки автор использует редкие и более мелкие белые штрихи, что позволило выделить передний план. Характерная техника мастера, заключающаяся в том, чтобы задействовать всю плоскость доски, не оставляя крупных черных и белых пятен на листе, также используется в этой работе. Для переднего плана – одежды мальчика и темной травы, художник использует белый короткий штрих, а достаточно тонкой перекрестной штриховкой выполнен светлый задний план – стволы деревьев и фасад дома.

В графическом листе «Пейзаж с играющими детьми» (1927) такими же не длинными штрихами, больше похожими на точки, выполнены кроны деревьев, приобретающие разнообразные, причудливые формы. Художник, максимально используя черный цвет, разбавляет его различными параллельными, перекрестными и, похожими на точки, штрихами, словно стремясь достичь большего разнообразия «штриховки». В работе «Пейзаж с играющими детьми» Д. И. Митрохин привлекает внимание зрителя к задворкам парадных улиц, где подмечает и показывает уютный идиллический уголок – небольшой скверик, в котором играют дети.

В еще одной своей ксилографии «Петрорайрабкооп» (1929) (рис. 22) Д. И. Митрохин показывает Ленинград эпохи НЭПа. Автор представляет яркую сценку с характерным для того времени сюжетом, предлагая улыбнуться или даже посмеяться над сложной окружающей реальностью. Также сцене добавляет комичности и название гравюры, представленное в виде длинной аббревиатуры. На переднем плане изображена фигура женщины, успевшей получить свой товар – большую рыбу, которую она держит в поднятой руке. А на заднем плане автор сплошным темным пятном изображает длинную очередь, в которой уже и не разглядеть отдельных фигур. Изображением женщины в дверном проеме, автор как будто отгораживает от зрителя тот самый задний план и акцентирует внимание зрителя на ее фигуре. Художник насыщает все пространство листа штриховкой,

используя разнообразное сочетание коротких и длинных, параллельных и перекрестных штрихов. Это создает сложную текстуру и глубину изображения, подчеркивая контраст между передним планом и как будто размытым, темным фоном. Сильно высветляя одежду женщины на первом плане, вычищая штихелем печатную основу, мастер использует только перекрестные тонкие штрихи, чтобы подчеркнуть её талию, грудь и бедра. Также в этом листе можно увидеть характерный для художника прием выделять жестким контуром все предметы.

В своих графических листах Д. И. Митрохин показывает новый образ Петербурга – не торжественные виды петербургских ансамблей, а близкие художнику картины из жизни Петрограда-Ленинграда, полные лиричности и как будто бы грустью. Лирика художника близка к настроению «Мира искусства» – легкая тоска по ушедшему времени. Однако, в этих лирических картинах города можно увидеть первые отголоски новой эстетической концепции в искусстве – соцреализма. Образно-стилистический почерк Д. И. Митрохина узнаваем и понятен. Он – мастер белого штриха, который легко и свободно выходит из-под его резца и которым он тщательно прорабатывает всю деревянную доску.

Надо сказать, что к такому же приему работы в ксилографии, а именно, тщательной проработки листа, прибегал художник Всеволод Владимирович Воинов (1880-1945). Он был не только художником, но и исследователем гравюры. Он стремился добиться особой эмоциональности и выразительности в своих камерных по характеру гравюрах, и с помощью разнообразия штриховок максимально раскрыть специфику используемого им материала. В своих эстампах В. В. Воинов обращается к бытовым сюжетам и пейзажам, а также поднимает еще одну важную тему того периода – тема труда. В таких графических листах, как «Уборка сена» (1926) (рис. 29), «Жница» (1926) показаны будни тружеников сельского хозяйства.

Помимо городского, лирического пейзажа и бытовых сюжетов петербургские художники-графики I половины XX в. обращались в станковой ксилографии и к другим жанрам.

Портрет в это время приобретает новое звучание. Ленинградские мастера, работают в нем в более реалистичной манере, нежели их московские коллеги, которые стремятся к большому психологизму. Об этом же говорил и Б. Сурис в одной из своих статей, что в «петроградско-ленинградском» графическом портрете миriskusническая традиция показала себя наиболее жизнеспособной. Она выражалась не сколько в стилизме, а в высокой культуре, надежном мастерстве и всегдашняя открытость жизненных впечатлений, благодаря которой в творчество петербургских художников явственно проникала атмосфера происходивших вокруг перемен. Также он добавлял, что эта миriskusническая традиция, эволюционируя и трансформируясь, не только продержалась до тех пор, пока жили ее непосредственные носители, но и вошла в генную память ленинградской художественной культуры⁹⁷. Серию портретов своих близких, а также жителей своей малой родины создает в характерной для себя манере С. Б. Юдовин. Критики отмечали, что в таких работах, как «Газетчик» (1923), «Старик у окна», «Старик на солнце» (1924) (рис. 30) мастер достигает замечательного мастерства как в смысле графической передачи образа, так и в смысле передачи национальной типичности⁹⁸. Можно сказать, что эти листы наделены такой бытовой выразительностью, что, по сути, и не портреты вовсе, а изображения «отдельных типов», ставшие частью большой серии «Былое». Также, в свойственной для себя манере – чеканным, выверенным штрихом и четко выстроенной композицией – создает гравированные на дереве портреты современников, а также известных деятелей П. А. Шиллинговский: «Портрет скульптора Т. Залькалнса» (1918), «Портрет А. К. Лозина-Лозинского» (1921), «Портрет В. И. Ленина после окончания гимназии в 1887 году» (1930) (рис. 31). Над портретами политических деятелей работали многие художники-графики. Интересную гравюру создал ленинградский мастер эстампа, иллюстратор, Сергей Михайлович Мочалов (1902-1957) – «С. М. Киров в Астрахани» (1936) (рис. 32). Он был одним из первых, кто обратился к образу

⁹⁷ Сурис Б.Д. К изучению ленинградского графического портрета первой половины 20-х годов // Борис Сурис. СПб.: Искусство России, 2003. С. 184.

⁹⁸ Иоффе И.И., Голлербах Э.Ф. С. Юдовин. Гравюры на дереве // И.И. Иоффе, Э.Ф. Голлербах. Л., 1928. С. 42.

политика и за этот лист был удостоен золотой медали на парижской выставке советской графики в 1937 году. По воспоминаниям сестры художника – Н. М. Климовой, мастер долго работал над этим портретом и несколько раз встречался с С. М. Кировым в Астрахани и в Ленинграде⁹⁹. К портретному жанру в ксилографии обращается и В. В. Воинов, создавая портреты деятелей искусства – М. Волошина (1920), С. Т. Коненкова (1921), А. Белого (1923), В. М. Конашевича («За рабочим столом» 1923), И. С. Тезавровского («Контрабасист» 1925) и свой автопортрет (1925). Так же, как и в пейзажных ксилографиях, мастер, используя разнообразие штриховых вариаций и активный контраст черных и белых штрихов и плоскостей, добивается эмоциональности и выразительности.

Надо отметить, что, несмотря на характерные индивидуальные черты в работе над портретами, для петербургских, а потом и ленинградских мастеров станковой ксилографии свойственно не только преобладание более реалистичного подхода и некий лиризм в интонации, но и желание продемонстрировать максимум возможностей гравюры на дереве. Но при этом, как замечает Б. Сурис, говоря о ленинградском графическом портрете первой половины XX в., он отражал «возникшую на крутом повороте жизни потребность остановиться, вдумчиво и со всей трезвостью оценок взглянуть в себя и себе подобных... Художники не задавались целью выйти за пределы домашней и профессиональной среды на активный поиск нового героя нового времени, и такой герой появлялся ненароком в случаях, когда обнаруживал себя внутри этой же среды»¹⁰⁰.

Одной из важных тем ленинградской станковой печатной графики 1940-1950 гг. была тема блокады Ленинграда в дни Великой Отечественной войны. Художники С. Б. Юдовин, А. П. Остроумова-Лебедева, П. А. Шиллинговский, С. М. Мочалов, Л. С. Хижинский не только жили в осажденном городе, но и продолжали там работать.

⁹⁹ Марков А. Музыка линий // Волга. – Астрахань: - 1972, 23 января. – С 4.

¹⁰⁰ Сурис Б. Д. К изучению ленинградского графического портрета первой половины 20-х годов // Борис Сурис. СПб.: Искусство России, 2003. С. 184.

Серия гравюр С. Б. Юдовина «Ленинград в дни Великой Отечественной войны» вышла в виде альбома из восемнадцати линогравюр в 1947 году. Мастер провел в осажденном городе самые тяжелые его дни – с начала блокады и до середины 1942 года, когда он был эвакуирован в Ярославскую область. Надо сказать, что эта серия включала в себя не только линогравюры, но и ксилографии, рисунки карандашом и тушью, монотипии. Основой ей послужили натурные зарисовки и эскизы мастера. Блокадная серия С. Б. Юдовина – это своего рода хроника осажденного Ленинграда в самых разных его аспектах. Перед зрителем предстает город, разрушенный, но не сдающийся, борющийся за жизнь из последних сил. На графических листах автор запечатлел не только городской пейзаж, характерный для тех дней, но и его мужественных защитников – военную технику, ряды ополченцев, как в ксилографиях «Артобстрел с военного судна на Неве» (1943), «Зенитка около Адмиралтейства» (1943), «Воинская часть на Чернышевом мосту» (1943); и его жителей, не сдающихся, не отчаявшихся, таких, как показаны в ксилографиях «Уборка снега во дворе» (1942) (рис. 33), «Постройка оборонного сооружения» (1943). Жителям города художник не стремиться дать какие-то конкретные портретные черты. Лиц почти не видно. Но четко прорисованы силуэты ленинградцев – сгорбленные фигуры, едва стоящих на ногах людей, словно символизирующие сам город – ксилография «На Неву за водой» (1943). И город, и его жители показаны автором как некое единство – «Воздушный налет» (1943). Блокадной серии художник посвятил не один год своего творчества. Искусствоведы сходятся во мнении, что блокадный цикл С. Юдовина – это вершина его искусства. Он работал над ним восемь лет (1941-1948).

Еще одна серия гравюр на тему блокадного города была создана П. А. Шиллинговским. Цикл ксилографий «Осажденный город» (1941) стал последней работой мастера. Он трудился над ним в 1941-1942 гг., находясь в блокадном Ленинграде. Этот цикл состоит из семи небольших гравюр (размером 6 x 12 см), в которых художник вновь запечатлел разрушения великого Петербурга. Серия «Осажденный город» возвращает зрителя к гравированному циклу мастера 1921 года. Но гравюры, посвященные блокаднему Ленинграду, кажутся более

драматичными и суровыми, чем те, несколько романтизированные гравюры 1921 года, напоминающие отчасти виды античных руин. Этот цикл «Осажденный город» можно назвать документом эпохи, предоставляющим свидетельства мужественности и стойкости духа города и горожан, а также личного подвига самого художника, продолжавшего работать в условиях блокады. Несмотря на тяжелые условия, в которых приходилось трудиться П. А. Шиллинговскому, он не изменял себе, своему отточенному мастерству и узнаваемому стилю. К сожалению, эта работа так и осталась незавершенной, и включает в себя подготовительные рисунки и семь гравюр.

В послевоенное время к теме блокадного Ленинграда обращаются такие мастера, как А. П. Остроумова-Лебедева, С. М. Мочалов, А. А. Ушин, Л. С. Хижинский, создавая графические листы, посвященные как событиям военного времени, так и торжествам, связанным с освобождением Ленинграда и победе в Великой Отечественной войне, и мирной жизни города. «Первый салют в Ленинграде» (1947) (рис. 34) С. М. Мочалова показывает торжественный артиллерийский салют, посвященный полному освобождению города от блокады, который состоялся 27 января 1944 года. Композицию, этого листа, созданную на основе непосредственных наблюдений мастера, искусствоведы называют достоверным документом времени. Его же ксилография, подкрашенная акварелью, «Ремонт на Аничковом мосту» (1944) обращена к теме восстановления города после военной разрухи.

Вообще, в критической литературе отмечается, что работы мастеров ксилографии этого периода апеллируют к мировому классическому наследию¹⁰¹. Так, например, цикл ксилографий художника-графика, иллюстратора Леонида Семеновича Хижинского (1896-1972), посвященный разрушенным во время Великой Отечественной войны пригородам Ленинграда, отчасти может быть созвучен со знаменитыми гравированными видами этих же дворцов и парков конца XVIII века. Обращаясь к жанру пейзажа в ксилографиях, мастер трактует его с

¹⁰¹ Ксилография. Из собрания Русского музея. Каталог выставки. СПб.: Государственный Русский музей, 2018. С. 52

особой лиричностью и поэтичностью. Это можно наблюдать в его ранних сериях гравюр «Пушкинские места» (1935) и «Лермонтовские места» (1938-1939). Работая над циклом «Пригороды Ленинграда, разрушенные фашистами» (1944–1949) Л. С. Хижинский, несмотря на то что тема эта эмоционально достаточно тяжелая, демонстрирует сложную, почти ювелирную технику обработки деревянной доски штихелями, стремление к эффектным композициям, высокую графическую культуру и тот эстетизм, который свойственен всем графикам, чье творчество так или иначе соприкасалось с деятельностью петербургского художественного объединения «Мир искусства».

Станковую ксилографию периода Великой Отечественной войны, созданную ленинградскими мастерами, сложно отнести к какому-то одному жанру. Здесь можно увидеть и городской пейзаж – город осажденный, но непокоренный, разрушенный, но не стертый с лица Земли; здесь можно увидеть жанровые зарисовки – тяжелый быт горожан и защитников города. Но, в каком бы жанре не были созданы эти графические листы, все они составляют важную часть летописи блокадного Ленинграда.

Таким образом, рассмотрев ксилографии некоторых крупнейших мастеров первой половины XX в., хотелось бы отметить, что тематическое и жанровое разнообразие ленинградской станковой гравюры на дереве – одна из характерных черт этого периода. Несмотря на то, что городской пейзаж был одним из главенствующих жанров, художники-графики работали и в бытовом жанре, и в портрете. В работе над портретами для петербургских, а потом и ленинградских мастеров станковой гравюры на дереве, характерно не только внимание к индивидуальным чертам портретируемого, что говорит о преобладании достаточно реалистичного подхода, но и желание продемонстрировать максимум возможностей гравюры на дереве. А бытовые сюжеты в графических листах ленинградских мастеров отчасти перекликались с той эволюцией городского пейзажа, которую можно проследить, исследуя графические листы мастеров первой половины XX в., обращенных к видам Петербурга – Петрограда – Ленинграда, но также затрагивали и другие темы.

Однако, петербургская ксилография этого периода развивается не только в русле жанра и сюжета, но технически и стилистически. И если в работах В. Д. Фалилеева можно проследить близость к произведениям А. П. Остроумовой-Лебедевой, то следующие мастера постепенно уходят от этой стилистики. Хотя, в работах Д. И. Митрохина и С. Б. Юдовина еще сохраняется лиричность «мирискусников», но технически эти художники работают по-разному. Густая «орнаментальная» штриховка и черная линия, проложенные по форме изображаемых объектов и предметов в сочетании с сочным черным пятном в эстампах С. Б. Юдовина и сложная, почти филигранная техника работы белым штрихом Д. И. Митрохина, которую он использует и для нанесения параллельной штриховки, создающей мерцающую поверхность, и для работы с коротким, ритмичным белым штрихом.

Подводя итоги развития петербургской станковой ксилографии первой половины XX в., можно сказать, что гравюра на дереве в этот период переживала свой расцвет. В начале XX в. процесс развития ксилографии в виде авторской техники затронул как петербургское, так и московское графическое искусство. При этом, подобный процесс начался чуть раньше в европейских странах. Художники из Франции (О.-Л. Лепер, Ф. Валлотон), Англии (У. Николсон), Германии (Э.-Л. Кирхнер, Э. Нольде, М. Пехштейн), обращались к станковой и книжной ксилографии с желанием найти новые творческие пути. Европейское графическое искусство, а также графическое искусство японских мастеров отчасти повлияло на русских художников-графиков, проявляющих интерес к техникам высокой печати. При этом, не столько влияние европейского графического искусства двигало петербургскими и московскими мастерами в деле познания всех нюансов авторской ксилографии, сколько желание поиска новых художественных форм и выразительных средств. Эти поиски активно поддерживали участники общества "Мир искусства», поднимающие проблемы печатной графики. Деятельность петербургских художников, развивающих идеи становления ксилографии, как авторской техники – А. П. Остроумовой-Лебедевой, П. А. Шиллинговского, В. Д. Фалилеева, к которым в дальнейшем присоединились московские мастера – В. А.

Фаворский и А. И. Кравченко, можно назвать основополагающей в истории развития станковой ксилографии XX в.

Авторская станковая и книжная гравюра на дереве не только завоевала популярность, но и заняла одно из ведущих мест среди видов печатной графики первой половины XX в. Характерно, что такое активное развитие ксилографии объясняется не только возникшим на рубеже веков интересом к новым и забытым формам искусства, но и некоторыми экономическими составляющими. Деревянные блоки, которые художники-графики использовали для создания своих графических листов, были куда более доступным материалом, чем литографские камни и металлические печатные формы. Также сам процесс печатания позволял использовать минимум средств, поэтому практически все мастера печатали свои гравюры самостоятельно, без помощи профессионального печатника и печатного станка.

Петербургская станковая ксилография активно развивалась во всех жанрах, но наибольшую популярность получила в городском пейзаже. К петербургским видам обращались многие мастера, создав своеобразную галерею городских образов, в которой можно проследить, некоторую стилистическую эволюцию – от лирических, «миriskуснических» картин первого десятилетия XX в. (А. П. Остроумова-Лебедева, В. Д. Фалилеев), к революционным переменам Петербурга – Петрограда (П. А. Шиллинговский, Н. Н. Купреянов, С. Б. Юдовин), до непарадных прозаических пейзажей Ленинграда 20-40-х гг. XX в. (Д. И. Митрохин, Н. Л. Бриммер) и драматических событий Великой Отечественной войны (Л. С. Хижинский, С. Б. Юдовин, А. П. Остроумова-Лебедева, П. А. Шиллинговский, С. М. Мочалов). Помимо городского пейзажа, петербургская станковая ксилография первой половины XX в. проявила себя и в лирическом пейзаже (В. Д. Фалилеев, А. П. Остроумова-Лебедева), в бытовых жанровых сценах (С. Б. Юдовин, Д. И. Митрохин, В. В. Воинов), в портрете (П. А. Шиллинговский, С. М. Мочалов, С. Б. Юдовин).

Некоторые критики и искусствоведы, с достаточной мерой условности, делят ксилографию первой половины XX в. на две школы – московскую и

ленинградскую. В московской школе лидерство отдается художнику-графику В. А. Фаворскому, в ленинградской школе пионерами выступают А. П. Остроумова-Лебедева и П. А. Шиллинговский. Кажется, что в этом делении присутствует некий дух соперничества, но нет, и московские художники, и петербургские работали в ксилографии, взаимодействуя друг с другом, в какой-то степени, объединяя усилия в развитии и процветании этого вида печатной графики.

ГЛАВА 2.

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ КСИЛОГРАФИИ В ИСКУССТВЕ ПЕТЕРБУРГА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

2.1. Техники высокой печати в графическом искусстве второй половины XX в. Взаимодействие ксилографии и линогравюры

Развитие гравюры на дереве в первой половине XX в. способствовало переосмыслению художниками своего творчества, как в теории, так и на практике, открыв перед ними новые возможности в виде новых материалов и техник. В ксилографии, в качестве печатного блока появляется отличный от деревянной доски материал – линолеум. Этот материал совершенно не вытесняет деревянный блок, а постепенно развивается как самостоятельный вид техники высокой печати – линогравюра.

Надо сказать, что техника гравюры на линолеуме в отечественной графике стала появляться в 1920-х годах. Такой способ высокой печати позволял художникам увеличить размер оттиска и делал проще процесс создания цветной гравюры. Это происходило из-за того, что создание клише из линолеума требовало от художника меньше усилий. А соответственно, позволяло делать больше досок для каждого отдельного цвета. Вообще в художественную практику этот материал был введен впервые в начале XX в. у европейских художников-графиков. Вслед за ними и отечественные мастера обратили внимание на этот материал, оценив его художественные возможности.

Что касается принципа создания оттиска в технике линогравюры, то он близок к работе в гравюре на дереве. На поверхность линолеума (используется пробковый линолеум толщиной до 3 мм) наносится рисунок, а затем штихелями разной ширины гравировается рисунок. Далее, на созданный рельеф наносится типографская краска. В итоге, рисунок, который был вырезан остается белым, а оставшийся фон — черным. Одним из главных эффектов этой гравюры, также как и ксилографии, можно назвать резкий контраст черного и белого, и обобщенность форм. Но есть и

некоторые, свойственные этой технике высокой печати, особенности, которые состоят в том, что линолеум более доступен для художников, а также он эластичный и мягкий, что делает его легко податливым при работе штихелями или ножом, и ускоряет все процессы с печатной формой. Свободные, мягкие, гибкие линии, в которых нет такой резкости и графической четкости, как в гравюре на дереве, являются ещё одним отличительным качеством художественно-выразительных средств гравюры на линолеуме. Широкие линии дают контраст черных и белых пятен, а белые и черные штрихи разной толщины, чередуясь, создают плавный переход от белого к черному и легкий серебристый тон.

Такие известные мастера ксилографии первой половины XX в. как В. Д. Фалилеев, С. Б. Юдовин, Д. И. Митрохин, В. А. Фаворский, Н. И. Пискарев, А. П. Остроумова-Лебедева в большей или меньшей степени пробовали себя в линогравюре. Кроме того, линогравюрой интересовались и художники-живописцы. Так, интересен опыт работы в линогравюре, и в ксилографии Б. М. Кустодиева, который, начав заниматься этими техниками высокой печати уже в зрелом возрасте, сумел выработать свой определенный стиль и создал ряд интересных эстампов.

В ранний период, когда техника гравюры на линолеуме только начала появляться в творчестве графиков, зачастую мастера прибегали к ней, как к подсобной технике в ксилографии. Из линолеума создавались крупноформатные печатные клише, как правило использующиеся для создания фона работы. А более тонкие детали выполнялись и печатались с самшитовых досок. Так работал В. Д. Фалилеев над созданием своих ранних графических листов «Белая ночь на Неве» (1910) или «Осень в Петрограде» (1921). Вообще, в линогравюре он одним из первых работает с большим форматом и активно вводит в эту технику цвет. Можно сказать, что способность создавать ограниченным набором средств лаконичный, но при этом яркий художественный образ сближает В. Д. Фалилеева с художницей А. П. Остроумовой-Лебедевой. Она также работала при печати с досками, созданными из линолеума, объединяя их с ксилографией. Так, в цветных листах «Версаль» (1907), «Петербург. Решетка Летнего сада» (1909), «Венеция ночью» (1914), «Бобби» (1925) (рис. 35), «Ленинград. Вид с Троицкого моста» (1926), «Ленинград.

Вид на крепость ночью» (1946) с линолеумных досок печатается основной цвет, являющейся определенной заливкой, что дает возможность увеличить формат оттиска.

В линогравюре много работал петербургский художник С. Б. Юдовин. Черно-белые оттиски, исполненные и в гравюре на линолеуме, и в гравюре на дереве, из серии «Ленинград в дни Великой Отечественной войны» (1947), дают представление о его высоком мастерстве при работе в этих техниках. Максимально лаконичные образы, но при этом сильнейшая выразительность – это те качества гравюры на линолеуме, которые показал художник в этой серии.

Линогравюра завоевывает все большее внимание, чему способствуют её техническая простота, а также способность к лаконичному образному языку. Мастера выбирают эту технику печатной графики для работы в станковом формате, в книжной графике, в экслибрисе.

Отчасти это было вызвано некоторыми изменениями в общественно-политической жизни страны в середине 1950-х г. – в период, получивший название «оттепель». Это время вдохнуло некоторой свободы в искусство, и в последствии нашло яркое и эмоциональное отражение во всех его сферах. В печатной графике это проявилось в первую очередь в отказе от строгих, «упорядоченных» техник, например таких, как торцовая ксилография. Вообще, меняется сам графический язык, становясь более свободным, где линия приобретает большую легкость и независимость. Все это находит отражение в тех техниках, которые позволяют художнику более свободно работать с материалом, выбирать больший формат. Поэтому в ленинградском графическом искусстве 1960-х г. наблюдается всплеск интереса не только к линогравюре, но и даже в большей степени к литографии, которая в какой-то момент выходит на первый план, вытесняя другие техники. Здесь следует подчеркнуть, что такое активное развитие печатной графики поддерживалось благодаря работе Экспериментальной графической мастерской ЛОССХ, впоследствии даже называвшейся «литографской», и переименованной в 1963 г. в Цех эстампов Графического комбината Художественного фонда, на протяжении всей своей истории (1933-1990) служившей центром авторской

печатной графики и являвшейся местом для художественных, а также технических экспериментов.

При этом надо отметить, что период 1960-1970 гг. многие исследователи называют эпохой линогравюрного бума в графике. В какой-то момент, линогравюра стала так популярна среди художников-графиков, что несколько вытеснила остальные техники, и ксилографию в том числе. Что интересно, такая ситуация складывалась повсеместно, а не только в графическом искусстве Ленинграда и Москвы. Искусствоведы отмечали, что ни одна выставка середины 1960-х г. не обходилась без представленных на ней линогравюр. А на иных выставках «стены сплошь покрывались однообразно угловатыми контрастными оттисками»¹⁰². Возможно такое активное развитие линогравюры в графическом искусстве Ленинграда неслучайно. Энергичность и своеобразная брутальность «сурового стиля», царившего тогда в искусстве, поставила на первое место в печатной графике линогравюру с большим, как будто рубленными плоскостями, с резким контрастом белого и черного. М. А. Немировская писала в одной из своих статей, что почти на всем протяжении 1960-х годов большая линогравюра стала, излюбленным видом печатной графики, смело вторгаясь на стены выставочных залов и завоевывая их. Лаконизм, броскость и лапидарность соотношений черного и белого, законченность и четкость, свойственные изображению отпечатанному, а не написанному от руки, - все эти свойства, присущие изобразительному языку эстампа (в первую очередь – линогравюре), сделали его как бы предназначенным для воплощения того мира идей и образов, который утверждался в советском искусстве начала 1960-х годов. Большие черно-белые линогравюры были ближе живописи «сурового стиля», во всяком случае их стилистическое единство выступало совершенно явственно¹⁰³. Линолеум добавил графическому почерку ленинградских мастеров непринужденность и масштабность намного большую, чем можно было позволить в гравюре на дереве. При этом, художниками-

¹⁰² Герчук Ю. Я. Эффект присутствия. М.: Арт-Волхонка, 2016. С. 175.

¹⁰³ Немировская М. А. Советская графика в Третьяковской галерее (Выставка к 50-летию образования СССР) // Советская графика '73. М.: Советский художник, - 1974. - С. 24.

графиками был сохранён и привычный четкий «ксилографический» ритм, и энергия «штихельного» штриха, и, добавляющее графическому листу динамики и внутреннего напряжения, чувство преодоления сопротивления материала. Ю. Я. Герчук подчеркивал, что именно внутренней напряженностью специфических средств эстампа, а не удобством получения многих оттисков и объясняется большей частью обращение художника к таким трудоемким техникам¹⁰⁴.

Уже упоминалось, что к середине XX в. линогравюра охватила все форматы – от экслибриса до книжной графики. В станковых листах одним из ведущих жанров, также как и в гравюре на дереве, был городской и лирический пейзажи. Ленинградские художники-графики О. А. Почтенный, А. А. Ушин, В. Н. Блинов, Н. И. Кофанов, В. Е. Верещагин, В. А. Бендингер, М. Н. Успенский и др., обращаясь к мотивам Ленинграда, каждый по-своему показывают этот город, применяя на практике предложенные линогравюрой художественно-выразительные средства. В эстампах таких художников, как А. А. Ушин, О. А. Почтенный отражена динамика современного города, возрождающегося и развивающегося, живущего активной жизнью. Мастер графики Олег Алексеевич Почтенный (1927-1997), выбирает технику гравюры на линолеуме за четкость линий и силуэтов. Он добивается в своих пейзажных листах композиционной уравновешенности и подчеркнутой графичности. Однако, при этом, он постепенно отказывается от ксилографии в своем творчестве. О его эстампах художник Д. П. Цуп говорил, что лиричные, тонкие, задумчивые пейзажи не везде ровные, но это еще больше подчеркивает, что показан живой город. На взгляд художника, городские пейзажи О. А. Почтенного точнее, удачнее, чем пейзажи деревенской характера¹⁰⁵. В основном пейзажи О. А. Почтенного исполнены в черно-белом цветовом решении – когда широкие черные и белые плоскости скомпонованы с длинным тонким штрихом. Чтобы особо подчеркнуть характер или настроение изображаемой композиции, художник дополнял некоторые листы цветом – подкрашивал оттиск акварелью («В Невском

¹⁰⁴ Герчук Ю. Я. Эстамп в мастерской, на выставке, в магазине // Советская графика '73. М.: Советский художник, - 1974. - С. 108.

¹⁰⁵ Стенографический отчет обсуждения выставки в ЛОСХ «Гравюра на дереве» от 20 июня 1985 // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямли И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 18.

районе» 1973 (рис. 36), «У Нарвских ворот» 1978, «На Неве» 1979). Другой художник-график, мастер гравюры на линолеуме Андрей Алексеевич Ушин (1927-2005) работает в немного противоположной манере, стремясь уйти от графической сдержанности и сухости, которую можно наблюдать также и в его ранних ксилографиях. Создается впечатление, что художник стремится привнести в гравюру на линолеуме, те художественные свойства, которые присущи гравюре на дереве, тем самым придав линогравюре некоторые черты «ксилографичности». В его лирических композициях прослеживается более чувственный графический язык, а городские мотивы наполнены динамизмом, но при этом некоторым драматизмом. Современный мегаполис – это город, который стремится показать А. А. Ушин. Город, наполненный ощущением напряженной жизни, движением, где динамично развивающиеся окраины и заводские кварталы соседствуют с парадными и торжественными ансамблями, («Утро» 1960, «Выборгская сторона» 1970). При этом, как отмечает исследователь искусства Ю. Я. Герчук, угловато-суровым листам А. А. Ушина не доставало лирической тонкости восприятия, и, сравнивая художника с московскими мастерами И. В. Голицыным и Г. Ф. Захаровым, добавляет, что нет в его листах сложности цветовых отношений черного и белого. В отличие от них А. А. Ушин оперирует лишь контрастами резкого света и густых, заливающих целые кварталы теней¹⁰⁶. Но, ленинградский искусствовед И. Г. Мямлин замечает, что «Современны и интересны по мотивам сценки из жизни сегодняшнего Ленинграда - цветные линогравюры: Станция Ланская, Московский проспект, Салют на Неве.»¹⁰⁷. Также большой интерес вызывает серия эстампов «Ленинград в блокаде» (1976-1984), где художник графическим языком передал все тяготы жизни осажденного Ленинграда. Вообще, касаясь темы ленинградского городского пейзажа в линогравюре, трудно обойти образ блокадного города во время Великой Отечественной войны. Гравюра на линолеуме, в отличие от ксилографии, позволяла художникам более оперативно

¹⁰⁶ Герчук Ю. Я. Эффект присутствия. М.: Арт-Волхонка, 2016. С. 173.

¹⁰⁷ Мямлин И. Г. Творчество молодых (на выставке работ А. Ушина и О. Почтенного) от 9. 04. 1958 / И. Г. Мямлин // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямлин И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 130. Л. 2.

работать над той или иной темой, создавая целые серии графических листов. К видам осажденного Ленинграда обращалась в линогравюре художник-график Нина Николаевна Новосельская (1926-1985). В основу ее большой серии линогравюр «Ленинград в блокаде» (1959-1960), легли воспоминания о пережитом времени. В этих эстампах с глубокой убедительностью и остротой показан образ города, переживающего тяжелейшие блокадные дни. Работая с композицией каждого листа, художница строит её крупными черными объемами, тем самым ограниченными средствами черно-белой линогравюры, передавая максимум эмоций – «Блокадный Ленинград. В заводском цеху» (1959), «Ленинград в блокаде. У буржуйки» (1960).

В технике гравюры на линолеуме Н. Н. Новосельская обращается также к теме трудовых будней возрождающейся послевоенной страны («У пульта управления» 1964, «На строительстве ГЭС» 1960-е, «Целина. Полевой стан» 1960-е (рис. 37). В графических листах отображена жизнь новых больших советских строек и работа человека на земле.

Другой ленинградский художник – Анатолий Моисеевич Гетманский (1937-1996) – также обращается в линогравюре к теме восстановления и строительства новой страны (Серия «Металлисты» 1975; серия «Плюс электрификация» 1980: «ЛМЗ. Колесо гидротурбины Саяно-Шушенской ГЭС» (рис. 38), «Будущий генератор», «Линии потока», «Молодой рабочий», «Сильнее стали»). А сюжеты бытовой и этнографической тематики затрагивают в своих графических листах Владимир Адольфович Бендингер (1924-2013) («Предгорья Саян» 1979, «В тайге» 1980) и Владимир Александрович Емельянов (род. 1937) (серия «Беломорье» 1974, серия «Ледяная страна» 1979).

Говоря о ленинградском пейзаже в линогравюре, интересно отметить имя художника-графика, работающего в книжной и станковой гравюре на линолеуме, Рудольфа Моисеевича Яхнина (1938-1997). Образ города занимает большое или даже основное место в творчестве этого мастера. Но его привлекает не современный динамичный Ленинград, а Петербург XVIII века - тот период, с которого и началась сама история северной столицы. Мастер много и тщательно

изучал историю строительство нового города Петра I, подробно исследовал историю создания русского парусного флота, его первые походы, победы и поражения. Характерными особенностями его творчества можно назвать глубокое знание исторического материала, с которым он подходил к работе над сюжетами своих графических листов, а также мастерское владение техникой линогравюры. Его цветные и черно-белые эстампы выполнены с необычайной тщательностью проработки печатной доски. Благодаря подробному изучению строений и конструкций морских судов XVIII в. он свободно и уверенно работал с композицией листа, находя нужные ракурсы. Несмотря на то, что Р. М. Яхнин учился и воспитывался в ленинградской графической школе, в его технике и стилистике можно увидеть отсылки к техническим приемам В. А. Фаворского – тщательно проработанная штриховка, с подчиненными ритму композиции штрихом. Линогравюры художника максимально «ксилографичны», кажется, что он старался уйти от своеобразной мягкости линолеумного штриха. Д. С. Лихачев назвал мастера в числе первых кто достойно продолжает традиции классической школы печатной графики¹⁰⁸.

О широкой популярности гравюры на линолеуме не только в Ленинграде и стране в целом, но и в союзных республиках говорили искусствоведы Ю. Я. Герчук, Е. Ф. Ковтун, отмечая, что там она, также как и ксилография, развивалась «в тесном соприкосновении с традициями народного искусства, накопившего за века целый арсенал совершенных в своей чистоте, национальных по характеру форм и образов»¹⁰⁹. В таких республиках, как Литва, Латвия, Эстония, Грузия художники обращаются в линогравюре и к книжной графике, и к станковому формату. Ю. Я. Герчук также подчеркивает мощный национальный колорит, присущий графическим листам мастеров этих республик. «В Грузии несколько выразительных серий гравюрует Р. Тархан-Моурави. Его листы пронизаны

¹⁰⁸История в гравюрах. Станковая и книжная графика Рудольфа Яхнина // Информационно-образовательный центр "Русский музей: виртуальный филиал": [сайт]. – URL: <http://www.virtualrm.spb.ru/ru/node/8292> (дата обращения: 28.03.2020).

¹⁰⁹ Ковтун Е. Ф. Что такое эстамп. Л.: Художник РСФСР, 1963. С. 82.

национальным колоритом, ритмом танца, прихотливой мелодией песни»¹¹⁰. Прибалтийские мастера В. М. Юркунас, А. И. Макунайте и другие «приняли линогравюру как технику глубоко национальную, возвели к давним традициям. Смелое обобщение и резкую экспрессию литовского лубка они применили не только к излюбленным ими фольклорным мотивам, но и вполне к современным темам»¹¹¹. Как бы ни отличалась графика советских художников, особенностями сюжета или художественным и техническим характеристикам, в них можно увидеть мастерство работы в линогравюре – самой популярной на тот период технике эстампа. От гравюры на дереве ее отличает большая декоративность: более гладкий, плавный и чистый штрих, получающийся таковым за счет того, что ведется не по деревянной, а по мягкой податливой поверхности.

Но, стоит отметить, что мастера, как работающие в ксилографии, так и совмещающие в своем творчестве две техники, в гравюре на линолеуме тяготели к некоторой «ксилографичности» - более изящной, утонченной и более гибкой контурной линии, некоторой «серебристости» в тоновом отношении, светотеневых градаций, разнообразия штриха и более детальной проработки всей композиции. Такой подход к линогравюре позволяет ленинградским художникам (например: Н. Н. Новосельская "Целина. Полевой стан" 1960-е., «Ленинградские почтальоны» 1960-е.; Н. И. Кофанов "Банковский мостик" 1984, "На канале Грибоедова" 1984) добиться в своих черно-белых и цветных работах большей деликатности и тонкости пластического решения и более богатого тонального диапазона, выявить больше нюансов тона.

В 1980-1990 гг. петербургские мастера продолжали работать в линогравюре. И, как в критических статьях, так и в обсуждениях художников и критиков, все больше возникал вопрос о взаимодействии ксилографии с линогравюрой и новыми технологиями. Вступая в дискуссию и с критиками, и с художниками, которые отстаивали ведущую роль в ленинградской печатной графике за ксилографией и отвергали все новые материалы, ленинградский историк искусства И. Г. Мямлин

¹¹⁰ Герчук Ю. Я. Эффект присутствия. М.: Арт-Волхонка, 2016. С. 175.

¹¹¹ Герчук Ю. Я. Эффект присутствия. М.: Арт-Волхонка, 2016. С. 175.

говорил в середине 1980-х г., что «сегодня некоторых из художников, издателей, исследователей, искусствоведов и музейных работников гипнотизирует слово ксилография. Ах! Берём самшит. Деревяшечка, а достать её трудно. Хотим мы или нет, но прогресс вторгается в нашу жизнь с хорошими или печальным результатами»¹¹². Он отмечал, что развитие гравюры на дереве — это очень цельный процесс, от которого «отпочковывается или с которым сливается» процесс развития гравюры на искусственных материалах — пластике, пластических материалах, линолеуме. И. Г. Мямлин считал, что на тот период, в число ксилографов должны входить и те мастера, которые гравюруют и на дереве, и на пластике, «а может быть, пока на пластике, не переходя на дерево»¹¹³. Он не стремился провести четкой границы между техниками высокой печати второй половины XX в. — ксилографией, линогравюрой, гравюрой на пластике, а лишь отмечал, что потребность жизни заставляет художников искать себя в работе с новыми материалами. «В этом я не вижу никакого криминала, а вижу процесс очень закономерный. Потому что как когда-то было с литографией и самой гравюрой, так и сегодня: пластические варианты увереннее входят в палитру художника-ксилографа»¹¹⁴. Но, не все мастера были согласны с ним. Так, художник Н. А. Львова писала в одном из писем И. Г. Мямлину: «Считаю этот материал (линолеум) не подменяющим дерево, а совершенно самостоятельным — и задачи должны быть другими»¹¹⁵. Также критиками отмечалось, что, не смотря на схожий принцип работы в ксилографии и линогравюре, по своим художественным характеристикам они отличаются — «Ксилография — самая «гравюра» из всех гравюр, и в ней тёмное - темнее, и белое светит ярче, и даже у её младшей сестры - линогравюры — там этот контраст ослаблен (или большая плоскость или разность соотношений)»¹¹⁶ - так

¹¹² Стенографический отчёт обсуждения выставки в ЛОСХ «Гравюра на дереве» от 20 июня 1985 // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямлин И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 9.

¹¹³ Стенографический отчёт обсуждения выставки в ЛОСХ «Гравюра на дереве» от 20 июня 1985 // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямлин И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 9.

¹¹⁴ Стенографический отчёт обсуждения выставки в ЛОСХ «Гравюра на дереве» от 20 июня 1985 // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямлин И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 10.

¹¹⁵ Львова Н. А. Письмо И. Г. Мямлину от 5. 06. 1970 // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямлин И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 202. Л. 2.

¹¹⁶ Стенографический отчёт обсуждения выставки в ЛОСХ «Гравюра на дереве» от 20 июня 1985 // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямлин И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 42

описывала разницу между техниками гравюры на дереве и на линолеуме историк графического искусства М. А. Алексеева.

В конце XX в. в художественном сообществе Ленинграда часто проводились такие дискуссии, касающиеся первенства гравюры на дереве в высокой печати ленинградского графического искусства. Большинство мастеров печатной графики и критиков были единодушны в том, что все процессы, связанные с ксилографией и другими техниками высокой печати, должны учитывать и понимать новые факторы существования, быть развивающимися и гибкими.

2.2. Эволюция городского пейзажа в ленинградской ксилографии второй половины XX в.

Начиная со второй половины XX в. ленинградская гравюра на дереве переживает определенные перемены, вызванные расширением популярности среди мастеров графики линогравюры. Эта техника, как будто смещает ксилографию на второй план, успех которой, начавшийся в первой половине XX в., постепенно угасает в послевоенное время. При этом, исследователи замечают, что этот спад популярности гравюры на дереве в ленинградском искусстве, начался еще в конце 1930-х годов, когда на протяжении двух десятилетий (1930 – 1950 гг.) к числу ленинградских ксилографов не прибавилось ни одного нового имени. «Отсутствие молодой смены заставляло опасаться, что эстафета поколений прервется и из нашего художественного обихода полностью исчезнет один из красивейших видов графики. Многим тогда казалось, что гравюра на дереве доживает свой век»¹¹⁷. Но, новые имена постепенно появлялись, и в первой послевоенной выставке ленинградских мастеров ксилографии в 1967 г. принимали участие семь молодых художников-графиков (Н. Кузнецов, Н. Львова, О. Почтенный, В. Сердюков, В. Тамбовцев, А. Овсянников, В. Шульга). Об этой выставке историк искусства В. Я. Бродский сказал, что она, несомненно, привлекла внимание общественности к

¹¹⁷ Каталог второй выставки произведений ленинградских ксилографов. Л.: Художник РСФСР, 1984. С.6.

ксилографии и свидетельствовала, что этот вид искусства не угас, а продолжал жить и развиваться в творчестве ряда мастеров. Однако, он с сожалением отмечал, что в выставке не принимали участие художники старшего поколения, а критика пока еще недостаточно оценила такое явление в послевоенной художественной жизни Ленинграда, как гравюра на дереве¹¹⁸.

Несмотря на то, что в 1960-х г. исследователи отмечают некоторый подъем в гравировании на дереве в Ленинграде, явившийся частью общего широкого процесса, многие художники, начинавшие свою творческую деятельность с гравюры на дереве, постепенно отдавали предпочтение гравюре на линолеуме. Среди них – А. А. Ушин, О. А. Почтенный и др. Однако, ксилография оставалась в арсенале мастеров, захватывая как станковую и книжную графику, так и экслибрис. В разные периоды второй половины XX в. ксилография то выходила на первый план, то отходила в сторону, уступая место другим техникам высокой печати, но никогда не была забыта.

Свои первые работы в печатной графике Андрей Алексеевич Ушин выполнял в технике ксилографии. Это и графические листы с городскими видами первых послевоенных лет («На работу» 1945), и листы с революционной тематикой («Залп Авроры» 1947). Что касается образно-стилистического языка, то ранние ксилографии А. А. Ушина, отличаясь достаточно динамичной композицией, напоминают графику, выполненную карандашом – свободная штриховка, легкость линий. Это можно проследить и в таких листах, как «Городские крыши» (рис. 39) и «Ночь на Неве» (1950). Здесь мастер работает белой линией, свободно прокладывая ее по черному полю деревянной доски. Исследователи творчества художника отмечают, что именно в это время складывается та система образов, которую он пронесет через все свое творчество, и которая в большей степени отразится в его линогравюрах¹¹⁹. Город – заглавная тема для А. А. Ушина. Он изображает его, работая непродолжительное время в ксилографии, создает графические листы с видами Петербурга в линогравюре, продолжает воспевать его и в пластике, к

¹¹⁸ Каталог второй выставки произведений ленинградских ксилографов. Л.: Художник РСФСР, 1984. С.5.

¹¹⁹ Ушина А. А. Петербург в графике. Династия Ушиных. СПб.: Logos, 2003. С. 125.

которому ненадолго обращается в 70-х годах XX в. Городские виды также были заглавной темой в творчестве Олега Алексеевича Почтенного (1927-1997). Он начинал работать в гравюре на дереве, постепенно перейдя в линогравюру. А в небольших черно-белых и, подкрашенных акварелью, ксилографиях художник изображает пейзажи ленинградских пригородов – «Павловск. Аллея ко дворцу» (1974), «Павловск. Храм дружбы» (1974). О творчестве этих двух мастеров – А. А. Ушина и О. А. Почтенного искусствовед И. Г. Мямлин писал, что «для молодых художников характерно не самоцельное любовование изяществом пятен света и тени, резкими контрастами, чётким ритмом, а желание передать ощущение величия красоты и поэтичности жизни (хотя нельзя не сказать об излишне подчеркнутой иногда камерности многих листов)»¹²⁰. Критик с радостью отмечал, что ни А. А. Ушина, ни О. А. Почтенного нельзя упрекнуть в натуралистической унылости и механической срисованности виденного. А их стремлением в искусстве является не копирование, а творчество, основанное на изучении правды жизни и богатства действительности¹²¹.

Некоторые исследователи предпринимают попытки выделить два основных направления, в которых развивалась ксилография в период 1960-1980-х гг. – традиционное и новаторское¹²². Одни художники продолжали сохранять идеи своих предшественников и наставников – петербургских мастеров А. П. Остроумовой-Лебедевой, А. П. Шиллинговского и московских В. А. Фаворского и А. И. Кравченко. Другие же художники искали свой, принципиально новый язык в ксилографии. И здесь можно отметить влияние общего направления в искусстве того времени – так называемого «сурового стиля». Этот энергичный, но достаточно скупой и лаконичный стиль в графике связывают с поисками авангардистов и опытом конструктивистов. Отчасти, с мнением о развитии ленинградской ксилографии в русле устоявшихся традиций, и в русле новых идей можно

¹²⁰ Мямлин И. Г. Творчество молодых (на выставке работ А. Ушина и О. Почтенного) от 9. 04. 1958 / И. Г. Мямлин // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямлин И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 130. Л. 3.

¹²¹ Мямлин И. Г. Творчество молодых (на выставке работ А. Ушина и О. Почтенного) от 9. 04. 1958 / И. Г. Мямлин // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямлин И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 130. Л. 3.

¹²² Ксилография. Из собрания Русского музея. Каталог выставки. СПб.: Государственный Русский музей, 2018. С. 56.

согласиться, но при этом невозможно выделить мастеров, которые работали исключительно в каком-то одном из этих направлений. В творчестве большинства ленинградских художников-ксилографов второй половины XX в. эти два направления шли параллельно.

В 1960–1980-х гг. в станковой гравюре на дереве работают Д. К. Титов, В. В. Тамбовцев, А. И. Векслер, В. И. Сердюков, А. А. Ушин и др. Образ города становится одной из центральных тем в их творчестве. В. Я. Бродский отмечал, что в ксилографии эта тема идет более всего от творчества А. П. Остроумовой-Лебедевой, и традиция эта, активно продолженная первым поколением мастеров советской гравюры, передана ими, как эстафета, художникам более молодым. При этом он подчеркивает, что это вовсе не простое повторение, «не буквальное следование по однажды проложенному пути»¹²³. Эстампы этих художников позволяют говорить о том, что лучшие традиции петербургской школы ксилографии и художественного объединения «Мир искусства», «с их вниманием к изяществу в прорисовке деталей, к филигранности техники и, прежде всего, к любви к городу на Неве»¹²⁴ сохраняются и дальше. Важно добавить, что ленинградская гравюра на дереве, как художественное явление, не существовала в отрыве от тех процессов, которые происходили в московской графической практике. Теоретический и практический вклад, сделанный в искусство московским графиком В. А. Фаворским, в том или ином проявлении находит отклик в творчестве художников Ленинграда. Это отражалось в решении пространственных задач, в чувстве материала, в архитектонике композиции и в тонком техническом мастерстве.

В лучших традициях ленинградской школы работает в этот период график, иллюстратор и реставратор ксилографии Владимир Иванович Сердюков (1924–2003), создавая графические листы в черно-белой и цветной ксилографии с классическими видами города – Зимним дворцом («Октябрь. Дворцовая площадь»

¹²³ Каталог второй выставки произведений ленинградских ксилографов. Л.: Художник РСФСР, 1984. С. 8.

¹²⁴ Кузнецов Э. Д. «Мир искусства» в судьбе ленинградской книжной графики // Искусство Ленинграда. - 1991. - № 5. - С. 24–30.

1984), Петропавловской крепостью («На Заячьем острове») 1967; цветные ксилографии: «Над Невой» 1973; «Петропавловский собор»; «Нева. Петропавловская крепость» 1976), аркой Главного штаба («Триумфальная арка главного штаба» 1977 (рис. 40), крейсером «Аврора» («У Авроры» 1977), панорамой Невы и видами рек и каналов города («На Неве» 1966; «Фонтанка у Аничкова моста» 1968; «Крюков канал» 1970; цветные ксилографии: «Мосты»; «Львиный мост» 1976; «Старо-Калининский мост» 1977). Художнику удалось передать в своих эстампах поэтический образ города, пропущенный через собственное, глубоко личностное ощущение городского пространства. Его графические листы полны очарования возвышенной красотой архитектуры Петербурга. При этом, рисунок знаменитых петербургских ансамблей, в воспроизведении художника, точен и строг. Кроме парадных видов в своих ксилографиях В. И. Сердюков затрагивает образы более скромных городских мест, таких, как остров Новая Голландия («Новая Голландия» 1975) или старые корпуса Александро-Невской лавры. В цветной гравюре на дереве «Лавра» (1977) (рис. 41), печать которой выполнена в четыре доски, мастер представляет красоту и строгость архитектуры XVIII в. Но эту строгость он оттеняет силуэтом старого дерева на переднем плане. На заседании, посвященном открытию выставки «Гравюра на дереве» 1984 г. историк искусства В. С. Матафонов сказал об этом художнике, что В. И. Сердюков не только сам прекрасно усвоил искусство ксилографии, но и передал его многим. В советской цветной гравюре на дереве мастер представил очень серьёзный взнос в искусство. В. С. Матафонов отмечает, что это не только владение цветом, лаконизм (не как у японцев – у них десятки досок – добавляет И. Г. Мямлин), но и то особенное видение города, свое отношение, свой вклад в искусство – свой Ленинград. Такой подход далеко не каждому даётся, «даже не каждому десятому, а может быть одному из ста. У Сердюкова это есть. У него есть свое понимание красот Петербурга-Ленинграда, и он вкладывает его в свои гравюры. Вот один из ответов на вопрос – Что внесла в искусство современная

Ленинградская гравюра?»¹²⁵ На протяжении всей своей творческой деятельности, которая затрагивает не только станковую ксилографию, но и книжную, а также реставрацию, художник вновь и вновь обращался к теме образа города. Разные времена года и состояния природы нашли отражение в ленинградских пейзажах В. И. Сердюкова. Что касается художественного почерка мастера, то его цветные ксилографии отличаются от того, что можно было увидеть в цветных ксилографиях первой половины XX в., в работах А. П. Остроумовой-Лебедевой и В. Д. Фалилеева. Художник работает не только цветным пятном, формируя силуэт и объем. Он использует самую разнообразную штриховку, которую прокладывает по доске. Штрихом мастер не только усиливает светотеневые эффекты, но и добавляет объем, форму и фактуру. Накладывая при печати блоки разного цвета друг на друга, художник создает дополнительные цвета, а штрихи, гравированные на этих досках, наложенные друг на друга дополняют и оттеняют друг друга, создавая мерцающую поверхность. Таким образом, автору удастся при минимуме цвета добиться максимально богатой колористической насыщенности.

В том же своем выступлении на открытии выставки «Гравюра на дереве» 1984 г. В. С. Матафонов говорит и еще об одном художнике-ксилографе – Виталии Витальевиче Тамбовцеве (1930-1997), подчеркивая, что у него свой подход к изображению архитектуры Ленинграда. И действительно, при работе над темой образа города, он задается другой целью — показать городское пространство с иного угла обзора. Художник выбирает отличные от общепринятых виды города, и это хорошо прослеживается в цикле «Мосты повисли над водами» (1970-1976). В. В. Тамбовцев, разрабатывая свой образно-стилистический почерк, показывает эти виды с нарочитым выделением объема и всего пространства («Старо-Калинкин мост» 1971; «Эрмитажный мост» 1973; «Первый инженерный мост» 1976). В черно-белом эстампе «Пикалов мост» (1973) (рис. 42) на контрасте с белизной бумаги, оставленной после работы штихелем вокруг фигур и архитектурных элементов Пикалова моста, крупными пятнами проложены тени. А достаточно структурная

¹²⁵ Стенографический отчёт обсуждения выставки в ЛОСХ «Гравюра на дереве» от 20 июня 1985 // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямли И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 26.

штриховка в этом графическом листе граничит с легким белым штрихом. Исследователи отмечают, что подчеркнутая материальность среды, предметность архитектурного мира соотносится с гравюрами В. А. Фаворского 1920-х г.¹²⁶ Художник-ксилограф Д. П. Цуп говорил, что его очаровывает разнообразие творческого почерка В. В. Тамбовцева: «Посмотрите, какое разнообразие технических приёмов, ведения линий – чёрное и белое, - какое разнообразие тонального разрешения»¹²⁷. Он добавлял, что художник находит в каждом и для каждого изображения свой характерный способ изложить это на деревянной доске. Предшественником лирического городского пейзажа в творчестве художника был цикл эстампов «По Ленинским местам Ленинграда» (1969-1977), в котором он изобразил, памятные места, связанные с именем В. И. Ленина – «Дом на Сердобольской» (1969), «Актёрский зал Смольного» (1977), «Комната В. И. Ленина» (1977). Уже в самых ранних из этих листов прослеживается тот творческий почерк – разнообразие технических приёмов, внимание к объёмно-пространственной среде – который впоследствии будет ярко представлен как в книжной графике мастера, так и в циклах эстампов «Петропавловская крепость» (1970-1972); «Мосты повисли над водами» (1970-1976) и в экслибрисе. Сам художник подчеркивал, что он особенно ценит в технике гравюры на дереве возможность полностью высказаться, возможность и необходимость все поставить на свои места, соподчинить, решить каждую деталь, как решают задачи хорошие математики - не только правильно, но и изящно, артистично¹²⁸.

К классическим же видам города обращается в своем творчестве мастер ксилографии, работающая в основном в книжной графике, — Ася Исааковна Векслер (род. 1943), создав несколько станковых листов. Один из ярких и характерных эстампов – черно-белая ксилография «Прачечный мост (со снегом)» (1974) (рис. 43). В этом листе отобразились свойственные для ее творческого

¹²⁶ Современная ленинградская ксилография, 1969-1979: альбом. Л.: Художник РСФСР, 1980. 12 с.

¹²⁷ Стенографический отчёт обсуждения выставки в ЛОСХ «Гравюра на дереве» от 20 июня 1985 // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямли И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 18.

¹²⁸ Тамбовцев В. В. Письмо И. Г. Мямлину от 10.04.1971 / В. В. Тамбовцев // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямли И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 688. Л. 2.

почерка, причем как в станковой, так и в книжной гравюре, черты – энергичная тонкая штриховка, которую автор использует для передачи темного неба и строгий ритм черного и белого, в изображении архитектурных форм и пятен белого снега. Надо отметить, что при некоторой своей суховатости, возможно, продиктованной строгостью изображаемых архитектурных форм, ее работы ясны и чисты. Можно найти определенное сходство листа «Прачечный мост» с ранними черно-белыми ксилографиями А. П. Остроумовой-Лебедевой, которые она гравировала для объединения «Мир искусства». При всем этом, можно добавить слова И. Г. Мямлина, о том, что Ленинград в гравюрах А. И. Векслер показан преображенным, потому что преобразовалась сама жизнь, и одновременно в её работах отражается и дыхание художника¹²⁹.

Еще один художник, чье творчество неразрывно было связано с Ленинградом – Татьяна Константиновна Мезерина (род. 1945). Уже с первых своих ксилографий – иллюстраций к повести Ф. М. Достоевского «Кроткая», она показала себя как мастер, тонко чувствующий и понимающий гравюру на дереве. Про эту работу художник Д. П. Цуп сказал, что здесь она смогла «проникнуть в трагизм Достоевского. Это поразительное проникновение, и поразительно как все это сделано <...> Есть ксилограф, который в состоянии так работать»¹³⁰. Как мастер, способный улавливать и точно передавать состояния природы, она показала себя в городском пейзаже («Банковский мостик» 1973; «Никольские ряды» 1973 (рис. 44); «Ленинградский пейзаж» 1973; «Канал Грибоедова» 1979; «Троицкий собор» 1979). Во всех графических листах, посвященных ленинградским видам, можно проследить характерный для этого мастера прием – светлым контуром подчеркивать архитектурные объемы и элементы, тем самым выводя их на первый план – в эстампах «Китайский дворец» (1978) (рис. 45), «Банковский мостик» (1973), «Пикалов мост» (1980). Несмотря на богатое разнообразие тональных решений и штриховых приемов, ленинградские листы Т. К. Мезериной отличаются

¹²⁹ Стенографический отчет обсуждения выставки в ЛОСХ «Гравюра на дереве» от 20 июня 1985 // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямлин И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 6.

¹³⁰ Стенографический отчет обсуждения выставки в ЛОСХ «Гравюра на дереве» от 20 июня 1985 // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямлин И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 19.

той технической строгостью, которую можно проследить, например, в эстампах П. А. Шиллинговского. Это позволяет говорить о преемственности и сохранении традиций петербургской школы гравюры на дереве.

Каждый из этих художников по-своему видит город, но главным в стилистике их графических листов становится лирический мотив. Несмотря на то, что мастера выбирают классические парадные образы Ленинграда, они передают их в несколько обыденном, спокойном состоянии, но, в свою очередь, наполненными внутренними переживаниями, что, возможно, связано с появлением «незримо присутствующего лирического героя»¹³¹, которым иногда становится и сам город. Надо отметить, что при всём творческом разнообразии в ленинградской ксилографии второй половины XX в. просматривается характерное особое отношение к традиции и принадлежность к одной школе. Исследователи петербургской графики отмечают, что стилистические мутации коснулись Ленинграда лишь опосредованно, хотя школа и не была изолирована, будучи частью одной «кровеносной системы»¹³².

Однако, кроме такого трепетного отношения к традициям петербургской-ленинградской гравюры на дереве, которые сохранялись в ней на протяжении всей второй половины XX в., можно отметить особенности, которые появились в графическом пейзаже Ленинграда в 1950-1960-х гг. Эти особенности сохранялись в ленинградской ксилографии вплоть до 1980-х г., развиваясь при этом параллельно, в том числе и в творчестве одних и тех же мастеров. Это и разнообразие сюжетного спектра новых эстампов, в которых традиционные виды Ленинграда соприкасаются с индустриальными зарисовками. Бесспорно, это связано с идеями «сурового стиля», и демонстрирует развитие гравюры на дереве в контексте времени, являясь одной из основных характеристик такой «экспериментальной» ксилографии. Необходимо отметить, что «суровый стиль» в деревянной гравюре ленинградских художников формировался в 1950-1960-х гг. – в эпоху большой стройки и роста

¹³¹ Мушарапова-Шварц В. А. Тема города в графике петербургских художников XX века. [Текст]: дис...канд. Искусствоведения: 17.00.04: защищена 05.12.06 / В. А. Мушарапова-Шварц. СПб., 2006. 250 с.

¹³² Мушарапова-Шварц В. А. Тема города в графике петербургских художников XX века. [Текст]: дис...канд. Искусствоведения: 17.00.04: защищена 05.12.06 / В. А. Мушарапова-Шварц. СПб., 2006. 250 с.

нового Ленинграда. При этом «ключевые» ксилографии создавались немного позднее, во второй половине 1970-х г. Анализируя работы этого периода, можно отметить, что из ленинградского пейзажа исчезает знакомая уже «мирискусническая тематика», которой свойственно некоторое отрицание современного растущего города. Приметами этого становятся всевозможные черты индустриального пейзажа, будь то, опора высоковольтной линии, строительство новых районов города или большие «технологические» стройки.

Так, в серии гравюр «Ленинградская ЛАЭС строится» (1978) художника-графика Дмитрия Константиновича Титова (род. 1947) – «Котлован №1», «Краны ЛАЭС», показаны первые этапы строительства Ленинградской атомной станции в городе Сосновый Бор. В графических листах автор стремится показать как индустриальный пейзаж, так и, в большей степени, картины тяжелого труда ленинградцев. Мастер работает в гравюрах этой серии интенсивной резкой штриховкой. Так в гравюре «ЛАЭС. Ночная смена» (рис. 46) на темном фоне он контрастно прокладывает белыми линиями будущие конструкции атомной станции и ведущую к этой стройке дорогу. Что можно назвать, своего рода аллегорией светлого индустриального будущего. Творчество Д. К. Титова может послужить ярким примером тому, что два направления ленинградской ксилографии существовали параллельно в деятельности одного мастера. Лирический городской пейзаж также представлен среди эстампов этого художника. В ксилографиях «Петропавловская крепость» (1976), «Летний сад» (1978), «Крюков канал» (1978) мастер не изменяет своему почерку, и также строит свой рисунок смелыми штрихами штихеля по черной доске, однако, добавляя при этом линиям некоторого изящества. Д. П. Цуп давая характеристику творчеству Д. К. Титова отмечал, что оно оставляет очень интересное и большое впечатление от комбинации чёрного и белого в гравюрах, добавляя, что он нашел оригинальный специфический ход – большие пятна чёрного и белого и какой-то радужный переход от чёрного к белому. Это, по мнению художника, хорошо прослеживается в таком листе, как «Летний сад» (1978) (рис. 47) - большой гравюре на обрезной доске. «Мало кто работает на обрезной доске, подмечает Д. П. Цуп, и при большом разнообразии и техническом

и сюжетном работы производят большое, хорошее впечатление»¹³³. Д. К. Титов часто работал в продольной ксилографии, и это отразилось в его стилистике – в некоторой прямолинейности и резкости линий, в построении черных и белых плоскостей.

Еще одна сторона городского пейзажа – бурный рост старых окраин Ленинграда — отображена в ксилографиях, линогравюрах и гравюрах на пластике А. А. Ушина. Из них «Новый дом» (гравюра на пластике, 1977), «Город строится» (ксилография, 1970-е), «Новостройки. Комендантский аэродром» (ксилография, 1980) (рис. 48). Новые большие стройки привлекали художников своим размахом и энергией. В них они видели обновление не только города, но и жизни в целом. Работы А. А. Ушина отличаются сочностью и плотностью черного цвета, яркостью контрастов, энергичностью белых линий, проложенных по черной доске. Более мягкими по композиции, но схожими по тематике, выступают работы О. А. Почтенного – «Башня телецентра в Ленинграде» (1966) (рис. 49), «Новостройки на Охте» (1977). И несмотря на то, что выполнены они в линогравюре, мастер стремится передать некоторую «фактурность» ксилографии – более тонкую частую штриховку, остроту линии. В этих графических листах можно увидеть восхищение мастера «новым» городом, и в то же время, стремление поиска гармонии современной архитектуры с классическим петербургским пейзажем.

Сложная экономическая ситуация, развивающаяся в стране в период конца 1980 – 1990-х гг., заставляла художников оставлять гравировальное искусство, и искать новые пути существования и, порой не всегда в свободном творчестве. Но, все же, в ксилографии в жанре городского пейзажа продолжают работать такие мастера, как В. В. Тамбовцев, В. И. Сердюков, к которому присоединяется его сын Н. В. Сердюков. Они вновь и вновь обращаются к городской тематике, находясь в постоянном поиске необычных ракурсов уже привычных классических видов Ленинграда – Санкт-Петербурга, новых лирических мотивов, новых художественно-выразительных средств. Мастера активно работают в цветной

¹³³ Стенографический отчёт обсуждения выставки в ЛОСХ «Гравюра на дереве» от 20 июня 1985 // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямли И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 20.

ксилографии. Графические листы В. И. Сердюкова (альбом цветных ксилографий “Ленинград” 1984, выполненный совместно с Н. В. Сердюковым), Н. В. Сердюкова («Летний сад зимой» 1986 (рис. 50), «Ленинград. Мост Пестеля» 1986, «Праздник на Неве» 1987, «Нева» 1994), В. В. Тамбовцева («Вид с Заячьего острова на Дворцовую набережную» 1990, «Переулок Крылова» 1991, «Вид с Дворцовой набережной на Петропавловскую крепость» 1991, «Петропавловка. Соборная площадь» 1991) отсылают к лучшим эстампам с городскими видами, созданными на протяжении XX в. Художники, в поисках гармонии и умиротворения, переосмысливают классическую архитектуру Петербурга, размышляя в столь нестабильное время о тех незыблемых традициях, которые зародились в этом городе, и сохраняются здесь на протяжении вот уже почти ста лет.

Рассмотрев творчество ленинградских мастеров ксилографии второй половины XX в., можно выделить то, что гравюра на дереве 1960–1980-х гг. не является некой неподвижной структурой, где снова и снова воспроизводятся виды классических петербургских ансамблей. В ней достаточно энергично развивается новый образ индустриального города. И эта энергия концентрируется в графических листах многих ленинградских художников обозначенного двадцатилетия. При этом существует некоторое условное тематическое разделение развития ксилографии на два направления – традиционное и новаторское. Когда одни художники, среди которых В. И. Сердюков, Т. К. Мезерина, А. И. Векслер, Н. В. Сердюков и др., продолжают сохранять образно-стилистические идеи своих предшественников и наставников – петербургских мастеров А. П. Остроумовой-Лебедевой, А. П. Шиллинговского и московских В. А. Фаворского и А. И. Кравченко, а другие находятся в поиске своего, принципиально нового языка в ксилографии, что вызвано отчасти, воздействием общего направления в искусстве того времени – «сурового стиля» - обладающего энергичным, но при этом несколько скупым и лаконичным языком.

2.3. Жанровое и стилистическое разнообразие в петербургской ксилографии второй половины XX в.

Развитие ленинградской станковой ксилографии второй половины XX в. происходило не только в русле городского пейзажа, но и в других жанрах, и что более интересно в различных стилевых направлениях. Как отмечают современные исследователи, «начиная с периода «оттепели» прежнее стремление соответствовать пафосу, программным установкам социалистического реализма сменялось в сторону модернизированной версии фигуративного искусства, где в большей степени допускался формально-стилистический эксперимент»¹³⁴. А А. Д. Боровский писал, что в середине – второй половине XX в. «именно графика отвлекала от утомительного и не всегда разумного противостояния либеральной ветви институционально огосударственного искусства и андеграунда. Вообще графика оказалась сферой какой-то общепримирующей»¹³⁵.

Что касается жанра, то в ленинградской ксилографии 1960 – 1980-х годов был наиболее распространен городской пейзаж, передающий не только ощущение динамики жизни современного человека, но и новый облик восстановленного и быстро растущего города. Одновременно с городским пейзажем, в это время в эстампе развивается «пасторальная» тематика – своеобразная поэзия и тишина деревень, провинциальных городов и парковых ансамблей ленинградских пригородов. И что характерно для всего графического искусства этого периода, смена жанра происходит не только в различных видах эстампа, но и в уникальной графике – карандашном рисунке и акварели. К сельскому пейзажу в ксилографии обращались многие мастера второй половины XX в. – В. В. Бродский, Д. П. Бучкин, Т. К. Мезерина, О. А. Почтенный, А. А. Ушин, Д. П. Цуп и др. Так, лист Вадима Валентиновича Бродского (род. 1945) «На маленькой станции» (1978) (рис. 51) показывает своеобразную «прозу жизни» - старые сараи, столб без проводов,

¹³⁴ Голикова И. С. Творчество В. И. Шистко в контексте печатной графики Ленинграда – Санкт-Петербурга [Текст]: дис...канд. Искусствоведения: 17.00.04 / Ирина Сергеевна Голикова. СПб., 2021. 351 с.

¹³⁵ Боровский А. Д. БиоГрафика // Боровский А. Д. Северный грифель: статьи о графическом (1978–2012). СПб., 2012. С. 9.

запряженную лошадь, изображение головы которой занимает большую часть первого плана. Такой прием, возможно, добавляет изображению дополнительный смысл, заключающийся в рассуждениях автора о роли технологического прогресса (а он подразумевается в развитии железнодорожной сети, частью которой является эта маленькая станция) в обыденной повседневной жизни далекой глубинки. Художника можно назвать ярким представителем академической петербургско-ленинградской школы ксилографии. В графических станковых листах, прослеживается определенная строгость и некоторая сухость в работе со штрихом, при этом линии не лишены некоторой декоративности. Что касается композиционных особенностей, то, работая в жанре городского пейзажа, мастер также выбирает необычные ракурсы (например: «Дерево ночи», 1979) (рис. 52), при этом добавляя в пейзаж небольшие жанровые сценки. Более свободно в ксилографии В. В. Бродский работает в книжной графике, где использует более условную и декоративную композицию, достаточно свободную, динамичную и экспрессивную штриховку, больше оперируя черными и белыми пятнами (например: илл. Г.-Х. Андерсен «Снежная королева», 1982. Не издано). К теме деревенского пейзажа обращается Дмитрий Петрович Бучкин (род. 1927) – мастер пейзажа как в графике, так и в живописи. В ксилографии «Деревенский дворик» (1972) он показывает непритязательную сторону деревенского бытия – большой хозяйственный двор. Здесь художник работает на стыке жанров – бытового и лирического пейзажа, вписывая в композицию изображение копошащихся в сарае петуха и курочек. В листе художник применяет достаточно четкое, можно сказать, немного театральное, деление композиции на планы, выделяя темным левую часть переднего плана, и освобождая правую часть, тем самым оттеняя глубину второго и заднего планов. Олег Алексеевич Почтенный (1927-1997) – еще один мастер, уделяющий большое внимание лирическому пейзажу в ксилографии. Много путешествуя по Северу России, мастер создал в 1966 г. серию графических и акварельных листов (служащих и как подготовительный материал для печатной графики) – 14 пейзажей природы и архитектуры Русского Севера, в которых на первый план выходит внимательное и глубокое изучение природы, стремление

максимально достоверно передать настроение и состояние природы, но при этом, все-таки, интерпретируя увиденное через призму своего художественного взгляда. В этой серии художник использует декоративный прием, вписывая изображение в овальную форму самшитового среза, как в ксилографиях «Погост на Печоре» (1966), «Северная деревня на Пинеге» (1966), «Снопы в поле» (1966) (рис. 53). С этими ксилографиями, по мнению самого художника, он наиболее полно как гравёр по дереву был представлен в 1967 г. на групповой выставке семи авторов¹³⁶. Также художник, чей стиль в высокой печати постепенно приобрел оригинальный, но при этом достаточно сдержанный, лаконичный и узнаваемый язык, отмечал, что ксилография не являлась для него единственным средством воплощения творческих идей, но, время от времени, он вновь возвращался к самшиту и штихелям¹³⁷. В конце 1970-х г. О. А. Почтенный отчасти повторяя тот декоративный прием, который он использовал в серии 1966 года, а именно гравировка непосредственно на спиле самшита, создает несколько ксилографий, также посвященных сельскому пейзажу – «Косьба» (1977), «Во дворе» (1980-е). Пригороды Петербурга и загородный пейзаж – те темы, к которым обращается Андрей Алексеевич Ушин, выбирая гравюру на дереве. В этой технике он выполняет серии, посвященные архитектурно-парковым ансамблям Гатчины, Павловска, Пушкина, Ораниенбаума, штихелем рассказывая о красоте этих, наполненных гармонией, мест. А загородный пейзаж, показанный художником – скромный и непритязательный. Мастер, как будто, хочет показать всю прелесть того, что порой остается незамеченным – дорога, идущая через весенний лес («Дорога на Выборг» 1959), первый снег, старые избы. Благородная простота, сдержанность почерка А. А. Ушина привлекают чистотой и ясностью передачи чувства, тонкостью нюансировки¹³⁸ - так отзывается о творчестве художника И. Г. Мямлин. Пейзаж был заглавной темой творчества Дмитрия Павловича Цупа (1908-

¹³⁶ Мямлин И. Г. Олег Почтенный – мастер гравюры. Статья от 4. 06. 2002 / И. Г. Мямлин // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямлин И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 121. 4 л.

¹³⁷ Мямлин И. Г. Олег Почтенный – мастер гравюры. Статья от 4. 06. 2002 / И. Г. Мямлин // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямлин И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 121. 4 л.

¹³⁸ Мямлин И. Г. Творчество молодых (на выставке работ А. Ушина и О. Почтенного) от 9. 04. 1958 / И. Г. Мямлин // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямлин И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 130. Л. 2.

1995), художника-графика, живописца. В ксилографии он также придерживается традиционного направления, однако при этом стиль его работ достаточно декоративен. Это выражается в энергичных закручивающихся линиях, в более упрощенной штриховке («Тревожный вечер» 1973, «Снег сходит» 1978, «Дорога» 1978), при этом стоит отметить, что в линогравюре Д. П. Цупа эта линия еще более энергична и еще более «закручена», являясь своеобразным барочным завитком («Капель начинается» 1966, «У белых стен. Ростов Великий» 1970) Мастера привлекают не масштабные всесоюзные стройки, не эпические виды страны, а тихая спокойная жизнь природы и людей в ней. А иногда присутствие человека и вовсе необязательно, настолько природа гармонична и самодостаточна («Весенний ветер» 1973 (рис. 54), «Вечером» 1979, «Осенние сумерки» 1980).

В 1960-1980-е гг. в творчестве мастеров графики вновь появляются произведения в области портретного жанра, достаточно подзабытого в практике ксилографии. Они представлены в творчестве В. И. Сердюкова, Т. В. Сергеевой, О. Ю. Яхнина, Т. К. Мезериной, И. Л. Дяткиной и других мастеров. Владимир Иванович Сердюков (1924-2003) обратился к портретам современников – портрет профессора В. В. Новожилова (1971) передает образ крупного ученого умного, энергичного, активного человека. Мастер лишь слегка намечает ту среду, в которой работает его герой – книги на стеллаже, бумаги на рабочем столе, тем самым выделяя главную фигуру композиции, переданную сочным пятном и энергичной, уверенной линией. Татьяна Викторовна Сергеева (род. 1940) обращается в портретном жанре к образу исторических персонажей – портрет английского поэта Джона Донна (1969), выполненного в духе эпохи, в которую жил и творил литератор (изображение герба, дата 1591, латинская надпись). К историческим же личностям обращается и Олег Юрьевич Яхнин (Род. 1945), выполняя портрет Петра I (1979). Однако, художник использует иной образно-стилистический язык, показывая энергичного, страстного, порывистого человека, чей образ так масштабен и динамичен, что буквально выходит за рамки изображения. В жанре портрета в обозначенный период работает и Татьяна Константиновна Мезерина («Портрет Ф. М. Достоевского» 1972; «Портрет матери. Комсомолка тридцатых»

1974; «Материнство» 1975). Образный язык ее ксилографий достаточно лаконичен. Придерживаясь академической традиции, художница использует в своей графике разнообразие штриховых вариаций и тональных решений, что, при некоторой сдержанности образов, позволяет создавать интересные работы.

В такой же сдержанной манере работал художник-график, дизайнер, экслибрисист Александр Васильевич Дурандин (1944-2003). Однако, по мнению современников, сдержанность его была вызвана не только строгой академической традицией, но и высочайшей технологической дисциплиной, «он был во всем изобретательным методистом», как сказал о нем его друг и коллега М. М. Верхоланцев. А. В. Дурандин выполнил небольшую серию портретов художников, в том числе и собственный автопортрет, вошедшую в коллекционные выпуски эстампов "История и культура Петербурга в графике" (1998-2003), посвященные предстоящему 300-летию Санкт-Петербурга в 2003 году и состоящего из 7 альбомов (около 550 эстампов), крайне ограниченного тиража – от 5 до 7 экземпляров. Портреты художника Николая Калиты (1982), художника Дмитрия Цупа (1984), автопортрет (1986), явились образцом высокого мастерства в гравюре на дереве, своеобразным примером «интеллектуальной» графики, с «четко выстроенной математической конструкцией своего микрокосма», как выразился в отношении графики мастера М. М. Верхоланцев. А. В. Дурандин сводит весь акцент в портрете к изображаемому герою. При этом, он максимально сконцентрирован на лице, добиваясь не только внешнего сходства, но и сосредотачиваясь на внутреннем мире портретируемого. Ничто не должно отвлекать зрителя – ни фон, который художник практически сводит на нет, ни элементы одежды (портрет Николая Калиты 1982), а остаются только ярко выраженные черты лица (портрет Дмитрия Цупа 1982). Лишь в автопортрете (1986) мастер допускает некоторую «вольность» и вводит в графический лист изображение интерьера – книжной полки и растения, что придает образу более расслабленный «домашний» вид. В этом контексте интересно рассмотреть более ранний автопортрет 1978 года (рис. 55), наполненный элементами окружающей художника действительности – прорисованный интерьер, вид из окна, руки мастера, занятые работой (гравюрой), элементы одежды.

Технически этот лист еще не так совершенен. Штриховка более грубая, не такая утонченная, как в поздних гравюрах.

Проявив себя как безупречный портретист, художник все же отдает большее предпочтение малоформатной гравюре на дереве – экслибрису, а из жанров выбирает натюрморт, в котором отчасти раскрылись увлечения А. В. Дурандиным «метафизической живописью» итальянского художника Джорджо Моранди (1890-1964), выставки работ которого проходили в СССР в 1973 и 1989 годах. Можно сказать, что с этим увлечением еще больше раскрылась приверженность мастера к лаконичности образов, к холодной рассудочности, и к некоторой философской умиротворённости. Художник компоновал не простые тематические натюрморты, рассказывающие ту или иную историю. Он, как будто, вырывал постановочные предметы из реальности, из контекста бытия («Натюрморт с лампой» 1978, «Натюрморт с лампой и коробками» 1982, «Натюрморт с деревянными толкушками» 1983 (рис. 56), тем самым отстраняясь от их прямой функциональности («Натюрморт с автопортретом» 1987) и сосредотачиваясь на их физических характеристиках («Натюрморт с кактусом и раковиной» 1986). Надо сказать, что к натюрморту в этот период обращались многие ленинградские художники (и не только в ксилографии), стремясь найти не только безупречную тематическую композицию, но более сосредотачиваясь на взаимодействии форм и пропорций, взаимодействии фактур и материальных свойств предметов. Натюрморты, выполненные в ксилографии О. А. Почтенного – «Натюрморт с народными игрушками» (1960), «Натюрморт с цветами и фруктами» (1966); Э. Д. Мосиэва (Луис Ортега) (1937-2012) – «Натюрморт с книгой» (1973); Т. К. Мезериной – «Деревенский натюрморт» (1979) и другие, а также графические листы, выполненные в других техниках печатной графики (например, натюрморты Э. Д. Мосиэва, выполненные в офорте – «Раковина» (1975), «Натюрморт с сухими листьями» (1975) и др.) дают представление об интересе к жанру натюрморта в ленинградском графическом искусстве второй половины XX в.

Важно отметить, что гравюра на дереве в 1960-1980-е гг. не только достигает разнообразия в русле жанра, но и развивается технически. Так в сообществе

художников-графиков вновь возникает интерес к таким видам гравюры, как продольная ксилография и гравюра на фанере. Художники Г. В. Ковенчук, В. Ю. Филипенко, И. А. Торн и другие обращаются в своем творчестве к этим техникам, каждый по своему исследуя возможности материала. Ленинградский художник Георгий Васильевич Ковенчук (Гага Ковенчук) (1933-2015) – мастер, пробуящий себя в разных техниках (офорт, акватинта, литография, линогравюра, ксилография, монотипия, шелкография), занялся ксилографией в начале 1970-х г. Одни из первых его графических листов, выполненных в гравюре на фанере, посвящены городским видам («Львиный мостик» 1972, «Канал» 1974 (рис. 57) и сюжетам из поездок («Мытищи» 1974, «Кафе под Москвой» 1975 (рис. 58). Как отмечают исследователи творчества художника, в петербургском пейзаже «Ковенчук продолжает «добужинскую» линию. Его город также слишком часто бывает сумрачен, печален, пасмурен, а пустынные дворы и тёмные переулки, мерцающие фонари и мрачные подъезды вызывают чувство беспокойной настороженности»¹³⁹. При этом, пейзажи художника всегда наполнены приметами современности, будь то городские вывески, объявления, указатели. Можно сказать, что пластически работы мастера, отчасти, подчинены материалу, а именно фанерному листу. Оттого то им присуща лаконичность, присутствие пятна и насыщенной линии, определенная емкость. Здесь же невозможно оставить в стороне и влияние времени – «суровый стиль», эстетика и стилистика которого, наложили отпечаток на творчество художника 1970-х годов. Как правило композиция его графических листов достаточно энергична и своеобразна. В них нет того «классического» видения города, пейзажа или жанрового сюжета, к которому стремятся мастера академической школы, а есть необычные ракурсы, как будто случайно увиденные и запечатленные сюжеты, экспрессивные мотивы. В 1960–1980-е гг. Г. В. Ковенчук активно путешествует по стране, побывав в Якутии и в тундре, на рабочем Кузбассе, несколько раз посетив Сахалин, Курильские острова, создавая по мотивам своих поездок серию крупноформатных ксилографий («Рынок в городе Мары» 1980, «Озеро» 1980), в

¹³⁹ Козырева Н. Наследник по прямой // Аврора. - 1993. - № 10-12. - С. 142.

которых он продолжает творческие искания в материале, начатые в 1970-х годах. Другой ленинградский мастер-ксилограф – Владимир Юрьевич Филипенко (род 1945) – выбирает для своих гравюр на фанере жанровые сцены из жизни Кубы. Надо сказать, что художник являлся профессором института искусств в Гаване с 1979 по 1981 гг., что отчасти и определило выбор темы. Серия цветных гравюр на дереве «Куба» (1987-1989) представляет собой яркие зарисовки уличных сцен, будь то веселые музыканты («Музыканты I» 1989, «Музыканты II» 1989), горожане, занятые своими делами («Вечер» 1989 (рис. 59), «Малекон» 1989). Работая с фанерной в качестве печатной доски, мастер активно использует структуру дерева – различные шероховатости, неровности – вписывая ее непосредственно в задуманный рисунок, где фактура приобретает основную рисующую роль («Пара» 1991) или лишь дополняет образ, проступая в качестве фона («Кинта Авенида» 1987, «Малекон» 1989, «Игра» 1991). Стилистически, графические листы В. Ю. Филипенко достаточно лаконичны, а порой и минималистичны. Фигуры людей изображены максимально условно, стилизовано, так же, как и пейзаж вокруг. Художник почти не использует штриховку, работая в основном цветным пятном и линией. Цветом художник расставляет акценты, выделяя из общей композиции ту или иную фигуру, как например фигуру музыканта в листе «Музыканты II» (1989) или велосипедиста в гравюре «Вечер» (1989), или использует цвет для усиления контраста, как в работе «Музыканты I» (1989) (рис. 60), где на фоне залитой солнцем стены двигается группа музыкантов. Надо сказать, что царивший на Кубе «дух свободы», а также веселый нрав самих кубинцев, и, возможно, самобытная народная культура острова, наложили определенный отпечаток на творчество В. Ю. Филипенко, выразившийся в свободном решении композиции графических работ, в более свободной и абстрактной работе с цветом.

В 1960 – 1980-е гг. ксилография активно развивается не только в Ленинграде. В московской гравюре на дереве творчество Иллариона Владимировича Голицына (1928-2007) можно назвать ключевым, в развитии этой школы печатной графики во второй половине XX в. Мастер работал как в техниках линогравюры и ксилографии, так и в оригинальной графике, и в живописи. Основной темой его

творчества была повседневность бытия. Линогравюрные и ксилографические серии «Будни пригорода» (линогравюра, 1955-1959), «Времена года» (ксилография, 1966-1968), «Дмитров и дмитровские чудачки» (ксилография, 1985-1988) показывают жизнь во всей ее непритязательности и простоте. Исследователи творчества мастера отмечают, что все это является отголосками «сурового стиля», но который представлен не полным энергией и несокрушимой силой, а мягким, лирично-созерцательным¹⁴⁰. Близкое общение с мастером ксилографии В. А. Фаворским наложило определенный отпечаток на образно-стилистический язык художника. Основным, характерным приемом его творческого почерка можно назвать стремление к предельному лаконизму, а также работа белым штрихом и вообще, активное использование белого цвета, так называемая «белая гравюра». В графических листах серии ««Дмитров и дмитровские чудачки» (1985-1988) можно проследить как художник работает белым штрихом – энергично и смело он прокладывает штриховые линии в разном направлении, где на пересечении этих направлений они создают перекрестную штриховку (например: «Старые деревья», 1988). Надо заметить, что эстампы этой серии и в техническом исполнении, и в тематическом отсылают к ксилографиям петербургского-ленинградского мастера первой половины XX в. Д. И. Митрохина - та же активная работа белым штрихом и те же приемы разнообразной штриховки. Только И. В. Голицын доводит работу белым штрихом по черной доске до абсолюта, практически полностью вырезая черный цвет из липовой доски продольного распила.

Также интересно проследить, как в этот период развивается станковая ксилография в регионах страны. В академической традиции в гравюре на дереве работают такие художники, как Л. В. Кашевский, Н. В. Бурмагин и Г. Н. Бурмагина, А. М. Колчанов, А. Ф. Преснов, Н. Я. Третьяков и др. Большинство региональных мастеров выбирают для своих станковых листов городской или лирический пейзаж, а также обращаются к теме труда, освоения природных богатств, к теме масштабных всесоюзных строек. В графических листах художника-графика из

¹⁴⁰ Ксилография. Из собрания Русского музея. Каталог выставки. СПб.: Государственный Русский музей, 2018. С. 59.

Кирова Аркадия Михайловича Колчанова (1925-2008) воспеваются красота Вятской земли. В 1970-х г. он обращается к теме труда, создав серию графических листов «Череповецкий металлургический» (1972), показывающих самоотверженную работу советских металлургов («Стройка коксохима», «Поэма об огне»). В более поздних ксилографиях, отображена трудовая жизнь сельских жителей («Сенокосный вечер» 1981, «Уборочная страда» 1984), а также природа Вятской земли – та тема, которая лейтмотивом прошла через все творчество мастера («К вечеру» 1972, «Северное половодье» 1979 (рис. 63), «Рожь» 1984, «Река Ивкимка» 1987). Исследователи искусства А. М. Колчанова отмечают, что он явился родоначальником торцовой гравюры на дереве в Кировской области¹⁴¹. Его учителями были ученики В. А. Фаворского – А. П. Журов, А. Д. Гончаров, через которых он перенял и технику гравирования, и композиционные приемы решения плоскости листа, разрабатываемые мастером ксилографии. Художника-графика Леонида Владимировича Кашевского (1946-2004) из Смоленска увлекают незатейливые сюжеты из жизни города и его окрестностей («Городская окраина» 1977, «Красноармейская. Дождь» 1977, «Дорога в город» 1988). Мастер тонко передает состояния природы, будь то ранняя весна, или промозглая осень, тем самым придавая определенное настроение своим работам. Центральное место в станковой графике вологодских художников-графиков Николая Васильевича Бурмагина (1932-1974) и Генриетты Николаевны Бурмагиной (1939-1984) в 1960 - 1970-х годах занимает изображение памятников архитектуры Вологодской области. Мастера создали своеобразную архитектурную летопись Вологды, Кириллова, Ферапонтова и других уголков Русского Севера. При этом их гравюры нельзя назвать простой фиксацией архитектурных особенностей того или иного памятника (серии «Архитектурные памятники Вологды» 1967-1969; «Архитектурные памятники Вологды» 1970-1972). Каждый графический лист представляет собой декоративную композицию, где точно переданы детали и архитектурные элементы исторического объекта, и в то же время имеют место приемы стилизации с

¹⁴¹ Народный художник РСФСР Аркадий Михайлович Колчанов: Графика. Живопись: Каталог / Авт. вступ. ст. и сост. Л. С. Двинянинова. Киров, 1985. 52 с.

использованием региональных традиций декоративно-прикладного искусства (например: «Дом Левашова» 1970-1971) (рис. 64). Большую роль в создании этого масштабного проекта играли поездки художников по региону, направленные на сбор краеведческого, исторического и этнографического материалов. В этот же период Н. В. и Г. Н. Бурмагины работали над циклом гравюр на дереве «Русские сказки» по мотивам русских народных и региональных сказок ("Снегурочка и Лель", "Весна", "Купава. Птицы" 1969). Изучая традиции региона, народное искусство, фольклор, мастера создавали декоративные композиции, объединяющие в себе как сказочные и народные сюжеты, так и собственные впечатления от них. Творчество Н. В. и Г. Н. Бурмагиных для культуры вологодского региона стало своего рода визитной карточкой, определением того, что представляет из себя вологодская графика второй половины XX в. Благодаря их творчеству, сложилась определенная школа гравюры на дереве вологодского региона, несущая в себе как высочайшее техническое мастерство, так и ту декоративность, которая считывается в приемах декоративно-прикладного творчества, будь то кружевная резьба по дереву, или тонкое мастерство кружевниц. Здесь же важно отметить, что в современной культуре вологодского региона искусство Н. В. и Г. Н. Бурмагиных продолжает играть важную роль, о чем говорят различные выставочные и фестивальные проекты (например, один из крупных проектов: «БурмагинФест»¹⁴²). Еще одним художником, воспевающим свой регион в гравюре на дереве, можно назвать оренбургского мастера Андрея Филипповича Преснова (род. 1935). Он – автор пейзажей, портретов, бытовых сюжетов. Его творчество посвящено важным моментам истории Оренбуржья – пуховязальному промыслу, приезду А. С. Пушкина в Оренбург в 1833 г., истории развития родного города и региона (серии «Оренбургский пуховый платок» 1975-1976, «Земля оренбургская» 1987, «Пушкин в Оренбурге» 1980-1990-е). Первостепенной задачей для мастера всегда было

¹⁴² Первые мероприятия, представляющие собой первый межрегиональный фестиваль печатной графики, прошедшие в 2022 г. были приурочены к 90-летию со дня рождения Н. В. Бурмагина и 875-летию Вологды. Фестиваль проводится ежегодно. А в 2024 г. он был посвящен теме города и городского пространства. В 2025 г. «БурмагинФест» пройдет в четвертый раз и будет посвящен теме исследования преемственности в искусстве печатной графики (11-13 июля 2025).

живое наблюдение, направленное на детальное изучение природы, будь то труд оренбургских вязальщиц («На комбинате» 1975, «Оренбургский пуховый платок» 1977, «Растягивают платок» 1979 (рис. 65), трудовые будни в полях («Заправляют сеялки» 1970, «На полевом стане» 1971, «На сенокосе» 1971), или пейзажи родного края («Стога» 1970, «Радуга» 1971, «В степи» 1973), но всегда пропущенное через личное отношение к жизни, к природе. При этом художник постоянно находился в поиске своего пластического построения, композиционного и пространственного решения. Большое влияние на А. Ф. Преснова оказал график и иллюстратор А. Д. Гончаров, от которого он перенимал не только некоторые технические приемы работы в технике, но и трепетное отношение к гравюре на дереве.

Также стоит отметить, что во второй половине XX в. ксилография достаточно энергично развивается и в советских республиках. Об этом говорил И. Г. Мямлин¹⁴³, отмечая большую популярность гравюры на дереве в Украине, Латвии, Литве, Эстонии, Молдавии, которая была широко представлена на всесоюзных выставках эстампа. Можно сказать, что начало 1960-х годов стало временем быстрого и яркого расцвета книжной и станковой гравюры в прибалтийских странах, и особенно в Литве. Гравюра на дереве здесь почти полностью вытеснила из книги рисунок, и в станковой графике ксилография и линогравюра тоже оказались главенствующими техниками. Старшее поколение таких мастеров, как В. Юркунас, М. Булака, А. Кучас, Й. М. Кузминскис, П. А. Упитис; и молодые художники, вошедшие в творческую деятельность в конце 1950-х годов, работающие не только в ксилографии, но и в линогравюре – А. Макунайте, З. Зуде, Р. В. Гибавичюс, С. Красаускас, Л.-Я. Пашкаускайте, А. Скирутите, Я.-Б. Демкуте, Э. Юренас в своем творчестве опирались на традиции лубка, деревянной крестьянской скульптуры, средневекового витража и различных видов национального народного искусства. Станковые графические листы прибалтийских мастеров, выполненные как в жанре городского и сельского пейзажа, в портретном жанре и посвященные бытовым сюжетам, объединены общими стилистическими

¹⁴³ Мямлин И. Г. Черновые материалы для незаконченной монографии «Очерки истории ленинградской ксилографии» от 1970-1973 / И. Г. Мямлин // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямлин И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 202. Л. 90.

приемами – резким контрастом черных и белых пятен, и плавными переходами черных и белых штрихов. Кроме торцовой ксилографии художники выбирают для работы и продольную гравюру, а также гравюру на фанере, что говорит об интересе мастеров непосредственно к материалу и его свойствам. Так в цветной продольной ксилографии работал эстонский мастер Ильмар Александрович Торн (1921-1999). При этом можно сказать, что цвет в гравюрах этого художника не являлся основным элементом, а был включен в композицию локальным пятном («Маяк», «Порт» из серии «Человек и море» 1979, «Счастье», «Радость», «Любовь» из серии «Хомо Сапиенс» 1978), выделяя композиционный центр или дополняя и усиливая структуру сюжета графического листа. В серии «Хомо сапиенс» (1978) цвет служит объединяющим звеном – тонкой синей и фиолетовой линией, похожей на линию кардиограммы – на которую нанизаны каждый из сюжетов. Таким же объединяющим звеном служит разноцветное изображение радуги, встающей над просторами эстонской земли в серии ксилографий «Эстония» (1985). А в цикле «Человек и море» (1979) такой связующей линией служит широкая синяя полоса – символизирующая море. Стилистически мастер работает достаточно разнообразно, от серии к серии применяя то некоторую условность в трактовке образов, как в серии «Человек и море» («Порт» (рис. 61), «Маленькая гавань» 1979), где корабли, портовые краны и постройки показаны лишь силуэтом, без детальной прорисовки, с выступающей фактурой продольной доски, включенной в сюжет. Или в серии «Хомо сапиенс», где фигуры героев упрощены, показаны лишь черным пятном с белыми линиями контура («Любовь». «Горе» 1978), что уводит взгляд зрителя от поиска портретных черт вглубь сюжета, в его первооснову – те Чувства человека, которые художник стремился отобразить в каждом листе. Также условно трактован городской пейзаж в серии гравюр на дереве «Новый город» (1975) – архитектурные объекты представлены в виде серых кубических объемов, на фоне которых разворачивается городская жизнь («Голуби» (рис. 62), «Архитектор», «Вечер» 1975). В иных же сериях И. А. Торн уделяет большое внимание изображаемому сюжету, стремясь максимально правдиво, точно и детально его отобразить, как это

сделано в цикле «Эстония» (1985), где эстонские пейзажи выполнены в достаточно реалистичной манере.

Большие всесоюзные и всероссийские выставки эстампа давали представление о развитии печатной графики во всех регионах страны. И несмотря на то, что многие мастера продолжали работать в гравюре на дереве, во второй половине XX в. ксилография все реже была представлена среди других техник, где преобладали литография и линогравюра. Ленинградские же мастера гравюры на дереве на некоторых таких выставках не были представлены вовсе. Однако, начиная с 1970-х годов, ксилографии художников из Ленинграда все чаще и чаще появляются на больших выставках. Так на Первой всероссийской выставке эстампа в 1977 г. этот вид печатной графики был представлен именами Г. В. Ковенчука (графические листы «Модель» 1971, «Музыкант» 1971, «Москва» 1973), Э. Д. Мосиэва (Луис Ортега) («Портрет И. Фоминой» 1972, «Натюрморт с книгами» 1973), В. В. Тамбовцева (Два листа из серии «Петропавловская крепость» 1971).

Перемены конца 1980 – 1990-х гг. постепенно ослабляли не только само развитие станковой ксилографии, но и ту систему взаимоотношений художника и издательства, которая способствовала в свое время процветанию ксилографии книжной. Не чувствуя поддержки, все меньше художников обращаются в своем творчестве к гравюре на дереве. Все чаще они говорят о том, что ксилография теряет свои позиции, что работа в этой технике высокой печати становится все сложнее из-за нехватки материалов, и в первую очередь, дерева для досок. «Сейчас мы, художники, занимающиеся этим искусством, не имеем самых элементарных условий для того, чтобы заниматься гравюрой, то есть у нас нет ни инструмента, который необходим для работы, ни дерева (дерево исключительно дорого), ни людей, оканчивающих институты и пытающихся работать в этой технике... все что нужно ксилографу в работе отсутствует (говоря об оснащении мастерских ксилографов). Нет помощи от Союза художников» - так говорил в своем выступлении художник В. И. Сердюков на заседании, посвященном открытию выставки «Гравюра на дереве» 20 июня 1985. Подчеркивая то, что все сложнее и сложнее доставать бумагу для печати, пластик для замены деревянных досок,

мастер отмечает, что «в Америке делают пластик, очень похожий на дерево по структуре, и он в свободном доступе там»¹⁴⁴, тем самым говоря о том, что мастерам не только ксилографии, но и печатной графики в целом, остро необходима поддержка со стороны государства.

В 1985 году состоялась вторая выставка произведений ленинградских мастеров ксилографии, в которой приняли участие 28 художников. На заседании, посвященном открытию этой выставки, многие мастера и деятели искусства поднимают важные проблемы, с которыми столкнулась ксилография в конце XX в. И. Г. Мямлин подчеркивал, что не смотря на то, что на выставке ленинградской ксилографии в 1967 г. было представлено всего 7 художников (Н. Кузнецов, Н. Львова, О. Почтенный, В. Сердюков, В. Тамбовцев, А. Овсянников, В. Шульга), а на выставке 1985 г. уже 28 художников, гравюра на дереве – искусство трудоёмкое, и как будто отталкивает людей от неё, а непрофессиональный зритель этого не ценит, эти работы не волнуют издателя, считая, что художник-ксилограф – вчерашний день. «Но, ксилографы должны работать, не чувствуя на себе усмешечки сожаления, что жизнь идёт вперёд, а он сидит со своим штихелем над доской 3х3 см...»¹⁴⁵. Тем самым, он хотел подчеркнуть, что гравюра на дереве теряла популярность среди художников, они заменяли ее в своем творчестве на более простые в работе материалы – пластик и линолеум. А О. А. Почтенный отмечал, что молодые художники – выпускники творческих ВУЗов интересуются ксилографией только лишь в рамках учебной программы, и мало кто продолжает это непростое дело в осознанной творческой жизни. При всем этом, он добавлял, что «мы продолжаем традицию нашей ленинградской гравюры на дереве – эта традиция достаточно богата и стоит того, чтобы её не забыть, а продолжить»¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Стенографический отчёт обсуждения выставки в ЛОСХ «Гравюра на дереве» от 20 июня 1985 // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямлин И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 15-16.

¹⁴⁵ Стенографический отчёт обсуждения выставки в ЛОСХ «Гравюра на дереве» от 20 июня 1985 // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямлин И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 7.

¹⁴⁶ Стенографический отчёт обсуждения выставки в ЛОСХ «Гравюра на дереве» от 20 июня 1985 // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямлин И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 3-4.

Таким образом, рассмотрев основные тенденции развития как ленинградской ксилографии, так и гравюры на дереве других регионов и региональных школ во второй половине XX в., можно сделать некоторые выводы.

Начиная с середины XX в. гравюра на линолеуме получила большую востребованность в ленинградской художественной среде, из-за особенностей техники, художественно-выразительных средств, а также экономических нюансов. Художники-графики все чаще отдавали предпочтение этому виду высокой печати, отодвигая в сторону более сложную и требовательную технику торцовой ксилографии. В станковой линогравюре художниками были освоены все жанры – пейзаж, портрет, натюрморт, бытовые жанровые сцены. В ленинградском графическом искусстве эта техника в первую очередь проявила себя в жанре городского пейзажа. Такие художники, как В. Н. Блинов, О. А. Почтенный, А. А. Ушин и другие, создали своеобразную галерею ленинградских видов, как парадных и торжественных, так и тихих уголков города.

С развитием гравюры на линолеуме в полноценную печатную технику, станковая ксилография как будто бы утратила своё значение, заняв нишу экслибриса и книжной графики. Но, можно сказать, что и линогравюра, и гравюра на дереве развивались в этот период одновременно. При этом, работа в технике линогравюры позволила мастерам графики дополнить имеющиеся творческие компетенции большей, нежели в гравюре на дереве, монументальностью и свободой, сохранив четкий, как будто, «ксилографический» ритм графического листа.

Ленинградская ксилография второй половины XX в. также отличалась широтой жанрового диапазона. Кроме больших серий, посвященных городскому пейзажу, в станковой ксилографии в полной мере присутствовали лирический пейзаж, портрет, натюрморт, произведения бытового жанра. Эти графические листы объединяла живая связь с современностью, в них поднимались актуальные темы, отражающие динамику жизни не только города, но и страны. Ярким примером тому служили ксилографии, посвященные городскому пейзажу, развивающемуся в двух направлениях, где помимо классических городских

ансамблей, можно было встретить индустриальные виды, картины бурного роста городских окраин. Как правило, в творчестве мастеров (А. А. Ушин, О. А. Почтенный, В. В. Тамбовцев, Д. К. Титов и др.) эти два направления шли параллельно и каждый из художников вырабатывал свой художественный почерк, разрабатывал свое видение городского пространства.

Важно, что ксилография развивалась не только тематически, но и претерпевала некоторые стилистические изменения. В конце 1970-х г. в арсенал художников-ксилографов возвращается продольная гравюра на дереве, а также в качестве печатной доски мастера используют листы фанеры. Эти два вида ксилографии выводят образный язык станковых работ из строгой академической традиции, придавая им большую остроту, динамику, энергичность линии, пятна, большую условность изображения, а также большую масштабность. В продольной ксилографии и в гравюре на фанере работают художники Г. В. Ковенчук, И. А. Торн, В. Ю. Филипенко и другие.

Ксилография во второй половине XX в. продолжала свое развитие не только в искусстве Ленинграда. В различных регионах страны и за ее пределами, работали художники-графики, создавая свои гравюры, опираясь как на академические традиции, заложенные еще мастерами Санкт-Петербурга и Москвы первой половины XX в., так и на традиции непосредственно региона, сформировавшиеся под влиянием народной культуры, тем самым дополняя и пополняя богатую коллекцию ксилографии второй половины XX в.

ГЛАВА 3.

СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ КСИЛОГРАФИИ В ИСКУССТВЕ ПЕТЕРБУРГА XXI В.

3.1. Торцовая ксилография в петербургском искусстве XXI в. и ее основные представители

В XXI в. петербургская школа ксилографии развивается в двух основных направлениях: в русле академических традиций, поддерживаемых мастерами классической торцовой гравюры на дереве, и в русле современных течений, направленных, в первую очередь, на синтез традиционных техник и материалов с современными технологиями. Если оглянуться на предыдущий период развития гравюры на дереве – вторую половину XX в., то в творчестве почти каждого мастера можно было найти черты как классических традиций, так и более современные тенденции, которые при этом, в основном, были связаны с сюжетными и образно-стилистическими изменениями. Когда как в творчестве мастеров XXI в. два этих направления практически не пересекаются, и творческое движение происходит непосредственно в одном русле. При этом необходимо отметить одну тенденцию, получившую свое развитие начиная с конца XX в., которая связана с тем, что классическая торцовая гравюра на дереве уходит от станкового формата в более камерный экслибрис. Однако развитие современной гравюры на дереве идет в системе общих тенденций развития печатной графики, связанных, в первую очередь, с интеграцией в традиционные техники новейших технологий, а также синтеза техник печатной графики друг с другом.

На сегодняшний день актуальность, вариативные возможности, место в современном искусстве и роль печатной графики то и дело переосмысливаются. Постоянно появляются новые статьи и публикации, связанные с печатной графикой, где исследуются её всевозможные трансформации, как в общих чертах, так и в отдельно взятых техниках. Актуальные вопросы состояния общего графического искусства Петербурга, развивающегося в русле академических

традиций, поднимаются в одном из разделов монографии искусствоведа С. М. Грачевой¹⁴⁷. Автор дает характеристику творчеству современных петербургских мастеров, работающих как в станковой, так и в книжной графике в оригинальной графике и печатных техниках. В теоретических исследованиях Е. Г. Назимко¹⁴⁸ рассматриваются, актуализируются и систематизируются подходы к определению, классификации и изучению современных видов печатной графики. Автор достаточно скрупулезно подходит к анализу существующих классификаций техник печатной графики и делает попытки максимально структурировать имеющиеся на этот счет знания. Вступительная статья А. Б. Парыгина «Печатная графика между «вчера» и «завтра»¹⁴⁹ к каталогу «Печатная графика Санкт-Петербургских художников» представляет обзор существующих на сегодняшний день техник печатной графики. Автор, в характерной для себя стилистике, легко и свободно, простым языком дает не только краткую характеристику каждого вида, но и свою оценку тех или иных явлений в графическом искусстве. А Н. А. Устрицкая в статье «Особенности развития печатной графики в парадигме современного изобразительного искусства»¹⁵⁰ анализирует процесс адаптации печатной графики в системе развития современного изобразительного искусства в условиях конкуренции эстампа с цифровыми технологиями. Автор акцентирует внимание на необходимости популяризации печатной графики в тех или иных формах (выставки, мастер-классы, конференции, просветительские проекты). Таким образом, вопросы, связанные как с отдельными видами печатных техник, так и с общими тенденциями развития печатной графики остаются актуальными и насущными.

¹⁴⁷ Грачева С. М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М.: БуксМАрт, 2019. 368 с.

¹⁴⁸ Назимко Е.Г. Проблемы классификации видов печатной графики // Мир науки, культуры, образования. - 2012. - № 2(33). - С. 320-323.; Назимко Е. Г. Проблема определения термина "графика" и классификация видов техники графики в отечественном искусствоведении второй половины XX - начале XXI века // Творчество и современность. - 2017. - № 2(3). - С. 80-86.

¹⁴⁹ Парыгин А. Б. Печатная графика между «вчера» и «завтра» // Вст. ст. каталога «Печатная графика Санкт-Петербургских художников». - СПб.: СПб СХ. - 2020. - С. 3—8.

¹⁵⁰ Устрицкая Н. А. Особенности развития печатной графики в парадигме современного изобразительного искусства // Вестник АГУ. - Майкоп: Адыгейский Государственный университет, - 2018. - Вып. 1. - С. 220-224.

Среди художников Петербурга, до недавнего времени работающих в ксилографии, есть мастера, в чьем творчестве так или иначе поддерживаются принципы торцовой гравюры на дереве, сформировавшиеся в XX в. Это художники-графики А. С. Андреев, Н. В. Сердюков. До последних дней в ксилографии работал, а также много о ней писал в своих статьях и воспоминаниях Евгений Лазаревич Блюмкин. Работая в станковой гравюре на дереве, мастера обращаются к городскому и лирическому пейзажу (Н. В. Сердюков, Е. Л. Блюмкин), к бытовым и тематическим зарисовкам (графические серии А. С. Андреева). Также их творчество затрагивает книжную графику и экслибрис.

Член Союза художников России Александр Семенович Андреев (род. 1946) – художник-график, работающий в станковой графике и в иллюстрации, до недавнего времени руководивший персональной учебной мастерской в Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Е. Репина, своим творчеством сохраняет традиции ксилографии. Он работает не только в ксилографии, но и в литографии, цинкографии, в графике. За годы творческой деятельности мастер создал сотни графических листов — натюрморты и пейзажи, жанровые сцены. А в его галерее образов присутствуют узнаваемые и понятные персонажи: в рисунках, литографиях и цинкографиях — мальчишки — образ детства, беззаботного, полного приключений и романтики. В ксилографиях — простой мужик — образ русского духа, русского самосознания. Изначально, интерес к технике гравюры на дереве появился у художника благодаря старым книгам с гравированными иллюстрациями, а также с приобщением к философии книги В. А. Фаворского.

В 1990-2000-х гг. у А. С. Андреева появляется цикл графических листов под общим названием "Мужики". В этих ксилографиях, которые сам художник не воспринимает единым циклом, считая их законченными станковыми листами, с достаточно простыми сюжетами, мастер как будто размышляет о добре и зле, жизни и смерти, о красоте. В этих работах изображены небольшие жанровые зарисовки, где главным героем представлен обыкновенный русский мужик, чьи радости, горести и чье мироощущение стремится показать зрителю художник. Но также эти листы можно назвать и портретами. Портретами того самого мужика, которого так

легко узнать в образе соседа, или даже близкого человека. И какими бы мрачными не выглядели эти мужики (например, «Бойцы» (1993), «Пильщик» (1999)), зритель видит, что они по сути своей достаточно ранимые, могут увидеть и оценить прекрасное в обыденности и стремятся к нему, прикасаясь своими большими заскорузлыми руками («Весна» (1993), «Карась», «Жук» «Киса» (рис. 66) (все 1995)). Исполненные в одном стиле, каждая гравюра несет свой глубокий смысл. Работы этой серии, как отмечает в своей монографии искусствовед С. М. Грачева, сильны неиссякаемой жизненной силой и здоровым, каким-то «почвенным» юмором¹⁵¹. Но, юмор этот направлен в большей степени на себя самого. Композиции эстампов «Мужики» достаточно проста и понятна. Главный герой – мужик – максимально выдвинут на первый план. Мастер, как будто бы хочет не просто отобразить героя, но и заглянуть в его душу, понять, о чем он думает, что его тревожит или нет.

В торцовой ксилографии А. С. Андрееву важно показать как можно больше выразительных эффектов этой техники. И листы из серии «Мужики» яркий тому пример. В них можно увидеть, как художник применяет разные виды штриховки деревянной доски штихелем, используя то длинные параллельные и перекрестные штрихи, для передачи легкого мерцающего тона, то ритмичные, короткие, белые штрихи, наполняющие гравюру динамикой. Как правило мастер не использует в ксилографии локальных черных или белых областей. Наоборот, он достаточно тщательно проходится штихелем по всей доске. Это позволяет придать работе единую мягкую тональность. Используя всего лишь два цвета, мастер добивается богатства разнообразия эффектов, что так свойственно классической торцовой гравюре.

Мастер ксилографии Евгений Лазаревич Блюмкин (1947–2019) – художник-график, экслибрисист, член Санкт-Петербургского Союза художников – много сделал для развития торцовой гравюры на дереве, постоянно совершенствуя свои навыки гравера-ксилографа. Окончив Московский полиграфический институт,

¹⁵¹ Грачева С.М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М.: БуксМАрт, 2019. С. 303.

работал художником в Институте археологии Академии наук Узбекской ССР. С 1983 г. занимался преподавательской деятельностью. Во второй половине 1980-х гг. в Ленинграде под его руководством работал клуб «Графические миниатюры». Там он проводил занятия по различным техникам печатной графики для всех желающих. Сам художник работал во многих техниках печатной графики – офорте, литографии. Позже он начал работать и в гравюре на дереве. Выполненные в этой технике городской и лирический пейзажи или натюрморты и жанровые композиции, являются не просто графическими зарисовками повседневной жизни. Автор изображает здесь целый мир, в котором переплетаются как его личные переживания, так и наблюдения за жизнью вокруг. В своих эстампах Е. Л. Блюмкин исследует тему гармонии и противоречий, так или иначе, возникающих в повседневной жизни, тему хрупкости и уязвимости человеческого существа, являющегося частью этого сложного и многогранного мира (например, «Попытка равновесия», «Незабитый» (все 2010)). Метаморфозами, вырастающими из индивидуального восприятия действительности, называл сам художник свою графику¹⁵². Одной из характерных особенностей творчества мастера можно назвать жанровое разнообразие – натюрморты («Глазунья» 2007, «Резка капусты» 2010, «Счастливый билетик» 2011, «Ждите моряка» 2011) городской и лирический пейзажи (серия «Непарадный Петербург» 2009-2011; «Двое у моря» 2013), философские абстракции («Колеса времени», «Сгоревшее время» все 2006), абстрактные портреты («Гунн», «Демон», «Поэт» все 2014, «Портрет» 2018).

Много путешествуя, художник привозил с собой в Петербург новые идеи и интересные сюжеты для своих графических листов. Цикл гравюр, выполненных в торцовой ксилографии на необработанных спилах дерева, «Итальянские сюжеты» как раз был создан по следам одного из таких путешествий по Италии (2005-2012). В камерных эстампах художник запечатлел виды небольших приморских городов, где жизнь течет размеренно и спокойно. Здесь, среди узких улочек и невысоких домиков, примостившихся на скалистых берегах, можно увидеть простоту и

¹⁵² Блюмкин Е.Л. METAMORPHOSIS – ЖИЗНЬ. Творчество Е. Л. Блюмкина // Петербургские искусствоведческие тетради. - СПб.: АИС, - 2010. - Вып. 18. С. 39

скрытую красоту повседневности. Е. Л. Блюмкин, с присущей ему наблюдательностью, передает атмосферу уюта и гармонии. Как и во многих работах мастера, в эстампах «Берег» (2011), «Амальфи. Городок у моря» (2012), «Амальфитанское побережье» (2013) (рис. 67), скрыты глубокие философские рассуждения о том, что в мире, наполненном величием и грандиозностью, которые отражены в монументальных памятниках итальянской архитектуры, именно в простоте и скромности можно найти истинную красоту.

Городской пейзаж – это один из тех жанров, в котором художник достаточно активно работал. Петербургские виды он запечатлевал как в гравюре на дереве, так и в других печатных техниках. Город в его эстампах предстает многогранным. В гравюрах «Зима на 14 линии Васильевского острова», «Зима на Малом проспекте В.О» (все 2010) (рис. 68) он показан как пространство, наполненное лирикой и атмосферой волшебства. Художник мастерски передает зимнюю красоту Петербурга. Изображение деревьев, с тонкими, покрытыми снегом ветвями, создающими ажурный рисунок, заполняет все пространство этих графических листов. При этом, свойственная деревянной доске фактура, дополняет созданный мастером образ окутанного завесой дождя или снежной дымки города. А в ксилографиях «Дворы Литейного» (2009), «Портрет водосточной трубы» (2011) (рис. 69), относящихся к циклу гравюр на дереве «Непарадный Петербург» Е. Л. Блюмкин поднимает тему непарадного Петербурга, уводя зрителя с широких проспектов в укромные дворы исторической застройки. Можно сказать, что эти гравюры не сколько показывают неприглядную реальность, сколько отражают философские рассуждения автора о бренности мира, об одиночестве в нем.

В гравюре на дереве структура деревянного блока для Е. Л. Блюмкина имеет большое значение. Торцовые спилы он не шлифует до безупречной гладкости, а осознанно использует текстуру древесины, позволяя естественным трещинам, неровностям и другим несовершенствам материала органично вписываться в композицию.

Евгений Лазаревич Блюмкин оставил большое художественное наследие. Большая часть его графических листов, выполненных в различных техниках печатной и

оригинальной графики, были собраны в альбоме «Евгений Блюмкин. Рисунки. Офорты. Акварели. Иллюстрации. Литографии. Меццо-тинто. Экслибрисы. Ксилографии» вышедшем в 2020 году. Этот альбом можно назвать не только каталогом творчества, а, своего рода, путеводителем по внутреннему миру художника. Во вступительном слове искусствовед С. Н. Левандовский, подчеркнул, что образы и мотивы для зарисовок и графических листов мастер находил достаточно просто, так как «сама жизнь становилась объектом его творчества»¹⁵³. И действительно, творчеству Е. Л. Блюмкина присущ глубокий поиск. Он проявляется в стремлении к открытию новых, иногда кажущихся незначительными, но при этом крайне важных для самого художника событий. Не боясь исследовать тонкие нюансы повседневной жизни, мастер превращает их в яркие образы, наполненные глубокими эмоциями и личными переживаниями. Скрупулезная продуманность композиционных решений, в сочетании с мастерством исполнения являются характерными особенностями ксилографий Е. Л. Блюмкина.

В технике торцовой ксилографии в наши дни работает художник-график Николай Владимирович Сердюков (род.1952). Создавая ксилографии с городскими видами, мастер продолжает труд своего отца – художника В. И. Сердюкова, для которого Петербург служил постоянным источником вдохновения. В эстампах Н. В. Сердюкова отображены известные ансамбли города – величественные дворцы, гранитные набережные, невская панорама. Каждая гравюра художника пронизана восхищением перед архитектурной гармонией северной столицы. Скрупулезно прорабатывая композиционные решения своих эстампов для передачи всех особенностей петербургского пейзажа, мастер добивается невероятной выразительности и четкости. Он также работает и в цветной гравюре на дереве, традиции которой были заложены в петербургской графической школе еще в начале XX в. Н. В. Сердюков создает достаточно спокойные по колориту листы (например, «Зимний Летний сад» 1982), которые возвращают зрителя в период расцвета этой техники в петербургском графическом искусстве, в начало XX в.

¹⁵³ Евгений Блюмкин. Рисунки. Офорты. Акварели. Иллюстрации. Литографии. Меццо-тинто. Экслибрисы. Ксилографии: альбом. СПб. 2020. С. 12.

Кроме современных видов города, художник обращается к историческому пейзажу, как, например, в цветной ксилографии «Дворец Меншикова» (2002) (рис. 70). В этой гравюре он обращается к периоду расцвета этого архитектурного памятника – дворца А. Д. Меншикова.

Несомненный интерес представляют эстампы мастера, созданные во время поездок по России. Гравюры на дереве «Переславль-Залесский. Ботный дом» (2012) и «Вятское. Церковь Воскресения Христова» (2018) (рис. 71) демонстрируют пейзажные зарисовки небольших российских городов.

Н. В. Сердюков работает не только в гравюре на дереве, но и в техниках глубокой печати, а также в литографии и линогравюре. Помимо прочего он занимается образовательной деятельностью и руководит основанными им музеями печатной графики, в которых каждый может своими руками напечатать гравюру на старинных станках, создать монотипию или литографию. Сейчас один из таких музеев - музей-печатня "Страницы истории печатного дела" действует в Историко-культурном комплексе Вятское в Ярославской области.

Также как Петербург привлекал внимание Н. В. Сердюкова, Е. Л. Блюмкина и других мастеров, также он привлекает внимание и совсем молодых художников-графиков. Но в XXI в. город предлагает им совсем иные мотивы и виды, совсем иные сюжеты. Мотивы современного города, наполненного скоростью и энергией интересуют начинающих художников с факультета графики Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина. Эстампы, созданные в ксилографии и в других техниках высокой печати, показывают новостройки в дальних районах Петербурга, промышленные объекты, мосты, переезды, метрополитен (Г. Буторин (Гоша Декса) «Объездная» 2019 (рис. 74). В этом необъятном городском пространстве, полном суматохи и шума, молодые авторы хотят найти место человеку и его роль в этом урбанистическом мире (Ю. Яцук «Метро» 2018, В. Кобер «Черный человек» 2019).

Таким образом, исследование творчества некоторых представителей ленинградской-петербургской школы гравюры на дереве, дает право говорить о том, что в современных динамично развивающихся художественных процессах,

происходящих в области печатной графики, ещё есть место для традиционной торцовой ксилографии. Художники, чье становление в гравюре на дереве происходило под влиянием творчества мастеров XX в., выбрали все лучшее, чтобы не только достойно продолжить дело своих учителей, но и способствовать развитию интереса к торцовой ксилографии среди следующего поколения мастеров.

3.2. Актуальные тенденции развития современной петербургской гравюры на дереве

В XXI в. художники, работающие в гравюре на дереве, все чаще отдают предпочтение продольной ксилографии, или гравюре, где в качестве печатного блока используются листы фанеры. Можно сказать, что в двух этих видах ксилографии есть общие черты, связанные со структурой используемого материала, однако при этом каждый из них имеет, свойственные только одному виду особенности. Также каждая из этих техник имеет собственное место в международной системе обозначения техник печатной графики – продольная ксилография имеет обозначение X1, а гравюра на фанере – X0. Работа в этих двух техниках, дает мастерам достаточно свободы для большего проявления индивидуальности в тематическом диапазоне и в поиске стилистических решений. Отличительной чертой такой гравюры становится то, что она выходит за рамки принятых представлений о её миниатюрности, а показывает себя в новых форматах. Все это дает право говорить о том, что современный эстамп, выполненный как в продольной ксилографии, так и в гравюре на фанере уходит от свойственных ксилографии книжных и станковых форм, приобретая некоторые черты монументальности. Особенно ярко эта тенденция проявилась в самом начале нового столетия, когда искусство эстампа находилось в некоем поиске своего места в активно развивающемся современном искусстве. Проследить это можно, например, по раннему творчеству петербургского художника и куратора Петра Белого (род. 1971), который в начале 2000-х годов печатал монументальные

эстампы с фанерных досок. Основная тема, которую затрагивает П. Белый в своих гравюрах – городской пейзаж, наполненный индустриальными чертами, но больше похожий на некий фантастический ландшафт, где природа уступила место бетону и стали, и где идет вечный поиск места человека.

Композиция и цветовое решение его графических листов достаточно лаконичны и напоминают стоп-кадры некоего фантастического фильма. Автор конструирует формы различных изображаемых объектов сплошными черными пятнами («Нефтехранилище» 2002) (рис. 75), что добавляет его эстампам состояния тревожности и напряжения («Атака дирижаблей», «Угольная гавань» 2003).

В этот же период к теме города обращается Элла Николаевна Цыплякова (род. 1974) – художник-график, которая работает в гравюре на фанере и в торцовой ксилографии. Она переехала в Санкт-Петербург из Нижнего Тагила, где училась у художников-графиков Е. А. Бортникова и В. В. Зуева. В торцовой гравюре на дереве мастер работает над миниатюрными эстампами, в основном экслибрисами, с достаточно простой композицией. В эстампах крупного формата, исполненных в технике гравюры на фанере, композиция имеет более свободное и энергичное построение, отчасти подчиненное самому формату печатной формы. Городские виды, запечатленные Э. Н. Цыпляковой, показаны, как будто, ирреальными и где-то даже сюрреалистичными, находящимися на грани между реальностью и выдумкой. Но, эта грань почти незаметна, ведь автор изображает реальное пространство («Фонтан» 2002 (рис. 72)). Пронизывающий холодный ветер, наполняющий сумеречный парк особым настроением; ветви деревьев без листвы, тянущиеся к серому небу; скамейка, покрытая слоем опавших листьев и инеем; и одинокая фигура человека в этой безмолвии («Сумерки», 2002, «Скамейка» 2002, «Северный ветер», 2003) – это, как будто, привносит в эстампы художницы некоторое чувство безысходности. Но, Э. Н. Цыплякова работает не только в городском пейзаже, а также в других жанрах – в бытовом («Жизнь соседа-I», «Жизнь соседа-II» все 2006), в натюрморте. Исследователи ее творчества отмечают, что в работах есть темперамент и бесконечное удивление, и восхищение красотой окружающего. Художница, отталкиваясь от натуры, преобразует ее в новое, такое

знакомое, и все же чуть-чуть иное пространство¹⁵⁴. Бытовые жанровые сюжеты можно увидеть в графической серии «Жизнь соседа» («Жизнь соседа-I», «Жизнь соседа-II», «Жизнь соседа-III» все 2006). В этих достаточно больших по формату листах Э. Н. Цыплякова изображает творческую мастерскую соседа-художника. Эта мастерская наполнена различными элементами жизни творца, как будто пребывающими в некотором хаосе. Но, здесь художнице удастся выстроить понятную и организованную композицию, в которой все обнаруживается на нужном месте. В каждом листе особое внимание уделяется взаимодействию света и тени. В эстампе «Жизнь соседа-I» свет, падающий на предметы через панорамное окно, передан большим светлым пятном. А в листе «Жизнь соседа-III» (рис. 73) свет показан в виде тонкого луча, спускающегося по полированной поверхности старого шифоньера. Свет полностью заливает все пространство мастерской в работе «Жизнь соседа-II». А в листе «Жизнь соседа-I» идея света и тени также интерпретируется тем, что в композицию включены изображения светильников, настольных ламп, лампочек, старинного фонаря.

Э. Н. Цыплякова активно занимается цветной ксилографией, печатая композиции с фанерных досок, которые привлекают внимание зрителей своим разнообразием сюжетов. В её работах можно увидеть как яркие городские пейзажи, так и живописные жанровые сценки, каждая из которых наполнена эмоциями и своеобразной атмосферой.

В последние годы в петербургской гравюре на дереве наблюдается интересное возрождение портретного жанра. Этот жанр, который казалось, на некоторое время отошел на второй план в творчестве художников-графиков, вновь привлекает внимание мастеров, стремящихся передать индивидуальность и характер изображаемых персонажей через выразительные линии и текстуры.

Одним их художников-графиков, кого привлек жанр портрета, можно назвать Григория Кацнельсона (род. 1974). В гравюре на фанере он создал ряд портретов

¹⁵⁴ Киеня Е. Художник Элла Цыплякова / Е. Киеня – Текст: электронный // Библиотека изобразительных искусств: [сайт]. – URL: <http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=0&fp=2&uid=20070&idg=0&sa=1&pid=5005> (дата обращения 09.08.2019).

мастеров искусства. В цветной гравюре представлен портрет поэта Велимира Хлебникова (2015) (рис. 76). Художник использует цвет сдержанно, акцентируя внимание на черных плоскостях, которые формируют основное изображение. Такой минималистичный подход создает достаточно выразительный контраст. В структуру эстампа гармонично вписаны изображения цифр и птиц, которые служат отсылками к поэтическому творчеству В. Хлебникова, насыщенность которых «числовым и птичьим топосами заметна при первом знакомстве»¹⁵⁵. Эти элементы не только обогащают визуальный ряд, но и создают многослойность, позволяя зрителю глубже понять философию и идеи, которые были важны для В. Хлебникова. Можно сказать, что работа становится не просто портретом, а своеобразным диалогом между художником и поэтом, где каждый элемент несет в себе значимый смысл. Г. Кацнельсон, работая в технике гравюры на фанере, придаёт особое значение фактуре самого материала. Поверхность необработанной деревянной доски, с её естественными шероховатостями и неровностями, становится не просто фоном, а важным элементом композиции графических листов.

Портреты известных деятелей искусства в технике продольной ксилографии также создает художник Елизавета Шалина (род. 1990), участник многочисленных выставок молодых художников, член Сибирской школы ксилографии Г. С. Паштова. Автор выстраивает композиционное решение своих работ, добиваясь лаконичности и визуальной простоты, размашисто и энергично прокладывая белые штрихи штихеля по черной доске («Даниил Хармс» 2014, «Майя Плисецкая» 2019 (рис. 77)). Отличительная черта современного портрета, выполненного в продольной ксилографии — максимальная концентрация внимания на портретируемом персонаже. Отсутствие фона или каких-то дополнительных изображаемых элементов, обобщенность форм, нарочитая небрежность исполнения, достигающаяся несколько хаотично проложенными черно-белыми пятнами и штрихами лишь усиливают «психологичность» и драматичность

¹⁵⁵ «ПтиЦы и Цыфры». Выставочный проект к 130-летию со дня рождения Велимира Хлебникова (12 Февраля 2016 — 14 Марта 2016) // Erarta: [сайт]. - URL: <https://www.erarta.com/ru/calendar/exhibitions/detail/1e8b4e7c-c428-11e5-b7ad-8920284aa333/> (дата обращения: 20.08.2019).

изображения. Интерес к портретному жанру в современной печатной графике, не только в гравюре на дереве, продолжает расти, о чем говорят новые выставочные проекты, направленные на исследование актуальности портрета в настоящем времени. Например, выставка молодых художников и художников профессионалов «Портрет в настоящем времени» (1-3 мая 2022 в арт-пространстве PROGRAFIKA), предлагающих различное понимание жанра и приглашающих зрителя к взаимодействию в пространстве экспозиции.

Пейзаж всегда оставался главным жанром в станковой гравюре на дереве. И в XXI в. мастера обращаются не только к городским видам. Лирические пейзажи можно увидеть в творчестве Александры Гарт (род. 1988), работающей в ксилографии на фанере. Она – участник многочисленных выставок в России и за рубежом. Руководит студией печатной графики «NewPrintStudio», где занимается проведением мастер-классов и организацией лекций по обучению печатным видам графики, а также является одним из учредителей экспериментального выставочного пространства «STYD». Помимо ксилографии художник работает в разнообразных графических печатных техниках (линогравюра, монотипия, сухая игла), а также работает в книжной иллюстрации и является автором перформансов и инсталляций. В эстампах «Лес», «Деревья» (все 2013) художница с особой чуткостью и вниманием обращается к теме природы, подчеркивая её хрупкость и уязвимость в условиях современного индустриального мира. Эти работы можно назвать глубокими размышлениями автора над проблемами взаимодействия человека и природы. Сама она отмечает, что «Интерес к биологии как таковой, а больше всего к ее предмету — растениям, животным, грибам — был всегда, сколько себя помню. Художник всё же победил естествоиспытателя, и учиться на биолога я не стала, что не мешает мне сейчас заниматься содержанием и реабилитацией птиц в качестве консультанта центра «Сирин».»¹⁵⁶. Композиция ее графических листов («Лес», «Деревья» 2013), проста и подчинена ритмичному изображению чередующихся стволов деревьев. Отказ от лишних деталей и сосредоточение на основных формах,

¹⁵⁶ Александра Гарт. Иллюстрации к книге Николай Олейников «Служение науке» // Вита Нова: [сайт]. - URL: <https://vitanova.ru/galereya/illyustratsii/?aid=172> (дата обращения: 20.08.2019).

а также своеобразный исполнительский стиль, заключающийся в нарочитой небрежности, можно назвать отличительными особенностями художественного почерка А. Гарт. Другой отличительной особенностью художника можно назвать использование фризового построения композиции («Русский лес» 2013, «Голуби» 2014 (рис. 78)). Таким образом повторяющееся изображение одного и того же сюжета способствует максимальному его восприятию и привлечению внимания зрителя. И здесь, за кажущейся лиричностью сюжета, скрываются сила и мощь природы, возрождающейся вновь и вновь, как в виде бесконечной березовой рощи, так и в образе голубей (птицы мира), сидящих на карнизе, вышедших из-под резца художника.

Лирический пейзаж также можно встретить в творчестве художницы Александры Анюхиной (Гамбург) (род. 1989). В её графике представлены пейзажи разных регионов России, от Дальнего Востока до Северо-Запада, выполненные как в цветной продольной ксилографии, так и в линогравюре. Особый интерес представляет серия графических листов, посвященных видам приморского поселка Териберка («Териберка. Туманное утро», «Ржавый» 2021, "На берегу" 2022). Говоря об этой серии, художница отмечает, что ее «невероятно вдохновил Северный Ледовитый океан! Северная природа суровая, но мне эта суровость как раз нравится»¹⁵⁷. Такие работы как «Ржавый» (2021) и "На берегу" (2022) (рис. 79), можно отнести не только к пейзажному жанру, но и бытовому или даже к портрету. Портреты старых, проживших свою трудовую жизнь и теперь всеми забытых кораблей, брошенных среди холодных голых скал. Большое внимание художник уделяет фактуре дерева – «богатство фактуры этого материала поражает!»¹⁵⁸. Мягкие сорта, используемые для создания печатной основы (например, липа), позволяют гравировать во всех направлениях, работая инструментами без особых усилий. Но в то же время, движением инструмента по доске, мастер дополнительно выявляет фактуру продольного спила и вписывает ее в композицию своих

¹⁵⁷ Беседа с художником Александрой Анюхиной (Гамбург). 25.04.2022 / [текст электронного письма]. Публикуется с согласия А. Анюхиной (Гамбург). 2 с. Из личного архива Будеевой М. Л.

¹⁵⁸ Беседа с художником Александрой Анюхиной (Гамбург). 25.04.2022. / [текст электронного письма]. Публикуется с согласия А. Анюхиной (Гамбург). 2 с. Из личного архива Будеевой М. Л.

графических листов. При этом надо понимать, что штриховые вариации в такой ксилографии достаточно ограничены, и штрих получается более дробным и несколько хаотичным. Работая в ксилографии самостоятельно, А. Анюхина (Гамбург) ведет и просветительскую деятельность в этой области печатной графики, разрабатывая мастер-классы и, приобщая молодых художников и просто ценителей искусства к гравюре на дереве. При этом, художница с сожалением отмечает, что техника эта не пользуется большим интересом у молодого поколения.

В современной ксилографии можно отметить одну характерную для всего искусства XXI в. черту – смешение и взаимовлияние разных школ друг на друга. Так художница Александра Давидович (род. 1996), начав свой творческий путь под руководством мастера ксилографии, профессора и руководителя творческой мастерской книжной графики в Сибирском Государственном Институте искусств им. Дмитрия Хворостовского Германа Суфадиновича Паштова, переехав в Санкт-Петербург, занялась не только творческой, но и просветительской деятельностью. Таким образом распространяя характерные черты этой школы ксилографии в петербургском искусстве. Сама художница определяет так основные черты школы Г. С. Паштова: «Главная особенность его школы, это упор на композицию. В гравюре должно работать все, не должно быть ничего лишнего. Гравюра вытаскивает все недостатки наружу. В отличие от живописи, графике приходится ограниченными средствами создавать глубину и пространство в работе. Поэтому очень важно грамотно работать с силуэтом, тоном, фактурой и масштабом объектов. Что касается самой гравировки никаких ограничений нет – "Гравируй как чувствуешь", говорил мастер Г. С. Паштов. Примером и эталоном у нас считался В. А. Фаворский и сам Герман Суфадинович, поэтому у учеников можно наблюдать, то тут, то там заимствованные элементы. Но постепенно, когда ты начинаешь разбираться в технике, твой неповторимый штрих начинает сам рождаться на твоей доске»¹⁵⁹. Художница работает и в книжной графике, и в станковой. Выбирая

¹⁵⁹ Беседа с художником Александрой Давидович. 02. 05. 2022. / [текст электронного письма]. Публикуется с согласия А. Давидович. 3 с. Из личного архива Будеевой М. Л.

торцовую гравюру на дереве для работы в книжной графике, Александра Давидович создала цикл иллюстраций к романам У. Голдинга «Повелитель мух» (2018), братьев Стругацких «Град обреченный» (2019), А. Белого «Петербург» (2020). Она отмечает, что в торцовой ксилографии больше всего любит «сам процесс гравировки несмотря на то, что это похоже на игру в шахматы, где необходимо еще на уровне эскиза определить, что будет белым, а что черным. Это очень медитативный процесс, от которого получаешь огромное удовольствие. При печати в торцовой гравюре на дереве все зависит от того, как хорошо подготовлена доска в самом начале. Можно быть бесконечно искусным гравером, но, если плохо подготовлена доска, это ничем невозможно будет скрыть или оправдать. Потому что «торец» печатается очень плотным черным тоном. Который выявит лень и халатность. Так что можно сказать «торец» очень сильно дисциплинирует»¹⁶⁰. Станковые листы представлены обрезной ксилографией, о которой художник говорит, что «дерево – живой материал, поэтому во многом приходится ему подчиняться. С одной стороны, это облегчает задачу, т.к. зачастую само дерево определяет, какая будет гравировка – тонкая, мягкая, резкая и т.д. Это определяется и типом дерева. На мягких породах, таких как липа и береза, можно добиться очень тонкой гравировки. На сосне гравировка будет более резкой и угловатой. Зачастую в гравюре отпечатывается фактура доски, что создает эффект дополнительного шума. Некоторые художники заключают смысл своих работ в оттиске текстуры дерева на бумаге»¹⁶¹ - такова одна из работ Александры «Иркутск» (2020) (рис. 80), где вся композиция построена на рисунке, создаваемом расположением волокон дерева. В продольной же гравюре на дереве выполнены станковые графические листы в цвете, по мотивам произведений Э. М. Ремарка («Натюрморт. По Ремарку» 2020 (рис. 81). «Три товарища» 2020 (рис. 82). Говоря о цвете в ксилографии, художница отмечает, что «обрезная ксилография печатается полупрозрачными красками, чтобы дерево дышало в работе. Этот вид ксилографии имеет некоторые

¹⁶⁰ Беседа с художником Александрой Давидович. 02. 05. 2022. / [текст электронного письма]. Публикуется с согласия А. Давидович. 3 с. Из личного архива Будеевой М. Л.

¹⁶¹ Беседа с художником Александрой Давидович. 02. 05. 2022. / [текст электронного письма]. Публикуется с согласия А. Давидович. 3 с. Из личного архива Будеевой М. Л.

преимущества в цветной печати, т. к. нанесение цветной полупрозрачной краски создает эффект воздуха в графических листах»¹⁶². Таким образом в петербургскую ксилографию входят новые имена, чье мастерство и творческий энтузиазм способствуют дальнейшему развитию гравюры на дереве как в профессиональной художественной среде, так и в любительской.

При этом, в профессиональной среде не все мастера настроены позитивно по отношению к экспериментам молодых художников в гравюре на дереве. Московский художник-график М. М. Верхоланцев так рассуждает на тему современной гравюры на дереве: «Странное явление наблюдаем последнее время. Колоссальных размеров деревянная гравюра стала модной. Никто не задумывается о практическом назначении гигантских эстампов. Хранить их, свернув в трубу, крайне неудобно, помнутся. Дублировать на холст – значит утратить конгрев, но только так можно экспонировать гигантский холст-гравюру на стене. Создавая огромные ксилографии, художники, как правило, не утруждают себя поисками эффектной композиции, а просто заполняют площадь непрерывным орнаментом»¹⁶³. В чем-то с его словами трудно поспорить, ведь масштабность современной продольной ксилографии удивляет не только художников-графиков так называемой старой школы, но также искусствоведов и музейщиков. Но, здесь характерно то, что материал, т.е. листы фанеры, которые используются для высокой печати, как будто способствуют желанию мастеров пробовать новые форматы, объединять различные техники печати, находиться в поиске новых, оригинальных художественных приемов, а также развивать технико-технологические характеристики печатной графики. Творчество петербургского художника Алексея Борисовича Парыгина (род. 1964) можно назвать выразительным примером такой работы в печатной графике. В творческом арсенале художника присутствуют разнообразные техники печатной графики (от шелкографии до гравюры на картоне). В качестве примера работы с листами фанеры в качестве печатного блока,

¹⁶² Беседа с художником Александрой Давидович. 02. 05. 2022. / [текст электронного письма]. Публикуется с согласия А. Давидович. 3 с. Из личного архива Будеевой М. Л.

¹⁶³ Верхоланцев М.М. Прикладное и станковое в гравюре на дереве // Искусство Евразии. - 2019. - № 1(12). - С. 71-91.

а также сочетании нескольких техник в одном эстампе (например, гравюра на фанере, гравюра на картоне, линогравюра и др.) можно назвать его цикл цветных графических листов «Clouds» (2016-2017) (рис. 83). Абстрактные крупноформатные композиции, объединенные единым замыслом, который автор объясняет как влиянием на свое творчество современных компьютерных технологий (Cloud Computing - Облачные вычисления), так и своими музыкальным пристрастиям (музыкальный альбом британской рок-группы Pink Floyd «Obscured by Clouds», 1972). Безусловно, эти аллюзии стоит воспринимать, как ассоциативные впечатления, ведь и эти проекты художника, и другие его работы наполнены и отчасти построены на скрытых смыслах, знаках, символах. Графические циклы «Clouds» и «PostUrban» (2019-2020) концептуально связаны с проектом А. Парыгина «Постурбанизм», который он разрабатывает на протяжении более десяти лет и идеей которого становится «отрицание стилизаторства и прямой постмодернистской цитатности»¹⁶⁴. «PostUrban» представляет собой большую серию из более чем 100 графических листов, также выполненных в смешении нескольких техник высокой печати. Работы этого цикла весьма лаконичны и по своей композиции, и по цвету. При этом, они дополнены затейливыми геометрическими орнаментами, ассоциирующимися с какими-то первобытными письменами, петроглифами, знаками, и заполняющими большую часть композиции эстампов. Такой дополнительный композиционный прием усложняет структуру самих работ и всего цикла, привнося в них смысловую и композиционную нагрузку. Творчество А. Б. Парыгина достаточно многогранно и требует более основательной рефлексии. Но, здесь важно добавить, что творческие практики художника с техниками печатной графики подчинены не только желанию экспериментировать, но, может быть даже в большей степени, желанию проводить серьезную исследовательскую работу. Сам художник так говорит о печатной графике: «Печатная графика привлекала меня, и тогда, и сейчас, системностью и технологичностью процесса. Необходимостью заранее продумать весь проект, от

¹⁶⁴ Парыгин А.Б. Постурбанизм как концепция будущего // Петербургские искусствоведческие тетради. - СПб.: АИС, - 2019. - Вып. 53. - С. 237.

начала до конца. При всем этом полная свобода импровизации, в рамках заданной темы. Нужна последовательность, легкость и точность»¹⁶⁵. Еще одной областью творческих интересов мастера является книга художника. В рамках диссертационного исследования также будет интересно рассмотреть проект – «Город как субъективность художника» (2018-2021), в котором А. Б. Парыгин выступил в роли организатора, куратора и идейного вдохновителя. При поддержке издателя Т. Маркова. Проект — это книга художника «Город как субъективность художника», которая является коллективным творчеством 35 мастеров графики. Она была издана малым тиражом в 54 экземпляра, а главной её темой стал Город и городское пространство. Бесспорно, городские виды постоянно находят свое отражение в творчестве петербургских художников-графиков. Но, проект А. Б. Парыгина показывает город в несколько ином образе. Это не тот город, чьи ансамбли и виды так узнаваемы каждым. Это некое метафизическое пространство, наполненное глубоким ассоциативным и смысловым рядом. И для трансляции этого сплетения ассоциаций и смыслов был выбран не один город, а сразу четыре – Нижний Новгород, Санкт-Петербург, Казань и Москва. Каждый художник привнес в проект частичку этих городов, стремясь показать свой Город. Будь то теплый город детства или некий индустриальный город, город-ансамбль или город-памятник, город-мечта или город-метафора. Художникам-графикам, фотографам, скульпторам, мастерам перформанса, мастерам, как разных мировоззрений и поколений, так и представителям разных графических школ – участникам работы над коллективной книгой художника были поставлены некоторые технические и творческие условия. В них требовалось придерживаться единого формата и размера; «единой композиционной целостности, заключающейся в синтезе визуального ряда с вербальным; а также, обязательная работа с цветом, ручная печать и авторская доработка каждого листа»¹⁶⁶. Эстампы для коллективной книги художника, мастера печатали и в традиционных, и в новых графических техниках:

¹⁶⁵ Парыгин А. Б. Про искусство // Петербургские искусствоведческие тетради. - СПб.: АИС, - 2020. - Вып. 58. - С. 247.

¹⁶⁶ Город как субъективность художника. Групповой проект в формате книги художника: каталог. СПб: Изд. Т. Маркова (типография НП-Принт). 2020. С. 5.

линогравюра, литография, офорт, гравюра на фанере, шелкография, ручная фотопечать, а также в синтезе этих техник. Можно сказать, что это было одной из приоритетных задач, поставленных А. Б. Парыгиным, заключающейся в сохранении традиций ручной книжной печати и в дальнейшем их развитие и популяризации.

Работа над книгой художника «Город, как субъективность художника» длилась почти два года. Это стало показательным примером, того, что печатная графика сегодня стремится к активному развитию. Она накапливает и отдает все то лучшее, что было вложено в развитие печатной графики мастерами XX в., а также трансформирует это в новые творческие инициативы, которые перенимают уже молодые художники в XXI в. А современная петербургская гравюра на дереве, представленная преимущественно гравюрой на фанере, является активным участником этого творческого процесса, тем самым демонстрируя свою актуальность и способность к модернизации и эксперименту.

3.3. Техничко-технологические изменения в области высокой печати и их влияние на современную петербургскую ксилографию

XXI в. привнес в искусство печатной графики новое развитие и стремление к самоидентификации, обозначенной уходом от массовости и усилением внимания на индивидуальность. Это выражается не только в выборе художником той или иной темы, основой которой все чаще являются острые социально-психологические вопросы или «преобразованная и «пересочиненная» реальность, литература, осмысленные категории графического языка»¹⁶⁷. Но, также индивидуальность все больше проявляется и в выборе техники печатной графики, а именно, делается акцент на переосмыслении и трансформации имеющихся в арсенале художника «классических» техник. Таким образом, в ряде случаев, желание автора продемонстрировать его интерпретацию той или иной техники, выходит на первый

¹⁶⁷ Ельшевская Г.В. Новый альбом графики. М.: Сов. художник, 1991. С. 6.

план, оттесняя свойственные только этому виду печатной графики художественные приемы. На сегодняшний день существует достаточное количество публикации, посвященных анализу отдельных видов печатной графики, в том числе, затрагивающих и вопросы развития гравюры на дереве в условиях современного искусства. Это работы: художника-графика М. М. Верхоланцева, Н. Д. Васюченко, Т. М. Ломановой, которые позволяют говорить о том, что, гравюра на дереве так или иначе встраивается в систему развития современной печатной графики. Также следует отметить тот факт, что ксилография в XXI в. находится в постоянном взаимодействии с другими видами техник высокой печати. О таких техниках, их характерных особенностях и перспективах развития можно проследить в публикациях Г. С. Грак, Е. И. Саяпиной и Н. А. Устрицкой. Таким образом, сделаем вывод, что вопросы состояния и перспективы дальнейшего развития современной печатной графики и отдельных ее техник остаются актуальными и сегодня. А это значит, что современные мастера не только применяют в своем творчестве все имеющиеся техники печатной графики, но и синтезируют новые, объединяя их с новейшими технологиями. При этом, в научной литературе можно встретить и достаточно скептические высказывания о тех процессах, которые происходят в области современной печатной графики. Так, во вступительном слове к статье о творчестве П. А. Шиллинговского Н. И. Саутина¹⁶⁸ отмечает, что в настоящее время искусство гравюры переживает непростой период, оказавшись под натиском современной множительной техники. Печатная графика, по мнению автора оказалась если не на грани исчезновения, то значительно уступила свои позиции по сравнению с периодами расцвета, пережитыми ею в XX в. Как известно из истории развития отечественной печатной графики XX в., в разные периоды те или иные техники, будь то высокой или глубокой печати, переживали периоды расцвета и некоторого упадка. И, можно сказать, что это вполне естественный процесс развития искусства, зависящий не только от процессов, происходящих внутри художественной жизни, но и от различных конъюнктурных особенностей. Поэтому,

¹⁶⁸ Саутина Н. И. Роль П. А. Шиллинговского в сохранении и развитии традиций Отечественной школы гравирования // Российский экслибрисный журнал. - 2020. - № 30. - С. 61-77.

кажется несколько неправильным сравнивать периоды «расцвета» с периодами «упадка» только лишь с тем, чтобы показать, как было. Конечно, развитие печатной графики, да и искусства в целом, не стоит на месте. Но, этот процесс развития происходит не сам по себе, а опирается на все те знания, которые были сформированы как раз тогда, когда, печатные техники переживали свой расцвет, когда художники-графики стремились выбрать максимум из того, что им предлагал тот или иной материал. В дальнейшем же, все эти полученные знания анализировались и создавалась та база, на которой основывались следующие этапы развития печатной графики в целом и отдельных ее видов. Н. И. Саутина также отмечает, что эстамп практически исчез с выставок, а трудности, связанные с работой в печатных техниках сегодня, отвращают молодёжь от желания осваивать сложное искусство гравирования. В этих высказываниях можно найти определенную долю несоответствия. Последние наиболее крупные выставки петербургских художников (например: ежегодные выставки «Молодость Петербурга» (2019-2022); масштабная выставка «Печатная графика Санкт-Петербургских художников» (2020), коллективная выставка печатной графики «Город как субъективность» (2020) и др.) показывают, что эстамп является востребованным не только среди мастеров, но и среди зрителей. Конечно, если проследить за творчеством молодых авторов, представлявших свои работы на выставках, то можно отметить, что преобладающим видом печатной графики, который выбирают мастера, будет простая и понятная линогравюра, но также художники интересуются и более трудоемкими техниками продольной ксилографии, шелкографии, техниками глубокой печати и литографией. Все это в достаточной мере присутствует в арсенале молодых авторов, которые, в свою очередь являются преемниками мастеров старшего поколения. Эта небольшая заочная полемика с автором статьи показывает, что современные процессы, происходящие в петербургской печатной графике, развивающейся как в русле классических традиций, так и в сторону современных тенденций – это достаточно неоднозначная и поэтому дискуссионная тема.

Но, при этом очевидно, что в XXI в. станковой печатной графике приходится искать новые пути развития для того, чтобы не затеряться в многообразии современных видов графического искусства. Благодаря чему она не только остается востребованной как среди художников, так и зрителей, но и поднимается на другой уровень, применяя богатую палитру художественно-выразительных средств, приобретаемых путем интеграции в творческую деятельность новых техник и технологий, опирающихся на разнообразие материалов и способов их применения, и на взаимодействии традиционных ценностей и новых тенденций. На современном этапе можно выявить достаточно широкий круг аспектов, которые оказывают влияние на характер современной печатной графики и техник высокой печати. Об этом также говорит в своей статье и Н. А. Устрицкая¹⁶⁹. Следует отметить некоторую технико-технологическую трансформацию, развернувшуюся в области высокой печати, и выявить современный курс развития эстампа.

При исследовании эволюции ксилографии на протяжении всего XX в., было отмечено, что художники, работающие в гравюре на дереве, иногда частично или полностью переходили с деревянного блока на блок из линолеума – достаточно нового, более доступного и гораздо легче подвергавшегося обработке материала. Аналогичный подход прослеживается в современной высокой печати. Художники интегрируют в работу современные компоненты – пластик, различные полимеры, печатные блоки из которых могут имитировать структуру и плотность дерева; листы из фанеры или древесно-стружечных плит. Такой подход дает мастерам возможность представить свое творчество в ином качестве, увеличив размер готового оттиска, а также расширив спектр текстур, которые образуются в процессе печати. В числе петербургских мастеров графики печатные блоки из фанерной доски применяют в своем творчестве П. Белый, А. Гарт, Э. Цыплякова, А. Анюхина (Гамбург), А. Давидович и др.

Также можно сказать о том, что художники часто пробуют новые материалы для непосредственной печати оттисков. В качестве таких материалов могут

¹⁶⁹ Устрицкая Н. А. Особенности развития печатной графики в парадигме современного изобразительного искусства // Вестник АГУ. - Майкоп: Адыгейский Государственный университет, - 2018. - Вып. 1. - С. 220.

применяться бумага ручного литья с добавлениями в неё каких-то дополнительных декоративных частиц (растительного или синтетического происхождения), листы газеты, как в эстампе П. Белого «Московские ворота» (газетная бумага, ксилография, 2002) (рис. 84), ткань, картон или картонные коробки, как в работах Елизаветы Шалиной. Что касается ткани и текстиля вообще, то зачастую художники используют печать на этом материале в коммерческих целях, тиражируя свои произведения на предметах одежды и аксессуарах (рис. 85). При этом, перенос оттиска на ткань происходит непосредственно с доски из дерева, линолеума или пластика. Техника печати в данном случае носит скорее прикладной характер, о чем говорит художник-график Александра Давидович: «Сейчас ксилография (и линогравюра в том числе) это способ изготовить клише со своей работой, которую можно перенести на футболку, сумку, открытку. Перенос рисунка в гравюру для его дальнейшего тиражирования перестало быть самоцелью, этому, безусловно, поспособствовала цифровизация. Также для того, чтобы художника узнавали и покупали его работы, уже недостаточно просто быть художником, необходимо создать свой бренд, а создание «мерча» (разг. сокращение от английского merchandise – товар. Прим. авт.) очень для этого подходит. Из этого мы выводим следующую тенденцию в гравюре (и не только) – создание того, что заведомо может понравиться потенциальному массовому зрителю, а в дальнейшем и покупателю. От этого фактора в основном зависит и тематика работ, которую ведет автор. Техника, а также сюжеты претерпевают изменения и приспособляются под требования времени»¹⁷⁰.

Помимо новых материалов и в качестве основы под печать, и в качестве печатного блока, достаточно широко мастера внедряют и новые способы «гравирования» рисунка на печатной форме. О методе лазерной инверсионной гравировки на фанере, пластике, с объемным изображением пишет в своей статье¹⁷¹ Н. А. Устрицкая. Этот метод позволил художнику-графику упростить и ускорить

¹⁷⁰ Беседа М. Л. Будеевой с художником Александрой Давидович от 5.05.2022. / [текст электронного письма]. Публикуется с согласия А. Давидович. 3 с. Из личного архива Будеевой М. Л.

¹⁷¹ Устрицкая Н. А. Особенности развития печатной графики в парадигме современного изобразительного искусства // Вестник АГУ. - Майкоп: Адыгейский Государственный университет, - 2018. - Вып. 1. - С. 220.

рабочий процесс в гравюре на дереве, что значительно увеличивает творческую производительность, которая на сегодняшний день является одним из критериев востребованности художника и его творчества.

Также стоит отметить и то, что в конце XX в. – начале XXI в. получают новую интерпретацию те техники, которые были внедрены в творческий процесс некоторое время назад. Например, такие процессы происходили с гравюрой на дереве в России в период конца XIX в. – начала XX в. Тогда, мастера, перестав видеть в ней только лишь репродукционную гравюру, начали рассматривать ксилографию как самостоятельную технику высокой печати. А в XXI в. похожий процесс происходит с еще одним видом печатной графики – это коллаграфия, получившая в этот период определенные изменения, некое перерождение и, в связи с этим достаточную популярность. Изменения коснулись применения в этом виде печатной графики новых материалов, используемых для создания печатного клише, а именно полимерных масс и синтетических смол. Надо отметить, что это довольно новый вид печатной графики, который получил активное развитие в середине XX в. Работая в технике коллаграфии, мастера получают сочетание как широкого выбора текстур при относительной простоте исполнения, так и легкую совмещаемость с другими графическими техниками. В такой технике в 1960-х г. работал петербургский художник Г. Ковенчук, используя картон для печатной формы, комбинируя его с приклеенной тканью, марлей и сеткой, и неоднородной текстурой застывшей клеевой массы (например: «Время» 1968). Таким образом, клише для печати в коллаграфии может представлять из себя сложную структуру, состоящую из разнообразных материалов, прикрепленных на какую-либо основу (фанера, картон и др.) с дополнительно нанесенными на них и застывшими смолами или разнообразными полимерными пастами. В результате, на готовый объемный рельеф наносится краска и производится печать. Печать в коллаграфии может осуществляться как с применением печатного станка, так и без него. Материалами, которые возможно применять для создания рельефа на печатном клише, могут быть разнообразные быстро застывающие смолы, текстурированные акриловые краски, пасты, которые изготавливают из мела и клея ПВА, всевозможные по плетению и

своему составу ткани, полиэтилен (смятый или уже фактурный – пузырчатая), различные проволоки, веревки (шпагат, нитки), наждачная бумага и пр. Многообразие комбинаций материалов при работе над созданием рельефа для печатного клише даёт мастерам творческую свободу и позволяет передать как можно больше сложных фактур уже в готовом оттиске. Таким образом, благодаря созданной на печатной доске глубине за счет рельефа, в технике коллаграфии достигаются тональные и цветовые эффекты. При этом техника позволяет прибегать к различным методам работы – высокой или глубокой печати, применению трафаретов или синтезу этих способов и приемов. Всё это позволяет говорить о том, что в технике коллаграфии возможен не только широкий выбор всевозможных текстур для создания клише, но и существует возможность сочетать разнообразные техники как друг с другом, так и с другими печатными технологиями, в том числе и с цифровыми. Однако, при достаточном наборе положительных сторон этой техники, которые и привлекают художников, у коллаграфии имеются и некоторые недостатки. То, что не свойственно таким традиционным техникам высокой печати, как ксилография и линогравюра, а именно быстрый выход из строя печатного блока, связанный с физическими свойствами материалов, использованных в печатном рельефе. Также из-за разнохарактерности материалов, примененных на печатной основе, печатные оттиски получаются разными. Таким образом коллаграфию можно назвать техникой ограниченного тиража, так как оттисков с одной печатной основы получается не много. Но, такой небольшой тираж только добавляет каждой печатной серии своеобразный эффект уникальности. Среди художников-графиков Петербурга, обратившихся к технике коллаграфии за поиском новых, ярких художественно-выразительных средств, можно назвать имена Г. Ковенчука, А. Б. Парыгина, А. Гарт, В. Крылова и др.

Ещё одна техника, относящаяся к высокой печати, – гравюра на картоне – также приобрела в XXI в. современное звучание. В некоторых обзорных статьях этот вид эстампа называется частью коллаграфии или, в некоторой степени, её предшественницей. Конечно, у этих видов печатной графики можно найти много

общего. Однако, по набору декоративных и художественных приемов они отличаются. Говоря о гравюре на картоне, стоит отметить, что ввиду демократичности материалов и легкости в технологическом процессе, этот вид печатной графики зачастую применяется для творческой работы на занятиях изобразительным искусством, в художественных школах, на различных мастер-классах для неподготовленной аудитории. Но, это не отталкивает художников-графиков от работы в технике гравюры на картоне в профессиональной деятельности. Рельеф на печатной форме изготавливается с помощью аппликации картонных элементов или вырезания рисунка непосредственно на поверхности картонной основы.¹⁷² При работе в этой технике, мастерам доступны достаточно широкие возможности для решения своих художественных задач несмотря на то, что гравюра на картоне не предусматривает никаких вмешательств с использованием цифровых технологий, так как максимально проста в исполнении. На готовом графическом листе можно получить некоторое разнообразие выразительных средств, будь то мягкие чёрные штрихи и пятна или различные тоновые градации¹⁷³. Но ввиду того, что с одного печатного клише могут получиться оттиски разные по состоянию, такая гравюра не позволяет мастеру создать большую тиражную серию. Также как и коллаграфия, гравюра на картоне может быть исполнена в технике высокой печати и в технике глубокой печати, или в комбинации этих двух техник. Современные петербургские мастера в гравюре на картоне печатают станковые листы, и работают в книжной иллюстрации (например, иллюстрации О. Флоренской к стихам Олега Григорьева). Много работают в этой технике студенты Института художественного образования РГПУ им. А. И. Герцена под руководством заведующего эстампной мастерской художника-графика П. В. Пичугина (например: А. Н. Нилова, серия «Некрополи Петербурга», 2021 (рис. 86)).

Как уже упоминалось выше, техника высокой печати с использованием коллажа может сочетаться и с другими техниками, например, с ксилографией.

¹⁷² Грак Г.С. Современная гравюра на картоне // Российский экслибрисный журнал. - 2015. - № 19. - С. 43-47.

¹⁷³ Грак Г.С. Современная гравюра на картоне // Российский экслибрисный журнал. - 2015. - № 19. - С. 45.

Такой синтез гравюры на дереве и коллаграфии может существенно расширить набор художественно-выразительных средств ксилографии. Коллаж из дополнительных материалов (ткань или бумага, какие-то синтетические материалы), применяемый при создании печатного блока в гравюре на дереве или фанере, повышает разнообразие фактур, создавая тем самым вариативность тонов, и дополняя имеющиеся в арсенале ксилографии штрих и пятно.

Современные художники, помимо того, что постоянно экспериментируют с уже имеющимися у них в арсенале техниками печатной графики, разрабатывают новые виды, основанные на тех или иных технико-технологических принципах эстампа. Так, петербургский художник, выпускник Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Е. Репина и активный участник многих выставочных проектов в Санкт-Петербурге и по стране Георгий Хазанкин (род. 1994) разработал технику высокой печати - «термогравюра». Материалом для печатного блока здесь служат листы пластика, которые обычно используются в струйной и цифровой печати. Основной принцип термогравюры заключается в том, что при создании рельефа на печатном блоке, используются не традиционные инструменты, а различные нагревательные элементы, такие как: термошпатель, паяльник, паяльный фен, термопинцет. Таким образом происходит деформация плоскости печатного блока, а не механическое удаление элементов рисунка. Такой процесс нанесения изображения хорошо контролируется, а, благодаря его специфике, каждое прикосновение остается уникальным, а целостность листа неизменной. Георгий Хазанкин отмечает, что в термогравюре техника печати может быть, как высокой, так и глубокой, но сам он предпочитает работать в гравюре высокой печати¹⁷⁴. Нередко, для усиления художественно-выразительных эффектов, художник обрабатывает печатную форму с помощью открытого огня, что позволяет дополнительно раскрыть уже нанесенные термоинструментами линии и придать им большую выразительность при печати. Также мастер экспериментирует и при нанесении краски на печатный блок – обрабатывая блок с уже накатанной краской

¹⁷⁴ Беседа Будеевой М. Л. с художником Г. Хазанкиным от 01.04.2021 / [текст электронного письма]. Публикуется с согласия Г. Хазанкина. 1 с. Из личного архива Будеевой М. Л.

открытым огнем, он добивается того, что цвет краски меняется или исчезает вовсе, оставаясь лишь в глубоких местах, что при печати эстампа создает фактуру запекшейся эмали. Техника термогравюры малотиражная. С одной печатной доски получается до 15 оттисков. При создании цветового фона для своих гравюр художник использует цифровую печать, на которую впоследствии наносится печатный рисунок. Такой синтез ручной печати и компьютерных технологий можно увидеть в серии работ Георгия Хазанкина «Мышиный король» (2019) (рис. 87).

Возрождение забытых техник печатной графики и появление новых, поднимает вопросы, связанные с новыми формами презентации и экспонирования эстампов. Все чаще мастера обращаются к такой форме, как книга художника. Появившись в России в конце XX в., эта художественная форма в XXI в. приобрела новое творческое звучание. Все больше мастеров график обращались к ней в поисках нереализованного потенциала. Художник и исследователь новейших печатных технологий в эстампе Н. А. Устрицкая отмечает в своей статье, что книга художника дает новую смысловую нагрузку книге, как объекту искусства, а не в ее утилитарном назначении¹⁷⁵. Обычно книга художника формируется на взаимосвязи иллюстраций и текста, но, зачастую, художник не решает задачу непосредственного иллюстрирования текста. Графические образы, создаваемые художником в таком формате, образуют свой параллельный текст. Современные петербургские мастера печатной графики – А. Б. Парыгин, Г. М. Кацнельсон, А. Анюхина (Гамбург), Ю. А. Штапаков и др. не раз обращались в своем творчестве к этой художественной форме – книге художника. Как правило, эта форма может включать в себя эстампы, выполненные в литографии, линогравюре, ксилографии, офорте, смешанных техниках, напечатанные на разных видах бумаги, в том числе и на бумаге, отлитой вручную самим художником. Один из недавних масштабных проектов книги художника – «Город как субъективность художника» (2018-2021), который уже упоминался в исследовании, был

¹⁷⁵ Устрицкая Н. А. Особенности развития печатной графики в парадигме современного изобразительного искусства. С. 220-224.

представлен на выставке в Музее городской скульптуры в виде 35 авторских графических листа единого формата, выполненных в разных печатных техниках (24 октября 2020 — 31 января 2021).

И здесь надо отметить, что различные выставочные и конкурсные мероприятия и биеннале играют большую роль в популяризации новых практических достижений в области станковой и книжной печатной графики, а также в сохранении традиций эстампа. На сегодняшний день в России на постоянной основе проводится ряд региональных и международных таких мероприятий, направленных на поддержание интереса к печатной графике в целом и к отдельным ее видам.

Одно из таких мероприятий – это казанская международная биеннале печатной графики «Всадник», представляющая из себя выставку-конкурс, которая проводится раз в 2 года, и привлекающая художников из России и зарубежья. Например, на выставке в 2019 году участие принимали художники-графики из Италии (г. Верчелли) и Польши (г. Лодзь), которые представляли свои цветные гравюры на дереве, выполненные в синтезе продольной ксилографии и технического рельефа (например, Сегицци Паоло «Верчелли - Казань. Городской этюд №54», бумага, ксилография, технический рельеф, 2018; Роберто Джанинетти «Матрешка-парк», бумага, цветная ксилография, 2018). Этот пример показывает, что ксилография и сегодня, находясь в арсенале художников-графиков разных стран, способна на постоянное обновление, доказывая свою востребованность и актуальность. Всероссийский открытый биеннале-фестиваль графики «Урал-графо», объединяющий все виды оригинальной и печатной графики, и собирающий вместе начинающих художников и заслуженных мастеров не только из городов России, но и из-за рубежа, регулярно проходит в Екатеринбурге. Одна из главных задач этого проекта – это расширение регионального экспозиционного контекста за счет показа произведений мастеров из разных городов России и других стран, а также создание постоянного художественно-информационного поля графического искусства, и пополнение фондов государственных музеев произведениями современных художников. Еще один отечественный большой конкурсно-

выставочный проект – международная биеннале печатной графики «Кубачинская башня» проходит в небольшом древнем дагестанском селении Кубачи. Этот проект интересен тем, что он проводится в одном из крупнейших на Кавказе центров традиционной художественной обработки металла, а также резьбы по камню и дереву. Такое творческое взаимодействие несет важнейшую миссию в обеспечении сохранения традиций, а также их преемственность и интеграцию в современное искусство печатной графики. На биеннале «Кубачинская башня» всегда достаточно широко представлены различные техники высокой печати – линогравюра, продольная ксилография, гравюра на пластике, гравюра на картоне, коллаграфия, что позволяет говорить о высокой востребованности этой области печатной графики среди российских и зарубежных мастеров.

Также необходимо сказать и о том, что исследования в области традиционных техник печатной графики, и новейших течений, проводятся в различных учебных заведениях как нашей страны, так и за рубежом. И в современной научной среде активно исследуются вопросы взаимодействия техник печатной графики с новейшими технологиями. В статьях Ф. Бабкина, А. Э. Суворовой поднимаются вопросы применения современных материалов в различных техниках печатной графики. Публикации В. В. Мартынова «Инновационные технологии и искусство печатной графики», О. Н. Гражданкиной и А. С. Костаревой «Интеграция печатной графики с дизайном. Основные точки взаимодействия» рассматривают основные тенденции синтеза «ручных» техник печати с компьютерной графикой и анализируются наиболее яркие примеры такого синтеза.

Исследования вариативных возможностей коллаграфии проводятся на кафедре графики ФГБОУ ВО «Кубанского государственного университета».¹⁷⁶ На протяжении уже нескольких лет сотрудниками этого учебного заведения ведется совместный с мексиканским университетом Сан-Николас-де-Идальго (г. Морелия, Мексика) проект «Международная школа графики». Он направлен на развитие и

¹⁷⁶ Саяпина Е.И., Устрицкая Н.А. Техника коллаграфии в контексте современных методов обучения эстампу в системе подготовки бакалавров художественно-графического факультета // Мир науки: электронный журнал. 2017. №2. Том 5. URL: <http://mir-nauki.com/PDF/61PDMN217.pdf> (дата обращения: 10.04.2021).

поиск новых технико-технологических решений в областях станковой и книжной печатной графики. На базе этого проекта проводится международный обмен начинающими художниками и исследователями графического искусства, организовываются конференции, семинары, совместные выставки.

Большую работу по сохранению и популяризации классических традиций продольной и торцовой ксилографии проводит Сибирская школа ксилографии им. Г. С. Паштова в Красноярске¹⁷⁷. Студия, которая была основана художником-графиком Германом Суфадиновичем Паштовым более 20 лет назад, основную свою задачу видит в поддержании высокого уровня мастерства учеников, а также в глубоком понимании особенностей и тонкостей сложной техники гравюры на дереве и в развитии профессионализма. Студия осуществляет широкую выставочную деятельность. Членами Сибирской школы ксилографии являются многие заслуженные и начинающие мастера, работающие в разных городах страны и мира. Петербургские художники представлены в этом списке именами Натальи и Елизаветы Шалиных, Александры Давидович.

В Санкт-Петербурге, как и прежде, важными центрами развития печатной графики остаются учебные заведения. В Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Е. Репина основным приоритетом графического факультета является обучение студентов творческому мышлению и техническому мастерству в использовании печатных техник: ксилографии, гравюры на пластике, офорта, литографии. В процессе обучения в каждой из этих техник выполняются специальные творческие задания. Что определенно важно, в стенах академии тщательно сохраняются и передаются молодому поколению традиции работы в технике гравюры на дереве, как в торцовой, так и в продольной. В Санкт-Петербургском Государственном Университете на факультете свободных искусств и наук разработан курс «Класс печатной графики» (куда входят курсы «Современная печатная графика» и «Книга художника») который ведет художник,

¹⁷⁷ Ломанова Т.М. Сибирская ксилография в современном искусстве // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока: электронный журнал. 2020. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sibirskaya-ksilografiya-v-sovremennom-iskusstve> (дата обращения: 15.04.2021).

куратор Петр Белый. Курс проходит на базе Санкт-Петербургской печатной студии и включает практические занятия, посвященные всем основным видам печатной графики: высокой и глубокой печати, цветной монотипии. Освоение каждой техники начинается с краткого знакомства студентов с историей и общей проблематикой изучаемого вида печатной графики, а завершается индивидуальной работой студентов под руководством преподавателя над созданием собственных произведений. Также большая работа по изучению и освоению техник печатной графики ведется на кафедре станковой и книжной графики Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица и на кафедре графики и скульптуры Института художественного образования РГПУ им. А. И. Герцена. При этом стоит отметить, что ксилография не является обязательным предметом для практических творческих работ в этих учебных заведениях. Как отмечают на кафедре станковой и книжной графики в СПГХПА им. А. Л. Штиглица, на сегодняшний день некоторые студенты самостоятельно (в редких случаях) выполняют небольшие работы в ксилографии, а некоторые экспериментируют на различных деревянных поверхностях в качестве подложки для рисующей доски (в линолеуме).

Помимо больших просветительских мероприятий, проходящих в стенах учебных заведений, на сегодняшний день существуют и развиваются небольшие частные образовательные проекты, популяризирующие как печатную графику в целом, так и отдельные виды печатных техник. Один из таких – петербургский просветительский проект о высокой печати «CUT», «родившийся из чистого восторга перед красотой печатной графики», как отзывается о нем основательница, художник и исследователь Дана Макаридина. Цель проекта заключается в популяризации техник высокой печати – ксилографии и линогравюры, через исторические экскурсии и рассказы о современных отечественных и зарубежных мастерах. В рамках своей деятельности «CUT» проводит выставки мастеров-графиков, работающих в высокой печати («Принт-шабаш: ведьмы линогравюры» июнь 2021; «Город.Осколки» сентябрь – октябрь 2021 и др.); мастер-классы по печатным техникам как для художников, так и для неподготовленной аудитории;

коллективные творческие проекты, такие, например, как книга художника («Totentanz: Пляски смерти в высокой печати» 2021); печатные прогулки PrintWalk», объединяющие в себе экскурсию по городу и печатную практику по итогам увиденного; лекции по истории печатной графики. Большой теоретический и практический курс лекций «Теория и практика эстампа», был разработан «CUT» и проведен совместно с графическим кабинетом «Из профессорской квартиры» галереи «K'GALLERY» и художником-графиком, исследователем и коллекционером А. Б. Парыгиным (март-май 2022).

Ввиду всего вышесказанного, можно сделать вывод, что в XXI в. технические возможности печатной графики в сфере высокой печати находятся в постоянном развитии. Несмотря на то, что такие традиционные техники, как ксилография и линогравюра продолжают существовать и активно применяться, о чем говорят многочисленные выставочные, образовательные и просветительские проекты, художники-графики постоянно находятся в поиске новых художественно-выразительных средств и приемов, а также в поиске взаимодействия традиционных техник высокой печати с современными технологиями. Говоря о новейших технологиях, стоит заметить, что на сегодняшний день практически ни одна выставка современной печатной графики не обходится без работ, выполненных с применением компьютерных программ и технологий. Но, несмотря на все более активную цифровизацию графического искусства, надо сказать, что интерес современных художников к традиционным техникам высокой печати уверенно растет. Но при этом следует отметить, что основной особенностью современной петербургской ксилографии, как торцовой, так и продольной является не только типологическое многообразие, поиск новых форм подачи и экспонирования эстампов, но и расширение технических возможностей гравюры на дереве. И сегодня, в XXI в., когда кажется, что на первый план в искусстве выходят аудиовизуальные инсталляции и другие формы «contemporary art», традиционные техники не утрачивают свою актуальность и жизнеспособность. Художники XXI в., перерабатывая и переосмысливая весь накопившийся опыт мастеров станковой печатной графики XX в., благодаря своему творческому энтузиазму, находят новые

пути развития техник высокой печати. Они заключаются как в технико-технологических изменениях, происходящих в печатной графике, так и в некоем синтезе традиционного эстампа с новыми цифровыми технологиями. Однако, надо отметить, что чаще всего, современные технологии в печатной графике служат лишь вспомогательным инструментом (например, при нанесении рисунка или рельефа на печатную основу), или дополняют уже готовый оттиск. А настоящие мастера продолжают отдавать предпочтение «ручному» труду, сохраняя «рукотворность» и авторскую неповторимость современного эстампа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе диссертационного исследования автором прослеживается эволюция станковой ксилографии в творчестве петербургских художников XX – XXI вв. в контексте развития техник высокой печати. Выявляются наиболее значимые представители этого вида графики в петербургской школе и их главные произведения. А также даются характеристики тем изменениям, которые произошли в современной высокой печати под влиянием новейших технологий.

Рассмотрены основные проблемы возрождения петербургской станковой гравюры на дереве, как самостоятельной техники высокой печати. На рубеже XIX–XX вв. петербургская станковая ксилография освобождается от репродукционной функции, которую она выполняла на протяжении почти всего XIX столетия, и становится самостоятельной техникой высокой печати. Этому способствовало как творчество петербургских художников-графиков А. П. Остроумовой-Лебедевой, П. А. Шиллинговского, так и деятельность общества «Мир искусства», которое создав своего рода «культ графики», поднимало проблемы печатной графики, как станковой, так и книжной, а также стремилось возродить идеи художественной книги в России. Вообще, основной идеей графического искусства этого периода можно назвать стремление к чистым художественным формам, к творческому самовыражению, что так характерно было для художественной культуры модерна в целом и для печатной графики в частности.

Но процесс развития гравюры на дереве в начале XX в. в виде авторской техники затронул не только петербургское графическое искусство. Чуть раньше этот процесс начался в европейских странах. Французские, английские и немецкие мастера, освобождая ксилографию от репродукционной функции, искали в ней новые художественно-выразительные средства. Творческие поиски таких мастеров, как О.-Л. Лепер, Ф. Валлотон во Франции; У. Николсон в Англии; Э.-Л. Кирхнер, Э. Нольде, М. Пехштейн в Германии; Ф. Мазерель в Бельгии были направлены на декоративность изображения, упрощение и укрупнение формы.

В этот же период к авторской ксилографии приходят и московские художники – В. А. Фаворский, А. И. Кравченко. И, с той же энергией, с какой в петербургском искусстве развивались традиции станковой ксилографии, в московском развиваются традиции книжной гравюры на дереве, которые активно продвигал в своем творчестве В. А. Фаворский. Его исследования об архитектонике книги продолжали и совершенствовали те идеи искусства книги, которые начинали еще на рубеже XIX-XX вв. мастера объединения «Мир искусства». И московские художники, и петербургские учились друг у друга, также как и европейские мастера, пробуя и привнося в гравюру на дереве все лучшее, что позволило станковой и книжной ксилографии в начале XX в. выйти на совершенно иной уровень своего развития. Возрождение ксилографии, как самостоятельного вида искусства, раскрыло перед художниками новые возможности.

В первой половине XX в. авторская станковая ксилография становится одной из ведущих техник в петербургском-ленинградском графическом искусстве. Формируется узнаваемый язык петербургской школы ксилографии, которому свойственен определенный лаконизм, как в композиционном построении, так и в цветовом решении, внимание к филигранности техники, к изяществу в прорисовке деталей, не переходящей в декоративизм. Всё это можно назвать характерными чертами петербургской гравюры на дереве начала XX в.

Проанализирован образ Петербурга как основной темы в станковой ксилографии петербургских художников XX – XXI вв.

Исследование жанрового разнообразия, в котором развивалась петербургская станковая гравюра на дереве на протяжении всего периода, показывает, что для нее свойственно, в первую очередь, культивирование городского пейзажа, особое восприятие его своеобразной красоты и неповторимого духовного облика. Таким образом городской пейзаж становится ведущим жанром в петербургской станковой ксилографии, своевременно отражая все те изменения, которые претерпевало городское пространство на протяжении XX в.

Так, при исследовании образа города в графических листах художников-графиков Петербурга первой половины XX в. отмечается, что происходит

определенная эволюция городских видов. Когда классические ансамбли города рубежа XIX-XX вв. – начала XX в. в ксилографиях А. П. Остроумовой-Лебедевой и В. Д. Фалилеева сменяются тревожными и напряженными пейзажами 1920-х г. П. А. Шиллинговского и наполненными динамизмом и драматизмом революционными петроградскими видами С. Б. Юдовина и Н. Н. Купреянова. А от лирических и, отчасти, прозаических картин мирной жизни Ленинграда 1920-1940-х г., показанных Д. И. Митрохиным и Н. Л. Бриммером они вновь переходят к драматическим сюжетам времен блокады города в период Великой Отечественной войны – скованным холодом улицам, руинированным пригородам и к мирному труду по восстановлению освобожденного Ленинграда, представленным Л. С. Хижинским, С. Б. Юдовиныным, П. А. Шиллинговским, С. М. Мочаловым.

Во второй половине XX в. как в ленинградской гравюре на дереве, так и в ленинградской гравюре на линолеуме, получившей широкое распространение в этот период, городской пейзаж также остается главным жанром. Но, помимо сохранившихся традиционных подходов к образу города, он теперь приобретает новые индустриальные черты и многие произведения этого периода отличаются восприятием жизни в постоянной ее динамике и развитии. При этом достаточно условно можно выделить два направления в которых работали мастера второй половины XX в., обращаясь в ксилографии к образу города – традиционное и новаторское. В традиционном направлении художники (В. И. Сердюков, Т. К. Мезерина, А. И. Векслер, Н. В. Сердюков и др.) продолжали сохранять, соответственно, традиционные образно-стилистические идеи своих предшественников и наставников – петербургских мастеров А. П. Остроумовой-Лебедевой, А. П. Шиллинговского, Д. И. Митрохина. А художники, относящиеся к так называемому новаторскому направлению, находясь отчасти, под воздействием общего направления в искусстве того времени («сурового стиля»), обладающего энергичным, но при этом достаточно скупым и лаконичным языком, выбирали в городской тематике индустриальный урбанистический пейзаж. При этом, в творчестве некоторых художников-ксилографов (А. А. Ушин, О. А. Почтенный, В. В. Тамбовцев, Д. К. Титов) эти два направления развивались параллельно. Тем

самым каждый из мастеров, вырабатывая свой художественный почерк, раскрывал свое видение городского пространства.

Петербургский пейзаж остается под пристальным вниманием художников-графиков и в первой четверти XXI в. Сохраняя традиции торцовой ксилографии, одни художники (Н. В. Сердюков, Е. Л. Блюмкин) обращались к классическим городским видам – панорама Невы, каналы, набережные и дворцы. В своих графических листах они не перестают удивляться и восхищаться красотой и величием Северной Пальмиры. Иное видение города предстает в листах мастеров, работающих в продольной гравюре на фанере (Петр Белый, Э. Н. Цыплякова). Пейзажи, наполненные драматизмом и тревожностью, уже перестают быть узнаваемыми. Это некий собирательный образ фантасмагорического, иного Петербурга. Также подхватывают городскую тематику и молодые авторы (Г. Буторин (Гоша Декса), Ю. Яцук, В. Кобер). Городские пейзажи, созданные начинающими художниками на факультете графики Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина, отображают современный город, с его динамикой и энергией. Молодых авторов привлекают не классические ансамбли, а урбанистический пейзаж – новостройки, промышленные объекты, мосты, виадуки, метрополитен. Среди этого огромного городского пространства, наполненного шумом и суетой, художники пытаются определить место человека, его роль и значимость.

Исследовано жанровое и стилистическое разнообразие петербургской станковой гравюры на дереве XX – XXI вв., которое стало одним из важных факторов в её развитии.

Начиная с первой половины XX в. станковая петербургская ксилография развивается не только в рамках сюжета или жанра, но, что характернее, стилистически. Когда как цветные ксилографии и линогравюры В. Д. Фалилеева еще близки к графическим листам А. П. Остроумовой-Лебедевой, то мастера 1920-х г. постепенно уходят от этой стилистики. Возможно, в гравюрах С. Б. Юдовина и Д. И. Митрохина еще можно проследить некоторую лиричность «мирискусников», но технически эти художники работают уже по-другому. В эстампах С. Б. Юдовина

важную роль играет густая орнаментика штриха и, проложенная по форме изображаемых объектов черная линия, в сочетании с сочным черным пятном. А в листах Д. И. Митрохина главенствует сложный, филигранно проложенный белый штрих, создающий мерцающую поверхность.

Отмечается, что тематическое и жанровое разнообразие также явилось одной из характерных черт петербургской-ленинградской станковой гравюры на дереве периода первой половины XX в. Бытовые сюжеты в графических листах ленинградских мастеров (С. Б. Юдовин, Д. И. Митрохин, В. В. Воинов) отчасти перекликались со сложившейся эволюцией городского пейзажа, а лирические пейзажи В. Д. Фалилеева, А. П. Остроумовой-Лебедевой раскрыли «живописные» возможности цветной гравюры на дереве. В портретном жанре художники (П. А. Шиллинговский, С. М. Мочалов, С. Б. Юдовин) демонстрировали, свойственные петербургской школе, реалистический подход и техническое совершенство владения приемами ксилографии.

Не смотря на то, что городской пейзаж был ведущим жанром и во второй половине XX в., ленинградская станковая ксилография достаточно активно проявила себя и в других жанрах – в сельском пейзаже работали художники-графики В. В. Бродский, Д. П. Бучкин, Т. К. Мезерина, О. А. Почтенный, А. А. Ушин, Д. П. Цуп и др.; в жанре портрета и натюрморта – В. И. Сердюков, Т. В. Сергеева, О. Ю. Яхнин, Т. К. Мезерина, И. Л. Дяткина, О. А. Почтенный, Э. Д. Мосизэв (Луис Ортега), А. В. Дурандин.

Также во второй половине XX в. можно наблюдать достаточно широкое распространение гравюры на дереве в различных регионах страны. Художники-графики, преимущественно выбирая пейзажный жанр (Л. В. Кашевский, Н. В. Бурмагин и Г. Н. Бурмагина, А. М. Колчанов, А. Ф. Преснов, Г. С. Паштов, Н. Я. Третьяков и др.), работают в ксилографии, опираясь на академические традиции, заложенные еще мастерами Санкт-Петербурга и Москвы первой половины XX в., и на традиции непосредственно региона, сформировавшиеся под влиянием народной культуры.

В этот же период станковая гравюра на дереве активно развивается не только тематически, но и технически. В графической среде вновь возрождается интерес к продольной ксилографии. Ленинградские художники Д. К. Титов, Г. В. Ковенчук, В. Ю. Филипенко, эстонский мастер И. А. Торн и др. в своем творчестве исследуют вариативные возможности обрезной гравюры, что проявляется в изменении стилистики графических работ. Композиция эстампов становится более энергична и в то же время, лаконична. Художники больше работают пятном и насыщенными линиями, что объясняется подчинением материалу, а именно продольной деревянной доске. Отчасти, еще присутствует влияние эстетики и стилистики «сурового стиля», сохранившееся и в 1970-1980-х гг.

Стилистическое и тематическое многообразие как в классической торцовой ксилографии, так и в продольной гравюре на дереве отмечается и в первой четверти XXI в.

Несмотря на некоторый спад активности в этот период, петербургская классическая торцовая гравюра на дереве продолжает жить и находить свои пути развития в станковых листах, в книжной графике и экслибрисе, сохраняя при этом традиционный образно-стилистический язык, отражающийся в творчестве художников-графиков А. С. Андреева, Н. В. Сердюкова, Е. Л. Блюмкина и др. Как и прежде, творчество мастеров гравюры на дереве отличается высокая техническая дисциплина и широкий тематический диапазон. И кроме городского пейзажа художники-графики работают и в лирическом пейзаже, натюрморте, бытовом жанре.

Жанровое многообразие также можно назвать основной особенностью современной петербургской обрезной ксилографии. Мастера, применяя палитру художественно-выразительных средств, предлагаемую продольной ксилографией и гравюрой на фанере, работают в городском пейзаже (П. Белый, А. Анюхина (Гамбург), А. Давидович), обращаются к лирическим картинам (А. Гарт, А. Анюхина (Гамбург)), к бытовым и социальным сюжетам (Э. Н. Цыплякова, А. Давидович), к портрету (Г. Кацнельсон, Е. Шалина).

Изучен вопрос взаимодействия петербургской станковой ксилографии с другими техниками высокой печати, а также прослеживается её движение от классической гравюры к технико-технологическим инверсиям.

Расцвет авторской ксилографии в первой половине XX в. позволил мастерам графики пересмотреть свое творчество как теоретически, так и практически, открыв перед ними новые возможности, связанные с новыми материалами и техниками. Начиная с 1920-х г. в гравюре на дереве, в качестве печатного блока кроме самшитовой доски художники стали применять линолеум (в основном, как дополнение, как вспомогательный элемент), который постепенно развивается в отдельный вид техники высокой печати – линогравюру. А во второй половине XX в. эта техника – линогравюра, благодаря определенным качествам (широким художественно-выразительным средствам, доступности и простоте обработки материала), получает самое широкое распространение, как в графическом искусстве Ленинграда, Москвы, регионов и республик страны.

В станковой линогравюре второй половины XX в. ленинградскими мастерами были охвачены все жанры, но, также как и в ксилографии, городской пейзаж был главенствующим. Художники (В. Н. Блинов, Н. Н. Новосельская, О. А. Почтенный, А. А. Ушин и др.), отразили в своих графических листах разнообразие ленинградских видов – от парадных и торжественных, до тихих уголков города.

Характерно, что в гравюре на линолеуме мастерами, воспитанными в лучших традициях петербургской графической школы, были сохранены не только четкий «ксилографический» ритм и привычная энергия «штихельного» штриха, но и то сильное чувство преодоления сопротивления материала (так свойственное гравюре на дереве), которое добавляло линогравюрному эстампу внутреннего напряжения и динамики, а линолеум, в свою очередь добавил творческому почерку художников-графиков большую, чем в ксилографии, непринужденность и масштабность.

Также характерно, что в ленинградском графическом искусстве второй половины XX в. развитие двух техник высокой печати – линогравюры и ксилографии шло параллельно. Но при этом в исследуемый период можно проследить определенную тенденцию, связанную с все большим отказом

художников от строгих, «упорядоченных», камерных техник печатной графики, таких как ксилография, в пользу техник, позволяющих более свободно работать с материалом, выбирать больший формат. Это связано с тем, что в начале 1960-х г., в эпоху так называемой «оттепели» меняется сам графический язык, который становится более свободным, в котором линия приобретает большую легкость и независимость. Поэтому в ленинградском графическом искусстве этого периода наблюдается всплеск интереса не только к линогравюре, но и даже в большей степени к литографии, которая в какой-то момент выходит на первый план, вытесняя другие техники.

В конце XX в. петербургском художественном сообществе все чаще поднимался вопрос о роли ксилографии в современном графическом искусстве. Достаточно трудоемкий процесс гравюры на дереве отталкивал начинающих художников, а отсутствие интереса со стороны издательской сферы и поддержки со стороны государства ослабляли дальнейшее развитие этого вида печатной графики. Но при этом, важными центрами развития печатной графики в целом, и торцовой ксилографии в частности в Санкт-Петербурге оставались учебные заведения. Учащиеся факультета графики Санкт-Петербургской Академии художеств им. И. Е. Репина и сегодня продолжают исследовать ксилографию под руководством опытных мастеров. Отмечается, что, к сожалению, к первой четверти XXI в. большая часть художественных ВУЗов Санкт-Петербурга отказалась от методики преподавания основ торцовой гравюры на дереве, что не способствует популярности этого вида печатной графики среди начинающих художников. Поэтому, для современных художников-графиков, работающих в основном в гравюре на фанере, являющейся отсылками к продольной ксилографии, или с синтетическими материалами, торцовая ксилография становится своего рода вызовом и своеобразным экспериментом, когда тонкая, почти ювелирная техника, требует от мастера не только сосредоточенности и неспешности, но и невероятно точной продуманности композиции листа.

На рубеже XX-XXI вв. петербургские мастера, в поиске новых путей развития техник высокой печати (продольной ксилографии и гравюры на фанере),

обращаются к смежным техникам. Возникает некоторый синтез новых материалов и своего рода взаимодействие гравюры на дереве с другими техниками высокой печати. Это способствует тому, что ксилография остается востребованной техникой, даже несмотря на то, что ей приходится претерпевать некоторые технологические инверсии, связанные с заменой деревянной доски синтетическими материалами, имитирующими технику гравюры на дереве в готовом оттиске, а также испытывать на себе влияние новейших технологических процессов. При этом, петербургские художники XXI в., переосмысливая и перерабатывая накопившийся опыт мастеров станковой печатной графики XX в., находят все новые пути развития техник высокой печати, заключающиеся не только в технико-технологических изменениях, но и в синтезе традиционного эстампа с цифровыми технологиями. Однако, надо отметить, что чаще всего, современные технологии в печатной графике служат лишь вспомогательным инструментом (будь то нанесение рисунка или рельефа на печатную доску), либо дополняют уже готовый оттиск, а мастера все же отдают предпочтение «ручному» труду, сохраняя «рукотворность» и авторскую оригинальность современного эстампа.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Краткие биографии художников

Художник	Краткая биография	Стр.
Андреев Александр Семенович 1946 (Рубежное, Луганская обл., СССР)	Художник-график, член Союза художников России. В 1966 окончил Пензенское художественное училище им. К. А. Савицкого. В 1973 окончил ЛИЖСА им. И. Е. Репина. Присвоена квалификация художник-график. С 1982 вел педагогическую деятельность в ЛИЖСА им. И. Е. Репина. Работает в разных техниках графического искусства, в станковой и книжной графике. Участник всесоюзных, республиканских и зарубежных выставок.	14, 117-118, 155
Анюхина (Гамбург) Александра Станиславовна 1989 (Хабаровск)	Художник-график. С 2008 участник региональных, всероссийских и международных выставок и фестивалей. В 2011 окончила факультет изобразительных искусств и дизайна ДВГГУ. С 2011 член молодёжного объединения художников и искусствоведов при «Союзе художников	13, 14, 129, 138, 144, 156

	России». Живет и работает в Санкт-Петербурге.	
Белый Петр Семенович 1971 (Ленинград)	Художник, график, куратор, автор инсталляций. 1990-1992 учился в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (отделение керамики). В 2000 окончил магистратуру при отделении печатной графики Camberwell College of Arts (Лондон, Великобритания). С 1994 - член Санкт-Петербургского Союза художников. С 1999 - действительный член Королевского Общества граверов (Великобритания). Лауреат Премии Сергея Курёхина (2009).	9, 124, 138, 147, 153, 156
Бендингер Владимир Адольфович 1924 (Красноярск) – 2013 (Санкт-Петербург)	График. В 1948-1953 обучался в Ленинградском художественно-педагогическом училище. Печатные техники – линогравюра, ксилография. С 1948 участвовал в выставках. Работал в издательстве как художник книги. Занимался гравюрой. С 1974 член ЛОСХ.	79, 81
Блюмкин Евгений Лазаревич 1947 (Ленинград) – 2019 (Санкт-Петербург)	Художник-график. В 1976 окончил ЛФ МПИ. Работал в Институте Археологии Академии наук Узбекской ССР в экспедициях (старшим художником, художником). С 1978 член ТОМХИ	9-10, 12, 14, 117-123, 153, 155

	ЛОСХ. С 1988 Член ЛОСХ. В 2000-2007 – заведующий эстампной мастерской кафедры рисунка ЛГПИ им. А. И. Герцена. Участник более 350 выставок в разных странах.	
Бриммер Николай Леонидович 1898 (Гапсале, Эстония) – 1929 (Ленинград)	Художник-график, мастер ксилографии. В 1917 окончил Киевский полиграфический институт. 1923-1927 учился во ВХУТЕИИ у В. М. Конашевича, Д. И. Митрохина, П. А. Шиллинговского. С 1927 участвует в выставках. 1927-1929 – является одним из организаторов и редакторов художественных сборников «Гравюра на дереве».	55, 73, 152
Бродский Вадим Валентинович 1945 (Ленинград)	Художник-график. В 1970 окончил институт им. И. Е. Репина (мастерскую графики М. А. Таранова). Сотрудничал с Экспериментальной литографской мастерской в Ленинграде (1970). Работал и читал лекции в литографических мастерских за границей. С 1975 член ЛОСХ. С 1998 член СХ Германии. С 1998 проживает в Штутгарте (Германия).	98-99, 154
Бурмагин Николай Васильевич	Художник-график. В 1955-1957 работал учителем рисования и ручного труда	

1932 (дер. Журегино Никольского сельсовета Сокольского района Вологодской области) – 1974 (Вологда)	средней школы г. Сокола, вел кружок рисования при Доме культуры Сокольского ЦБК. В 1957-1959 работал учителем рисования и ручного труда средней школы Кадникова. В 1959-1964 учился в Ярославском художественном училище. В 1964-1968 работал учителем рисования и черчения в средних школах № 15, 20 Вологды, учителем рисования и эстетического воспитания ГПТУ № 15 Вологды. С 1968 член Союза художников СССР. В 1973 избран членом Правления Союза художников СССР.	106-108, 155
Бурмагина Генриетта Николаевна 1939 (г. Харовск Вологодской области) – 1984 (Вологда)	Художник-график. В 1959-1964 училась в Ярославском художественном училище. В 1964-1968 работала учителем рисования средней школы № 11 Вологды, художником редакции газеты «Вологодский комсомолец». С 1968 член Союза художников СССР. В 1975 присвоено звание заслуженного художника РСФСР.	106-108, 155
Бучкин Дмитрий Петрович 1927 (Ленинград)	Художник, живописец, график. В 1946-1952 учился в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. С 1950 участник всесоюзных, российских, региональных, зональных, городских и международных выставок. С 1953 - член ЛССХ, в 1952-1956 работал в	98-99, 154

	ЛениЗО. В 1966 - сотрудничал с КГИ ЛОХФ. Действительный член Петровской академии наук и искусств. Сын и ученик известного русского художник П. Д. Бучкина.	
Валлотон Феликс 1865 (Лозанна) — 1925 (Нейи-сюр-Сен)	Швейцарский художник и график. С 1882 изучал искусство у Жюль Жозефа Лефевра и Гюстава Буланже в Академии Жюлиана в Париже. Приобрел европейскую известность своими ксилографиями. 1895—1901 для парижских журналов «Плюм» и «Ревю Бланш» исполнил серию портретов писателей и политических деятелей XIX в. в гравюре на дереве.	27-29, 34, 72, 150
Векслер Ася Исааковна 1943 (Глазов, Удмуртская АССР)	Художник-график, поэт. В 1962—1968 училась на факультете графики в ЛИЖСА им. И. Е. Репина. В 1968—1991 занималась художественным оформлением и иллюстрированием книг в издательствах «Советский писатель», «Лениздат» и др. В 1977-1995 член ЛОСХ. С 1982 член Союза писателей СССР. С 1992 живёт в Иерусалиме (Израиль).	12, 14, 88, 92-93, 96, 152

Воинов Всеволод Владимирович 1880 (Санкт-Петербург) – 1945 (Ленинград)	График, живописец, художественный критик, искусствовед. Занимался станковой и прикладной графикой, книжной иллюстрацией, экслибрисом. С 1906 работал как театральный декоратор. 1912–1929 член Общины художников, 1922, 1924 член объединения «Мир искусства», 1922–1927 член объединения «Шестнадцать», 1928–1929 член Всероссийского общества поощрения художеств. 1919–1922 работал в Отделе рисунка и гравюры Эрмитажа, 1922–1932 — в Отделе графики ГРМ. 1922–1924 преподавал на полиграфическом факультете ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН, 1924–1926 в Ленинградском хореографическом училище, 1932–1934 в Ленинградском художественно-промышленном техникуме, 1933–1937 в Ленинградском институте повышения квалификации работников искусств, 1937–1939 в Лентехфильме.	63, 66, 68, 74, 154
Гарт Александра Сергеевна 1988 (Ленинград)	Художник-график, автор перформансов и инсталляций. В 2010 окончила графический факультет РГПУ им. Герцена. В 2010 – 2011 стажировалась в Санкт-Петербургской печатной студии. В 2013 стала со-основателем студии	9, 12-14, 127-128, 138, 141, 156

	печатной графики «New Print Studio». Является со-основателем независимого выставочного пространства STYD.	
Гетманский Анатолий Моисеевич 1937 (Ленинград) – 1996 (Санкт- Петербург)	Художник-график. Работал в живописи, графике, скульптуре. Автор уникальных книг. В 1957 окончил Ленинградское художественное училище. В 1961 – 1962 учился в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной на факультете монументальной живописи. В 1968 окончил ЛИЖСА им. И. Е. Репина. С 1957 участвует в выставках. В 1961-1969 – работает в различных организациях Ленинграда. В 1968-1969 – художник в КГИ ЛОХФ. С 1972 член ЛОСХ, член Международной федерации графиков.	45, 59, 81
Голицын Илларион Владимирович 1928 (Москва) – 2007 (Москва)	График, живописец. Родился в семье художника-графика В. М. Голицына. 1946-1953 учился в МГХПА на отделении художественной обработки дерева. Член МОСХ. Лауреат многих фестивалей и конкурсов, в т.ч. был удостоен Государственной премии РФ в области литературы и искусства (2003). Народный художник РФ (1998), действительный член АХ (1997).	80, 105-106

Давидович Александра Олеговна 1996 (Иркутск)	Художник-график. В 2014-2020 училась в Сибирском Государственном институте искусств им. Дмитрия Хворостовского в мастерской искусства книги профессора Г.С. Паштова. С 2016 членство в творческих союзах, группах, объединениях, национальных и международных организациях и ассоциациях: ученик «Сибирской Школы Ксилографии Германа Суфадиновича Паштова». С 2016 начало активной выставочной и конкурсной деятельности в региональных и международных выставочных и конкурсных проектах. Живет и работает в Санкт-Петербурге.	13, 14, 128-130, 138, 146, 156
Добужинский Мстислав Валерианович 1875 (Новгород) – 1957 (Нью-Йорк)	График, живописец, художник театра, педагог. В 1885–1887 учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств, в 1895–1899 учился на юридическом факультете Санкт-Петербургского университета, в 1899–1901 учеба в Школе Ш. Холлоши в Мюнхене. В 1901 сблизился с объединением «Мир искусства». С 1918 член Союза работников искусств. В 1906–1910 преподавал в школе Е. Н. Званцевой, в 1911–1917 преподает в Новой мастерской, в 1918–1919 работает	9, 38-39, 48, 57, 59

	в Витебском училище, в 1919 должность профессора в Высшем институте фотографии и фототехники, в 1918–1923 преподает в Высших государственных художественно-технических мастерских и Училище Штиглица. В 1926–1929 жил в Париже, в 1938–1939 в Лондоне. В 1939 выехал в США. Сотрудничал с «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк).	
Дурандин Александр Васильевич 1944 (Ленинград) – 2003 (Санкт- Петербург)	Художник-график. В 1974 окончил филиал Московского полиграфического института. С 1975 участвует в выставках. В 1971-1974 преподавал в ДХШ № 7. В 1974 преподавал в ДХШ № 10 Петроградского района Ленинграда. С 1980 член ЛОСХ. Сотрудничал с издательствами «Аврора», «Художественная литература» (занимался оформлением книг и альбомов). Преподавал в ЛХУ им. В. А. Серова – СПХУ им. Н. К. Рериха.	101-102, 154
Емельянов Владимир Александрович 1937 (Москва)	Художник-график. 1956-1962 учился в ЛИЖСА им. И. Е. Репина. С 1963 участвует в выставках. С 1970 – член ЛОСХ. В 1970-е работал как художник-маринист при Центральном военно-морском музее в Ленинграде. С 1990	81

	сотрудничает с экспериментальной мастерской-студией им. Н. А. Тырсы. В 2006 получил почетное звание «Заслуженный художник России». Действительный член Петровской академии наук и искусств.	
Кандинский Василий Васильевич 1866 (Москва) — 13 1944 (Нёйи-сюр- Сен, Франция)	Художник, автор произведений декоративно-прикладного и театрального искусства, педагог, критик. Основоположник и теоретик абстрактного искусства. 1893 – окончил юридический факультет Московского университета. В 1896 отказавшись от юридической карьеры, уезжает в Мюнхен, чтобы заняться живописью. В 1900 поступил в Мюнхенскую академию художеств. В 1901 основал художественное общество «Фаланга». В 1909 году стал председателем «Нового мюнхенского художественного объединения». В 1911 организовал альманах и группу «Синий всадник». С 1922 работал в «Баухаусе». В 1928 принял немецкое гражданство. В 1939 принял французское гражданство.	30-31, 33
Карпи Уго да	Итальянский гравер. Считается изобретателем техники цветной гравюры	24

1480 (Карпи, Модена) – 1523 (Рим)	на дереве – кьяроскуро (chiaroscuro – светотень). Работал по живописным оригиналам Караваджо, Пармиджанино, Рафаэля.	
Кацнельсон Григорий Михайлович 1974 (Ленинград)	Живописец, график, художник книги, поэт, автор арт-объектов и инсталляций. 1993—1997 учился на графическом факультете РГПУ им. Герцена. С 1997 член секции графики СПб Союза Художников России; член Товарищества «Свободная культура» (Пушкинская-10); с 2007 член Санкт-Петербургского Творческого союза художников (ИФА). До 2015 занимается авторской книгой и Книгой художника в собственном издательстве «Асф-АльтЪ Издат» и с 2015 в издательстве «WRONG BOOK».	125-126, 133, 144, 156
Кашевский Леонид Владимирович 1946 (д. Пронино Смоленского р-на Смоленской обл.) – 2004 (Смоленск)	Художник-график. 1969 – окончил Смоленский государственный педагогический институт им. К. Маркса. 1981 – член Союза художников СССР. 1983-1985 – главный художник Смоленских художественно-промышленных мастерских Худфонда РСФСР. 1985-1987 – председатель комиссии по распределению заказов от смоленских ХПМ. 1986-1988 – был	107-108, 154

	председателем худсовета смоленских ХПМ.	
Ковенчук Георгий Васильевич (Гага Ковенчук) 1933 (Ленинград) – 2015 (Санкт-Петербург)	Художник, живописец, график, плакатист, писатель. 1954-1960 – учился в ЛИЖСА им. И. Е. Репина в мастерской А. Ф. Пахомова. С 1956 участвует в выставках. Участник объединения "Боевой карандаш". С 1961 член ЛОССХ. С 1975 – работал в качестве иллюстратора для журналов «Аврора» (в т.ч. 1969-1972 – главный художник журнала), «Костер», «Мурзилка». В 2003 был удостоен серебряной медали РАХ и звания Заслуженный художник Р.Ф. Внук художника и теоретика русского авангарда Н. И. Кульбина.	103-104, 110, 113, 139, 141, 155
Колчанов Аркадий Михайлович 1925 (д. Долгая Шабалинского р-на Кировской обл.) – 2008 (Киров)	Художник-график, мастер ксилографии. В 1961 окончил Московский полиграфический институт. Работал художником в Кировском книжном издательстве, в Кировских ХПМ. С 1963 – член СХ СССР. С 1984 – Народный художник РСФСР. С 2001 – почетный гражданин города Кирова.	106, 155
Кравченко Алексей Ильич	Художник, график, живописец. В 1904, 1907-1910 учился в МУЖВЗ в	4, 19, 40,

1889 (Покровская слобода Саратовской губернии) – 1940 (Николина Гора, Москва)	мастерских под руководством А. Е. Архипова, К. А. Коровина, В. А. Серова, А. М. Васнецова. В 1905 уехал в Мюнхен, продолжил образование в студии Ш. Холлоши. В 1912 избран действительным членом МТХ. 1916-1921 жил в Саратове, заведовал Радищевским художественным музеем, организовал графический факультет, был его деканом. Занимался организацией графических выставок в Москве и Ленинграде. В 1929 в Нью-Йорке организовывал раздел «Современное искусство Советской России» на Международной выставке искусств и художественной промышленности. В 1935 назначен профессором Московского института изобразительных искусств.	52, 59, 73, 88, 97, 151
Купреянов Николай Николаевич 1894 (Влоцлавск Варшавской губернии) – 1933 (Москва)	Художник-график, мастер ксилографии, литографии, педагог. В 1912 окончил Коммерческое училище М. К. Тенишевой. В 1912—1914 занимался в студиях Д. Н. Кардовского, в 1915—1916 – в студии К. С. Петрова-Водкина. В 1915 брал уроки ксилографии у А. П. Остроумовой-Лебедевой. В 1916	9, 52-54, 57, 59, 73, 152

	окончил юридический факультет Санкт-Петербургского университета. С 1919 занимается преподавательской деятельностью. С 1925 член ОСТ.	
Лепер Огюст-Луи 1849 (Париж, Франция) – 1918 (Дордони, Франция)	Художник, живописец, гравер, литограф. В 1862 начинал художественное образование в парижской мастерской гравера Джозефа Бёрн-Смитона. К середине 1870-х стал одним из самых известных граверов своего времени. Гравировал иллюстрации для журналов. Считается одним из ведущих художников, возрождавших в Европе искусство гравюры. В 1888 совместно с другими художниками основал журнал «L'Estampe originale», направленный на продвижение гравированных эстампов.	27-28, 72, 150
Мазерель Франц 1889 (Бланкенберг, Бельгия) – 1972 (Авиньон, Франция)	Художник-график, живописец, художник театра и кино. В 1907—1908 учился в гентской Академии художеств. В 1914-1918 во время Первой мировой войны присоединился к группе писателей-пацифистов во главе с Р. Ролланом. Мастер больших графических циклов-«романов».	27, 30, 151

Матэ Василий Васильевич 1856 (Вержболово Сувалкской губернии) – 1917 (Петроград)	Художник, гравер, педагог. В 1870—1875 учился в Рисовальной школе ОПХ, с 1872 ученик Л. А. Серякова. В 1875—1880 учится в ВХУ ИАХ у Ф. И. Иордана. Также учился в Париже у А-Ф. Паннемакера, К. Ф. Гайяра. В 1884 получил звание классного художника второй степени, в 1893 — действительного члена АХ, в 1899 — звание академика гравирования. В 1884-1909 преподавал в ЦУТР, в 1894-1917 в ВХУ ИАХ. В 1911-1917 преподавал в РШ ОПХ.	23-24, 46
Мезерина Татьяна Константиновна 1945 (Ленинград) – 2017 (Санкт- Петербург)	Художник-график, преподаватель. В 1964-1972 училась в ЛИЖСА им И. Е. Репина (1964-1967 на живописном факультете, 1967-1972 на графическом факультете). С 1972 участвует в выставках. С 1978 член ЛОСХ. В 1972-1975 преподавала в ЛИТП им. С. М. Кирова, в ЛИСИ. С 1979 работала в ДХШ "Александрино". В 1981-1986 член общества литографов. В 1990-1996 работала в экспериментальной мастерской-студии им. Н. А. Тырсы.	12, 14, 92-93, 96, 98, 100-101, 103, 152, 154

Митрохин Дмитрий Исидорович 1883 (Ейск Краснодарского края) – 1973 (Москва)	Художник-график, мастер книжной графики, педагог. В 1902-1904 учился в МУЖВЗ у А. М. Васнецова, А. С. Степанова. В 1904-1905 учился в СХПУ у С. В. Ноаковского, С. И. Ягужинского. В 1906 учится в рисовальных классах Академии Гранд Шомьер в Париже. В 1918 - 1923 работает хранителем и заведующим Отделением гравюр и рисунков ГРМ. В 1919–1923 — профессор Высшего института фотографии и фототехники. В 1924–1927 — профессор Графического факультета ВХУТЕИН. В 1932–1939 возглавлял графическую секцию Ленинградского СХ. С 1969 - заслуженный деятель искусств РСФСР.	9, 15, 17, 36, 55-56, 58-60, 63-66, 72-74, 76, 105, 152, 154
Мосиэв Эдди Давидович (Луис Ортега) 1937 (Тбилиси, Грузинская ССР, по другим данным (недостовверным) г. Мурсия или Валенсия, Испания) - 2012 (Москва)	Художник-график, живописец, писатель, поэт, философ. В 1956-1961 обучался в Харьковском инженерно-строительном институте. С конца 1950-х участвует в выставочной деятельности. В 1964-1984 член ЛОССХ – ЛОСХ. С 1984 – член МОСХ. С 1980 использовал псевдоним – Луис Ортега, к которому придумал биографию. Создал собственный творческий метод — технику графики инкорель. В 1989 в США учрежден	103, 110, 154

	Международный фонд Луиса Ортеги. В 2009 фонд был ликвидирован.	
Мочалов Сергей Михайлович 1902 (Астрахань) – 1957 (Ленинград)	Художник-график, иллюстратор. В 1922–1926 учился во ВХУТЕИН у П. А. Шиллинговского. С 1927 участвует в выставках. С 1932 Член ЛОССХ. В 1925-1953 работал для издательств Ленинграда и Москвы. В 1933-1934 – ассистент ИЖСА ВАХ. В 1941–1945 принимал участие в деятельности творческого объединения «Боевой карандаш». В 1944-1948 – ассистент графического факультета ЛИЖСА им. И. Е. Репина.	68-70, 72-74, 152, 154
Новосельская Нина Николаевна 1926 (Ленинград) – 1987 (Ленинград)	Художник-график, иллюстратор. В 1949—1956 училась на графическом факультете в ЛИЖСА им И. Е. Репина. С 1956 – кандидат в члены ЛССХ. С 1959 – член ЛССХ. В 1961 за серию линогравюр «Ленинград в блокаде» удостоена I премии на конкурсе молодых ленинградских художников.	81, 83, 156
Остроумова-Лебедева Анна Петровна	Художник-график, живописец, пейзажист. В 1889-1891 училась в граверном классе ЦУТР у В. В. Матэ. В 1892-1900 училась в Высшем	4, 7-9, 11, 15, 19, 24-25, 28, 32-33,

1871 (Санкт-Петербург) – 1955 (Ленинград)	художественном училище при Императорской АХ в мастерских И. Е. Репина, В. В. Матэ. В 1898—1899 училась в Париже в мастерской Д. Уистлера. С 1900 член художественного объединения «Мир искусства». В 1918—1922 преподавала в Высшем институте фотографии и фототехники, в 1934—1935 в ИЖСА. С 1946 звание Народный художник РСФСР. С 1949 действительный член АХ СССР.	38-46, 51, 55, 58, 60-62, 68, 70, 73-74, 76, 90, 92, 97, 150, 151-152, 154
Парыгин Алексей Борисович 1964 (Ленинград)	Живописец, график, художник книги, скульптор, педагог, лектор, исследователь искусства, автор статей и монографий по истории печатной графики, коллекционер графики, куратор ряда крупных групповых выставок. 1982—1989 учился на графическом факультете РГПУ им. А.И. Герцена. С 1986 участвует в выставках. С 1994 член ЛСХ. 2002 – кандидат искусствоведения. С 2003 Член ассоциации искусствоведов (АИС). В 2003-2012 – доцент кафедры дизайна СПбГУТиД.	7, 9-10, 13-14, 116, 132-134, 141, 144, 148
Паштов Герман Суфадинович	Художник-график, живописец. В 1963 окончил Ростовское художественное училище им. М. Б. Грекова. С 1967	127, 129-130, 146,

1941 (с. Зольское Зольского района Кабардино- Балкарской АССР, СССР)	работал художником-постановщиком в Кабардино-Балкарском государственном музыкальном театре. С 1967 Член СХ СССР. В 1974 окончил Украинский полиграфический институт им. Ивана Федорова. С 1975 член союза журналистов СССР. В 1989 переехал в Красноярск, возглавил творческую мастерскую книжной графики в Красноярском государственном художественном институте. В 1998 открыл «Красноярскую школу ксилографии Германа Паштова». В 2006 получил звание Народный художник РФ. С 2012 академик РАХ.	155
Почтенный Олег Алексеевич 1927 (Ленинград) – 1997 (Санкт- Петербург)	Художник-график. С конца 1940-х работал в ксилографии, линогравюре, в станковом рисунке. С 1951 участвует в выставках. С 1954 член ЛССХ. Работал печатником в экспериментальной офортной мастерской в ЛССХ. С 1990 сотрудничал с экспериментальной мастерской-студией им. Н. А. Тырсы.	12, 14, 79, 86-88, 96, 98-100, 103, 112-114, 153-154, 156
Преснов Андрей Филиппович	Художник-график, живописец, пейзажист. В 1960 окончил Ташкентское художественное училище им. П. П. Бенькова. В 1969 окончил Московский	106, 108-110, 155

1935 (с. Верхняя Павловка Оренбургской обл.)	полиграфический институт, графический факультет, учился у А. Д. Гончарова. С 1974 член Союза художников. В 1978-1984 возглавлял Оренбургское отделение СХ РСФСР.	
Сердюков Владимир Иванович 1924 (Алма-Ата, Туркестанская АССР) - 2003 (Санкт-Петербург)	Художник-график, гравёр, живописец, иллюстратор, реставратор ксилографии. В 1949—1954 учился в ЛИЖСА им И. Е. Репина на графическом факультете. С 1956 член ЛССХ. В 1960-1980-х был доцентом, преподавателем рисунка в ЛИСИ, в ЛВХПУ им. В. В. Мухиной. Сотрудничал со многими издательствами и журналами: «Детская литература», «Советский писатель», «Художественная литература», «Художник РСФСР», журнал «Нева».	12, 14, 86, 88-90, 96-97, 101, 112, 153
Сердюков Николай Владимирович 1952 (Ленинград)	Художник-график, гравер, живописец. В 1969-1974 учился в ЛВХПУ им. В. В. Мухиной. С 1981 член ТО молодых художников при ЛОСХ СССР. С 1986 член ЛОСХ. В 1974-1979 работал в ВНИИТЭ. В 1979-1981 преподавал в ЛХУ им. В. А. Серова. С 1987 работал руководителем реставрационной мастерской СПКО «Оригинал», с 1991 – в реставрационно-производственной мастерской СП «Ленфинстрой». С 1998	14, 96-97, 117, 120-121, 123, 153, 155

	работал художественным руководителем и генеральным директором «Центра графического искусства Санкт-Петербургского Союза Художников». В 1997—2012 руководил музеем-мастерской старинных видов графики «Печатня». С 2015 живет в Ярославской обл. в с. Вятское, где руководит музеем-мастерской «Страницы истории печатного дела».	
Серяков Лаврентий Авксентьевич 1824 (с. Жиздра Калужской губернии) – 1881 (Ницца, Франция)	Художник-гравер, ксилограф. В 1847-1953 учился в ИАХ у К. К. Клодта. В 1853 получил звание художника. С 1857 работал рисовальщиком при департаменте Генерального штаба. В 1864 получает звание академика. В 1866 получает звание гравера его величества. В 1865-1876 преподавал гравирование на дереве в рисовальной школе ОПХ, в ЦУТР.	6, 23, 24
Тамбовцев (Равкин) Виталий Витальевич 1930 (Ленинград) – 1997 (Санкт-Петербург)	Художник, график. В 1951 окончил СХШ при ЛИЖСА им. И. Е. Репина. В 1956 закончил Ленинградский факультет Московского полиграфического института. Учился у Г. Д. Епифанова. С 1960 участвует в выставках. С 1965 был членом ЛОСХ. С 1990 сотрудничал с	12, 14, 86, 88, 90-91, 96, 110-111, 114, 155

	экспериментальной мастерской-студией им. Н. А. Тырсы. Занимался ксилографией, офортом, автолитографией.	
Титов Дмитрий Константинович 1947 (Ленинград)	Художник-график. В 1968-1974 учился на графическом факультете ЛИЖСА им. И. Е. Репина. Занимался под руководством Г.Д. Епифанова. С 1972 начал заниматься ксилографией. С 1984 член ЛОСХ.	14, 88, 94-95, 113, 153, 155
Торн Ильмар Александрович 1921 (Курессааре, Эстонская ССР) - 1999 (Таллин, Эстония)	Художник-график, художник кино, педагог. В 1950-1955 учился в Государственном художественном институте Эстонской ССР. В 1967-1985 председатель правления СХ Эстонии. В 1978 получил звание народный художник Эстонской ССР. Жил и работал в Таллине.	103, 109-110, 113, 155
Уистлер Джеймс 1834 (Лоуэлл, Массачусетс, США) — 1903 (Лондон, Великобритания)	Художник, мастер живописного портрета, офорта, литографии. В 1844-1849 живет с родителями в Санкт-Петербурге. В 1845 берет уроки рисования у Александра Корицкого. В 1846 был зачислен в Императорскую Академию художеств. В 1855 в Париже учится у Ш. Глейра. В 1884 избран	43

	почетным членом Академии художеств в Мюнхене. В 1892 был награжден Орденом Почетного Легиона в Париже.	
Ушин Андрей Алексеевич 1927 (Ленинград) – 2005 (Санкт- Петербург)	Художник-график. В 1939 поступил в СХШ при ЛИЖСА им. И. Е. Репина. В 1946—1949 учился в ЛХПУ. С 1943 начал работать в ксилографии. С 1948 работал мультипликатором на киностудии «Леннаучфильм». С 1951 участвует в выставках. С 1952 член ЛССХ. В 1968 удостоен звания «Заслуженный художник РСФСР». С 1990 сотрудничал с экспериментальной мастерской-студией им. Н. А. Тырсы.	6, 8, 12, 70, 79-80, 86-88, 95-96, 98-100, 112-113, 154, 156
Фаворский Владимир Андреевич 1886 (Москва) – 1964 (Москва)	Художник-график, ксилограф, иллюстратор, искусствовед, сценограф, педагог. В 1903—1905 занимался в школе-студии К. Ф. Юона, посещал вечерние занятия по скульптуре в СХПУ. В 1906-1907 учился в Мюнхене в школе Ш. Холлоши. В 1907-1913 учился на историко-филологическом факультете Московского университета. В 1918—1919 преподавал в Вторых свободных художественных мастерских в Москве. С 1921 преподавал во ВХУТЕМАСе. В 1924—1930 был членом общества	4, 8-9, 19, 31-35, 40, 59, 60, 73-74, 76, 81, 88-89, 91, 97, 108, 117, 130, 151

	художников «Четыре искусства». В 1930—1934 преподавал в Московском Полиграфическом институте, в 1933—1938 — в Московском Архитектурном институте, в 1934—1938 — в Московском Институте изобразительного искусства, в 1943—1948 — в Московском Институте прикладного и декоративного искусства. В 1957 становится членом-корреспондентом АХ СССР, в 1962 – академиком АХ СССР. С 1963 - Народный художник СССР.	
Фалилеев Вадим Дмитриевич 1879 (с. Маиса Пензенской губернии) – 1950 (Рим, Италия)	Художник-график, живописец. В 1899—1901 учился в Пензенском ХУ, в 1902—1903 в Киевском ХУ, в рисовальных классах в Петербурге. В 1903-1911 учился в Императорской Академии художеств у Я. Ф. Ционглинского, Г. Г. Мясоедова, В. В. Матэ. С 1906 участвовал в выставках объединений «Мир искусства», «Союз русских художников». С 1918 был профессором в Строгановском художественном училище, преподавал в женском политехникуме. В 1920—1924 был деканом графического факультета ВХУТЕМАС, руководил литографской	4, 9, 19, 28, 60-63, 64-67, 72-74, 76, 90, 152, 154

	мастерской. Первым в России начал работать в технике линогравюры.	
Филипенко Владимир Юрьевич 1945 (Казань)	Художник-график, педагог. В 1963-1966 учился в Казанском ХУ. В 1966-1972 учился на графическом факультете ЛИЖСА им. И. Е. Репина у А. Ф. Пахомова. С 1972 участвует в выставках. С 1977 является членом ЛОСХ. В 1979—1981 был профессором Института искусств в Гаване (Гавана, Куба). С 1997 является действительным членом Английского королевского общества живописцев и гравёров (Великобритания). Является доцентом кафедры дизайна СПбГУ.	103-105, 113, 155
Хазанкин Георгий 1994 (Одесса, Украина)	Художник-график, мультимедиа-художник. В 2009–2013 учился в одесском художественном училище им. М. Б. Грекова. В 2013–2019 учился в Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Е. Репина. Живет и работает в Санкт-Петербурге.	13, 142-143
Хижинский Леонид Семенович 1896 (Киев) – 1972 (Москва)	Художник-график, акварелист, иллюстратор. В 1912-1918 учился на архитектурном факультете Киевского ХУ. В 1918-1922 учился в Киевской АХ в мастерской М. Л. Бойчука. В 1922–1927	33, 60, 69-71, 73

	обучался на графическом факультете ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН у В. М. Конашевича и Д. И. Митрохина. С 1924 сотрудничал с издательствами «Academia», Гослитиздат, «Советский писатель» и др. В 1943-1945 работал в Военно-медицинском музее.	
Цуп Дмитрий Павлович 1908 (Харбин, Китай) – 1995 (Ростов Великий)	Художник-график. До 1929 жил в Китае. В 1926-1929 обучался в кружке ИЗО (Харбин, Манчжурия). В 1930-1937 переезжает в СССР, учится на живописном факультете ИЖСА у Д. Н. Кардовского. В 1937-1940 преподавал в Пермском ХУ. В 1940-1941 работал в ЛенИзо. В 1941 был арестован, выслан в Красноярский край. Там в 1944–1946 работал инструктором по труду в Тасеевском детском доме. В 1946-1953 работал в Ивановском ХУ. В 1953 возвращается в Ленинград. С 1957 являлся постоянным участником ленинградских и всесоюзных выставок. С 1971 член ЛОСХ.	9, 22, 79, 91-92, 94-95, 98, 100-102, 154
Цыплякова Элла Николаевна 1974 (Нижний Тагил,	Художник-график. В 1996 окончила графический факультет Нижнетагильского государственного педагогического института. С 1995	9-10, 14, 124-125, 138, 156

Свердловская область)	является участником российских и зарубежных выставок. В 1997-2005 преподавала на кафедре рисунка Нижнетагильского государственного педагогического института. С 2001 является членом СХ России. С 2010 член СПбСХ. В 2003-2011 работала преподавателем кафедры графики СПб НОУ ВПО Института декоративно-прикладного искусства. В 2014-2015 была преподавателем кафедры дизайна и медиатехнологий Санкт-Петербургского государственного технологического университета растительных полимеров. Живет и работает в Санкт-Петербурге.	
Шалина Елизавета Борисовна 1990 (Ленинград)	Художник-график, преподаватель. С 2008 участник зарубежных, российских и городских выставок. Является членом студии ксилографии Германа Паштова. Педагог детской авторской студии «Арт-студия Натальи Шалиной». Живет и работает в Санкт-Петербурге.	14, 126, 138, 156
Шиллинговский Павел Александрович 1881 (Кишинев) – 1942 (Ленинград)	Художник-график, гравер, живописец. В 1895-1900 учился в Одесском художественном училище. В 1901-1914 учился в ВХУ ИАХ у Д. Н. Кардовского и в мастерской В. В. Матэ. В 1912-1925	4, 8-9, 11, 15, 19, 36, 39-41, 46-51,

	преподавал на Высших архитектурных женских курсах Е. В. Богаевой. В 1921-1929 был создателем и деканом полиграфического факультета ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. В 1929—1936 иллюстрировал книги издательства «Academia». В 1936—1941 был создателем и руководителем графической мастерской ИЖСА. В 1941 получил звание доктора искусствоведения.	53, 55, 57, 59, 62-63, 67-68, 73-74, 87, 93, 96, 135, 150, 152, 154
Юдовин Соломон Борисович 1892 (Бенешковичи Витебской губернии) – 1954 (Ленинград)	Художник-график, иллюстратор. В 1906-1910 учился в витебской Школе рисования и живописи Ю. М. Пэна. В 1910 переехал в Петербург, учился в Рисовальной школе ОПХ. В 1911-1913 обучался в частных петербургских студиях М. Д. Бернштейна, М. В. Добужинского. В 1918-1922 учился в Витебском Художественно-практическом институте. С 1916 участвует в выставках. В 1922-1923 преподавал в графической мастерской в Витебском Художественно-практическом институте и в Художественном народном училище, в Еврейском педагогическом техникуме. Руководил художественным кружком в	8-9, 15, 53-55, 57, 59, 61-62, 67-69, 72-74, 76- 77, 152, 154

	витебском юношеском клубе имени И. Л. Переца. В 1923-1928 году в Петрограде занимал должность ученого секретаря и хранителя в Музее Петербургского еврейского историко-этнографического общества. С 1931 занимался иллюстрированием книг. В 1934-1937 – сотрудник графической мастерской Кабинета графики НИИ ВАХ.	
Яхнин Олег Юрьевич 1945 (г. Лесозаводск, Приморский край)	Художник-график, живописец, мастер книжной графики. В 1966 окончил Владивостокское ХУ. В 1972 окончил ЛИЖСА им. И. Е. Репина. С 1972 участвует в выставках. С 1972 член ЛОСХ. В 1972-1974 преподавал в Красноярском ХУ им. В. И. Сурикова. В 1986—1990 преподавал на факультете графики ЛИЖСА им. И. Е. Репина. В 1989—1991 был художественным редактором журнала творческих союзов Ленинграда «Искусство Ленинграда». В 1996-1998 преподавал в ЛХУ им. В. А. Серова. В 1998—2012 был заведующим кафедры графики, профессором в Санкт-Петербургском институте декоративно-прикладного искусства. В 2003 получил звание «Заслуженный художник РФ». С 2013 является учредителем и	100-101, 154

	руководителем фонда развития графики «Искусство графики».	
Яхнин Рудольф Моисеевич 1938 (Ленинград) – 1997 (Санкт- Петербург)	Художник-график, иллюстратор, живописец. В 1968 окончил графический факультет, мастерскую книжной графики профессора М. А. Таранова в ЛИЖСА им. И. Е. Репина. С 1972 член ЛОСХ. Работал в издательствах Ленинграда и Москвы. Участник групповых и персональных выставок по стране и за рубежом.	82

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Архивные источники

1. Беседа с художником Александрой Анюхиной (Гамбург) от 26. 04. 2022 / [текст электронного письма]. 2 с. Из личного архива М. Л. Будеевой. Выдержки из беседы публикуются с согласия А. Анюхиной (Гамбург).
2. Беседа с художником Александрой Гарт от 26. 02. 2019 / [текст электронного письма]. 2 с. Из личного архива М. Л. Будеевой. Выдержки из беседы публикуются с согласия А. Гарт.
3. Беседа с художником Александрой Давидович от 28. 04. 2022 / [текст электронного письма]. 3 с. Из личного архива М. Л. Будеевой. Выдержки из беседы публикуются с согласия А. Давидович.
4. Беседа с художником Георгием Хазанкиным от 01.04.2021 / [текст электронного письма]. 1 с. Их личного архива М. Л. Будеевой. Выдержки из беседы публикуются с согласия Г. Хазанкина.
5. Львова Н. А. Письмо И. Г. Мямлину от 5. 06. 1970 / Н. А. Львова // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямлин И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 202. Л. 2.
6. Мямлин И. Г. Олег Почтенный – мастер гравюры. Статья от 4. 06. 2002 / И. Г. Мямлин // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямлин И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 121. 4 л.
7. Мямлин И. Г. Черновые материалы для незаконченной монографии «Очерки истории ленинградской ксилографии» от 1970-1973 / И. Г. Мямлин // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямлин И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 202. 133 л.
8. Мямлин И. Г. Волшебный мир гравюры. (Чарующее искусство ксилографии). Статья [не ранее 1985] / И. Г. Мямлин // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямлин И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 157. 9 л.
9. Мямлин И. Г. Творчество молодых (на выставке работ А. Ушина и О. Почтенного). Статья от 9. 04. 1958 / И. Г. Мямлин // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямлин И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 130. 3 л.

10. Стенографический отчёт обсуждения выставки в ЛОСХ «Гравюра на дереве» от 20 июня 1985 // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямли И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 33. 56 л.
11. Тамбовцев В. В. Письмо И. Г. Мямлину от 10.04.1971 / В. В. Тамбовцев // ОР РНБ. Ф. 1458 (Мямли И. Г.). Оп. 1. Ед. хр. 688. 4 л.

Литература

12. 50 лет советского искусства: Графика. (1917-1967) / Союз художников СССР. Акад. художеств СССР // Вступит. статья Н. И. Шантыко. - М.: Сов. художник, 1966. – 324 с.
13. Адарюков В. Я. Русские граверы. П. А. Шиллинговский / В. Я. Адарюков // Печать и революция. – М.: Государственное издательство, 1925. – С. 115-133.
14. Ананьева А. А. Финляндия в пейзажах анны Остроумовой-Лебедевой / А. А. Ананьева // Женская вселенная русского искусства: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 28–29 сентября 2023 года / Науч. ред. и состав. А.В. Карпов, Н.Н. Мутья. – СПб: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица», 2023. – С. 106-112.
15. Анна Петровна Остроумова-Лебедева. 1871-1955: статья Э. З. Ганкиной о творчестве художницы и репродукции с ее произведений / Э. З. Ганкина. – М.: Сов. художник, 1952. – 58 с.
16. Анна Петровна Остроумова-Лебедева: каталог выставки гравюр / Авт. вступ. статьи П. Е. Корнилов. - Казань: Центр. музей ТССР, 1928. – 30 с.
17. Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий / Ю. П. Анненков. – М.: Советский композитор, 1990. – 344 с.
18. Анциферов Н. П. Душа Петербурга / Н. П. Анциферов. - Paris: Ymca-press, 1978. - 226 с.

- 19.«Армения в искусстве» – работы художника П. А. Шиллинговского // Вестник Научного общества татароведения. – 1928. – № 8. – С. 267–270.
- 20.Benua A. N., Ernst S. R. Ostraoomova-Ljebedeva / Alexander Benois and Sergey Ernst. - М.; L.: State press, 1924. – 91 с.
- 21.Бабкин Ф. Роль материала в искусстве эстампа / Ф. Бабкин // Вестник МГУП имени Ивана Федорова. – 2014. – № 3. – С. 308-319.
- 22.Бакуменко В. М. Рыцарь ксилографии // Российский экслибрисный журнал. Вып. 6. – М., 2007. – С. 59-64
- 23.Бакуменко В. М. "Маг безупречно вырезанных линий" (о художнике П. А. Шиллинговском) / В. М. Бакуменко // Библиотекосведение. – 2015. – № 1. – С. 79-84.
- 24.Бенуа А. Н. Русское искусство XVIII - XX веков /А. Н. Бенуа. - М.: Яуза Эксмо, 2004. – 542 с.
- 25.Бенуа А. Н. Александр Бенуа размышляет...: [Статьи, письма, высказывания]. Подгот. И.С. Зильберштейн и А.Н. Савинов. - М.: Сов. художник, 1968. - 749 с.
- 26.Бенуа А. Н. Живописный Петербург / А. Н. Бенуа // Мир искусства. - 1902. - №1-6. С. 1-5.
- 27.Берков П. Н., Докусов А. М., Басина М. Я. Литературные памятные места Ленинграда: Очерки / Под общ. ред. А. М. Докусова. Л.: Лениздат, 1976. - 544 с.
- 28.Блокадный дневник: Живопись и графика блокадного Ленинграда». Альбом-каталог / Сост. и вступ. ст. В. Е. Ловягиной. – СПб., 2005. – 184 с.
- 29.Блюмкин Е. Л. METAMORPHOSIS – ЖИЗНЬ. Творчество Е. Л. Блюмкина / Е. Л. Блюмкин // Петербургские искусствоведческие тетради. - Вып. 18. - СПб.: 2010. - 312 с.
- 30.Богданов А. А. Анна Петровна Остроумова-Лебедева / А. А. Богданов. - Л.: Художник РСФСР, 1976. - 42 с.
- 31.Боровский А. Д. Пятая Всероссийская выставка эстампа /А. Д. Боровский // Советская графика' 74. - М.: Советский художник, 1976. - С.36 - 39.

- 32.Боровский А. Д. Веселое имя / А. Д. Боровский // Северный грифель. Статьи о графическом (1978–2012). - СПб., 2012. - С. 64-74.
- 33.Боровский А. Д. Современная российская графика: тематические аспекты / А. Д. Боровский // Советская графика. - Л: ГРМ, 1991. - С. 119-139.
- 34.Боровский А. Д. Традиционна ли ленинградская графика? / А. Д. Боровский // Советская графика' 9. - М.: Советский художник, 1985. - С. 194 - 211.
- 35.Бочаров Т. С. Образ северной столицы в отечественной печатной графике первой половины XX века / Т. С. Бочаров, П. П. Козорезенко // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2020. – № 4-1. – С. 244-258.
- 36.Бродский В. Я., Земцова А.М. Соломон Борисович Юдовин. - Л.: Художник РСФСР, 1962. - 79 с.
- 37.Бродский И. А. Графика: Ленинградские художники: [Обзор работ к 30-летию Великой Октябрьской социалистической революции] / И. А. Бродский. - М. – Л.: Искусство, 1947. - 228 с.
- 38.Варшавский Л. Р. Л. А. Серяков. 1824-1881: [Первый рус. академик гравюры на дереве] / Л. Р. Варшавский. – М.; Ленинград: Искусство, 1949. - 36 с.
- 39.Варшавский Л. Р. Очерки по истории современной гравюры в России. (Ксилография и линогравюра) / Л. Р. Варшавский. - М. 1923. – 175 с.
- 40.Васюченко Н. Д. Эволюция ксилографии в искусстве XX века / Н. Д. Васюченко // Искусство и культура. – 2015. – № 1(17). – С. 18-28.
- 41.Веньяминов Б. (Бенуа А.Н.) Агония Петербурга / Б. Веньяминов // Мир искусства. – 1899. - № 15. – С. 16-17.
- 42.Верхоланцев М. М. Прикладное и станковое в гравюре на дереве / М. М. Верхоланцев // Искусство Евразии. – 2019. – № 1(12). – С. 71-91.
- 43.Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства / [Предисл. Т.Н. Ливановой]; ВНИИ искусствознания. - М.: Изобразительное искусство, 1985. – 283 с.

- 44.Воропанов В. Памятники иконографии Вологды: Альбом гравюр Г. и Н. Бурмагиных «Памятники архитектуры города Вологды» / В. Воропанов // Вологда: Ист.-краеведч. альманах. – Вып.2. – Вологда, 1997. - С. 115-119.
- 45.Вторая выставка эстампа ленинградских художников: каталог / Авт. вступ. ст. И. Г. Мямлин. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 79 с.
- 46.Выставка гравюр Фалилеева В.Д. Соколова И.А. Колесникова и др. Пермский Государственный Областной музей. - Пермь. 1927. – 32 с.
- 47.Выставка книжной графики ленинградских художников. 7-я. - Л.: Художник РСФСР, 1974. - 58 с.
- 48.Выставка ленинградского эстампа (1973; Ленинград). Каталог/ Ленингр. организация Союза художников РСФСР. – Л.: Художник РСФСР, 1973. - 18 с.
- 49.Выставка ленинградской книжной графики. 8-я. - Л.: Художник РСФСР, 1983. - 79 с.
- 50.Выставка произведений ленинградских ксилографов: 2-я.: каталог / Автор вступ. ст.: В. Я. Бродский. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 59 с.
- 51.Выставка эстампа. Отчёт художников экспериментальной мастерской. - Л.: Художник РСФСР, 1980. - 25 с.
- 52.Герчук Ю. Я. Искусство печатной книги в России XVI—XXI веков. - СПб.: Коло, 2014. - 346 с.
- 53.Герчук Ю. Я. Советская книжная графика / Ю. Я. Герчук. - М.: Знание, 1986. - 126 с.
- 54.Герчук Ю. Я. Тихая графика / Ю. Я. Герчук // Творчество. 1971. - №1. - С. 15.
- 55.Герчук Ю. Я. Форзацы В. А. Фаворского / Ю. Я. Герчук // Сб. 79. - М.: Терра, 2001. — С. 120–138.
- 56.Герчук Ю. Я. Эстамп в мастерской, на выставке, в магазине /Ю. Я. Герчук // Советская графика' 73. - М.: Советский художник, 1974. - С. 104 - 116.
- 57.Герчук Ю. Я. Эффект присутствия / Ю. Я. Герчук. – М.: Арт Волхонка, 2016. 414 с.

58. Гетманский Э. Д. Российский книжный знак, 1917-1991: в 3-х т. / Э. Д. Гетманский. – Тула: Инфра, 2004. -Т1. - С. 182.
59. Глинтерник Э. М. Д. И. Митрохин как представитель художественной школы Полиграффака Ленинградского ВХУТЕИНа (1921-1930) / Э. М. Глинтерник // Баухауз и художественные школы эпохи авангарда: Материалы международной конференции. Конференция посвящена 100-летию Баухауза, Москва, 17–19 апреля 2019 года. – М.: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова, 2019. – С. 168-169.
60. Голикова И. С. Генезис Ленинградской школы графики и тенденции художественной культуры послереволюционной России / И. С. Голикова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2018. – № 2-2. – С. 112-120.
61. Голикова И. С. Творчество В. И. Шистко в контексте печатной графики Ленинграда – Санкт-Петербурга [Текст]: дис...канд. Искусствоведения: 17.00.04 / Ирина Сергеевна Голикова – СПб., 2021. – 351 с.
62. Голлербах Э. Ф. История гравюры и литографии в России / Э. Ф. Голлербах. - М.: Центрполиграф, 2003. – 240 с.
63. Город глазами художников. Петербург-Петроград-Ленинград в произведениях живописи и графики. – Л.: Художник РСФСР, 1978. – 394 с.
64. Город как субъективность художника. Групповой проект в формате книги художника: каталог / Авторы статей: Парыгин А. Б., Марков Т. А., Климова Е. Д., Боровский А. Д., Северюхин Д. Я., Григорьянц Е. И., Благодатов Н. И. — СПб: Изд. Т. Маркова (типография НП-Принт). 2020. — 128 с.
65. Городской смотр творческой молодёжи Ленинграда 1974 года. - Л.: Художник РСФСР, 1974. - 34 с.
66. Гражданкина О. Н. Интеграция печатной графики с дизайном. Основные точки взаимодействия / О. Н. Гражданкина, А. С. Костарева // Наука ЮУрГУ: Материалы 71-й научной конференции, Челябинск, 10–12 апреля 2019 года. – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2019. – С. 82-90.

- 67.Грак Г. С. Современная гравюра на картоне / Г. С. Грак // Российский экслибрисный журнал. - 2015. - № 19. - С. 43-47.
- 68.Графика А. П. Остроумовой-Лебедевой: Гравюра и акварель / Авт. вступ. ст. и сост. альбома М.Ф. Киселев. - М.: Искусство, 1984. - 135 с.
- 69.Грачева С. М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития / С. М. Грачева. - М.: БуксМАрт, 2019. – 368 с.
- 70.Гришина Е. В. П. А. Шиллинговский - художник и педагог: Автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения / Е. В. Гришина // Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. – Л., 1970. - 19 с.
- 71.Гришина Е. В. П. А. Шиллинговский / Е. В. Гришина. – Л.: Художник РСФСР, 1980. – 148 с.
- 72.Гришина Е. В. Город - "томительная и горькая поэзия" / Е. В. Гришина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2012. – № 4. – С. 89-98.
- 73.Дедюхина П. В. Особенности жанра романа без слов в Европе и США на примере произведений Франса Мазереля и Линда Уорда / П. В. Дедюхина // Философия и культура. – 2020. – № 9. – С. 34-45.
- 74.Дёготь Е. Ю. Русское искусство 20 века / Е. Ю. Дёготь. – М.: Трилистник, 2000. – 224 с.
- 75.Дёмкина Н. Художница: история жизни Анны Остроумовой-Лебедевой: комикс-биография на основе "Автобиографических записок" Анны Остроумовой-Лебедевой / Надежда Дёмкина [рисунки художницы и журналистки Надежды Дёмкиной]. – СПб.: Свое издательство, 2020. – 66 с.
- 76.Дмитрий Митрохин: [Альбом] / Авт. вступ. статьи Ю.А. Русаков. - Л.: Аврора, 1977. - 223 с.
- 77.Добужинский М. В. Воспоминания / Под ред. Г.И. Чугунова. - М.: Наука, 1987. – 358 с.
- 78.Евгений Блюмкин. Рисунки. Офорты. Акварели. Иллюстрации. Литографии. Меццо-тинто. Экслибрисы. Ксилографии: альбом / Сост.: М. Лобанова, Е.

- Большаков. Авторы статей: С. Левандовский, Е. Блюмкин, В. Ульянов. – СПб. 2020. – 256 с.
79. Ершов Г. Ю. Пиранези советских руин: проекты Петра Белого / Г. Ю. Ершов // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – Т. 192. – С. 60-66.
80. Журов А. П., Третьякова А. М. Гравюра на дереве: Учеб. пособие для граф. фак. худож. вузов и училищ. - М.: Искусство, 1977. - 247 с
81. Заболотских Б. В. Русская гравюра / Б. В. Заболотских. - М.: АУТОПАН, 1993. - 240 с.
82. Заборов М. V-я Всесоюзная выставка эстампа / М. Заборов // Советская графика'74 - М.: Советский художник, 1976. - С.24 -31.
83. Загянская Г. А. В. Фаворский. Обстоятельства места и времени / Г. А. Загянская. - М.: ГИТИС, 2006. – 512 с.
84. Золотинкина И. А. «Новый» Ленинград»: архитектура конструктивизма в печатной графике художников бывшего объединения «Мир искусства» / И. А. Золотинкина // Terra Artis. Искусство и дизайн. – 2023. – № 4. – С. 50-57.
85. Зональная выставка произведений ленинградских художников 1980 года. Каталог. - Л.: Художник РСФСР, 1983. - 48 с.
86. Искусство книги и гравюра в художественной культуре / Российская гос. б-ка; [сост. М. Е. Ермакова]. - М.: Пашков дом, 2014. - 351 с.
87. История печатно-графического искусства Санкт-Петербурга - Петрограда - Ленинграда: Конец XIX - первая треть XX в.: Учеб. пособие. / Под ред.: И. И. Арская, Э.М. Глинтерник, М.Л. Макагонова. - СПб.: Петербургский ин-т печати, 2000. – 235 с.
88. Каган М. С. Град Петров в истории русской культуры / М. С. Каган. - СПб: Паритет, 2006. - 487 с.
89. Каганов Г. З. Санкт-Петербург: Образы пространства / Г. З. Каганов. - СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2004. - 231 с.

90. Казимов Ю. И. Ленинградский Инженерно-строительный институт. Художники печатной графики. Преподаватели и студенты / Ю. И. Казимов // Петербургские искусствоведческие тетради. – 2024. – № 76. – С. 229-251.
91. Книга о Митрохине: Ст., письма, воспоминания / [Составитель Л.В. Чага; Подгот. текста и примеч. И.Я. Васильевой Вступ. ст. Е. Левитина]. - Л.: Художник РСФСР, 1986. – 503 с.
92. Ковтун Е. Ф. Что такое эстамп / Е. Ф. Ковтун. - Л.: Художник РСФСР, 1963. – 96 с.
93. Ковтун, Е. Ф. Ранние гравюры В. А. Фаворского / Е. Ф. Ковтун // Памятники культуры: сб. статей 1983. – М., 1985. – С. 383–389.
94. Коваленко Э. Мы еще проживем... Из материалов архива художника Д. П. Цупа, 1941–1953 гг. / предисл., примеч. Э. Коваленко // Нева. – 2002. – № 3. – С. 179–206.
95. Козырева Н. М. Наследник по прямой / Н. М. Козырева // Аврора. – 1993 – № 10-12. — С. 136—147.
96. Козырева Н. М. Формирование и развитие художественных принципов ленинградского эстампа в 1930-е-1960-е годы (на материале экспериментальной графической мастерской ЛОСХ): автореф. дис...канд. искусствоведения: 17.00.04 / Козырева Наталья Михайловна; Гос. Русский музей. – Л, 1994. – 24 с.
97. Козырева Н. М. Экспериментальная мастерская ЛОССХ // Два века русской литографии: [альбом] / Русский музей; [Ю. Демиденко и др.]. – Санкт-Петербург, 2007. – С. 87–89.
98. Ксилография. Из собрания Русского музея. Каталог выставки. – СПб.: Государственный Русский музей, 2018. – 152 с.
99. Кузнецов Э. Д. «Мир искусства» в судьбе ленинградской книжной графики / Э. Д. Кузнецов // Искусство Ленинграда. - 1991. - №5. - С. 24 - 30.
100. Купреянов Н. Н. Литературно-художественное наследие / Под ред. Молок Ю.А. - М.: Искусство, 1973. – 458 с.

101. Курбатов В. Я. Петербург: Художественно-исторический очерк и обзор художественного богатства столицы / Сост. В. Я. Курбатов; книжные украшения А. П. Остроумовой-Лебедевой. – СПб.: Община св. Евгении, 1913. – 658 с.
102. Ленинград: 20 гравюр на дереве В. И. и Н. В. Сердюковых. – Л.: Художник РСФСР., 1984. – 40 с.
103. Ленинградская ксилография 1920-х годов: каталог выставки / Авт. вступ. ст. и сост. А. В. Соловьев; Науч. ред. Е. В. Бархатова. - СПб.: Изд-во РНБ, 1997. - 22 с.
104. Ленинградская школа печатной графики (1924-1991): биобиблиографический словарь / автор-составитель Ю. И. Казимов. - СПб.: Северная звезда, 2014. – 304 с.
105. Лентяшин В. А. Художников друг и советник: Современная живопись и проблемы критики / В. А. Лентяшин. - Л.: Художник РСФСР, 1985. – 315 с.
106. Лихачев Д. С. Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет: к 100-летию Д. С. Лихачева: в 3 т / [сост.: О. В. Панченко, Д. А. Гранин]. - СПб.: АРС, 2006.
107. Лихачев Д. С. Небесная линия Петербурга / Д. С. Лихачев // Наше наследие. – 1989. – № 1(7). – С. 8-13.
108. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблема семиотики города / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам. Вып. 18. Семиотика города и городской культуры. - Тарту. 1984. - 283 с.
109. Мартынов В. В. Инновационные технологии и искусство печатной графики / В. В. Мартынов // Региональные архитектурно-художественные школы. – 2016. – № 1. – С. 235-237.
110. Машковцев Н. Г. Из истории русской художественной культуры. Исследования, очерки, статьи / Н. Г. Машковцев. – М.: Советский художник, 1982. – 328 с.
111. "Мир искусства" и возрождение оригинальной гравюры в России: каталог выставки. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 1999. – 44 с.

112. "Мир искусства". Живопись. Рисунок. Гравюра. Скульптура. Издания: к 115-летию объединения: Каталог выставки / авторы-составители: И. Ф. Лобашёва, С. Е. Новикова и др.; авторы вступительных статей: И. Ф. Лобашёва, О. Г. Вербина, О. Л. Улемнова. – Казань: ООО "Издательство "Заман", 2013. – 120 с.
113. Митрохин Д. И. Гравюры на дереве / вступ. ст. Е. Г. Лисенкова. Л.: Изд-во Ленинградского областного союза советских художников, 1934. 64 с.
114. Митрохина А. М. Стилистические черты и особенности графики в 1920-1930-е гг. С. Б. Юдовина в контексте авангарда / А. М. Митрохина // Гуманитарное знание - конструктивная основа благополучия общества. Развитие и стабильность: Материалы Международной научной сессии, Санкт-Петербург, 05–10 апреля 2023 года. – СПб: Общество с ограниченной ответственностью Издательский дом "Петрополис", 2023. – С. 149-154.
115. Молодость Петербурга: каталог выставки. – СПб.: Санкт-Петербургский союз художников, 2019. – 96 с.
116. Муртузова К. Ч. Блокадная графика Соломона Юдовина в отечественном искусствоведении / К. Ч. Муртузова // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2019. – № 2(12). – С. 25-29.
117. Мушарапова-Шварц В. А. Тема города в графике петербургских художников XX века. [Текст]: дис...канд. Искусствоведения: 17.00.04: защищена 05.12.06 / Валерия Александровна Мушарапова-Шварц. – СПб., 2006. – 250 с.
118. Назимко Е. Г. Проблемы классификации видов печатной графики / Е. Г. Назимко // Мир науки, культуры, образования. – 2012. – № 2(33). – С. 320-323.
119. Назимко Е. Г. Проблема определения термина "графика" и классификация видов техники графики в отечественном искусствоведении второй половины XX - начале XXI века / Е. Г. Назимко // Творчество и современность. – 2017. – № 2(3). – С. 80-86.

- 120.Немировская М. А. Советская графика в Третьяковской галерее (Выставка к 50-летию образования СССР) / М. А. Немировская // Советская графика'73. - М.: Советский художник, 1974. С. 17–27.
- 121.Непринцев Ю. М. Ленинградцы / Ю. М. Непринцев // Художники Ленинграда. - Л., 1963. - С. 13-17.
- 122.Остроумова-Лебедева – художник и коллекционер. Каталог выставки. - СПб.: Palace Editions, 2016. – 132 с.
- 123.Остроумова-Лебедева А. П.: альбом репродукций / Сост. и авт. вступ. статьи В. А. Тиханова. – М.: Сов. художник, 1961. - 46 с.
- 124.Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки: в 3 т.: Т. 1. - Л.: Издательство обл. Союза сов. художников, 1935. – 255 с.
- 125.Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки: в 3 т.: Т. 2. - Л. – М.: Искусство, 1945. – 191 с.
- 126.Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки: в 3 т.: Т. 3. - М.: Издательство академии художеств СССР, 1951. – 198 с.
- 127.Павел Александрович Шиллинговский (1881-1942): живопись, рисунок, гравюра: архив семьи П.Е. Корнилова / Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. - М.: Галеев-Галерея, 2012. – 295 с.
- 128.Павел Александрович Шиллинговский: каталог выставки офортов и гравюр. – Казань: Центр. музей ТССР, 1924. – С. 9–13.
- 129.Павел Шиллинговский. Чуфут-Кале. 6 офортов. / Авт. вступ. статьи: П. Е. Корнилов. – Казань: Центр. музей ТССР, 1926. – 16 с.
- 130.Павлов И. Н. Жизнь русского гравёра / Ред. и вступ. ст. М. П. Сокольников. - М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. - 320 с.
- 131.Павлов И. Н., Маторин, М. В. Техника гравирования на дереве и линолеуме. Изд. 2-е. - М.: Искусство, 1952. - 100 с.
- 132.Парыгин А. Б. Постурбанизм как концепция будущего /А. Б. Парыгин // Петербургские искусствоведческие тетради. – СПб.: АИС, 2019. Вып. 53. — С. 237-238.

- 133.Парыгин А. Б. Про искусство /А. Б. Парыгин // Петербургские искусствоведческие тетради. – СПб.: АИС, 2020. Вып. 58. – С. 223-252.
- 134.Парыгин А. Б. Искусство шелкографии. XX век / А. Б. Парыгин. – СПб., 2010. – 301 с.
- 135.Парыгин, А. Б. Ленинградский эстамп из коллекции автора / А. Б. Парыгин // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 3: Экономические, гуманитарные и общественные науки. – 2015. – № 2. – С. 65-75.
- 136.Парыгин А. Б. Печатная графика между «вчера» и «завтра» / А. Б. Парыгин // Вст. ст. каталога «Печатная графика Санкт-Петербургских художников». - СПб.: СПб СХ. 2020. — С. 3—8.
- 137.Петербург - Петроград - Ленинград в произведениях художников: альбом / Сост.: Г.М. Гримм, Л.А. Кашкарова. - М.: Иозгиз, 1958. - 98 с.
- 138.Петербург в мировой культуре. Сб. ст. / Под ред.: Ю.К. Руденко, А.А. Шелаевой и др. - СПб.: Изд-во СПбГУ, 2005. - 172 с.
- 139.Петербург – Ленинград глазами художников. – М. 1972. – 176 с.
- 140.Покатов В. В. Художник Н. Н. Купреянов и его творчество на переломе эпох / В. В. Покатов // Российский экслибрисный журнал. – 2019. – № 27. – С. 65-77.
- 141.Полевой В. М. Проблемы реализма в искусстве 70-х гг. / В. М. Полевой // Советское искусствознание. Вып. 21. – М.: Советский художник, 1987. – С.5-14.
- 142.Полякова Е. И. Город Остроумовой-Лебедевой / Е. И. Полякова. – М.: Сов. художник, 1983. – 222 с.
- 143.Попова Н. И. Мастера ленинградской графики. – JL: Искусство, 1970. - 20 с.
- 144.Поспелов, Г. Г. Поворот к рисунку /Г. Г. Поспелов // Советская графика' 74. - М.: Советский художник. -1976. - С. 152 -162.
- 145.Радлов, Н. Э. Современная графика и рисунок / Н. Э. Радлов // Аполлон. 1913. - №6. -С. 11-12.

- 146.Русская ксилография за 10 лет: Каталог / ГРМ. Худож. отд. - Л.: Гос. тип. им. Ив. Федорова, 1927. – 46 с.
- 147.Русское искусство XX в: исследования и публикация / Науч. исслед. Ин-т теории и истории изобразительных искусств РАХ. - М.: Наука, 2009. - 805 с.
- 148.Саутина, Н. И. Роль П. А. Шиллинговского в сохранении и развитии традиций Отечественной школы гравирования / Н. И. Саутина // Российский экслибрисный журнал. – 2020. – № 30. – С. 61-77.
- 149.Сидоров, А. А. О мастерах зарубежного, русского и советского искусства. - М.: Советский художник, 1985. - 239 с.
- 150.Сидоров, А. А. Русская графика начала XX века. - М.: Искусство, 1969. - 250 с.
- 151.Синицын, Н. В. Гравюры Остроумовой-Лебедевой. - М.: Искусство, 1964. – 144 с.
- 152.Современные графики России / под ред.: О. Ю. Яхнин, Чэнь Фэнъюе. – Харбин: Хэйлунцзянское художественное издательство, 2013. – 291 с.
- 153.Современная ленинградская ксилография, 1969-1979. Альбом / Сост. и авт. вступ. ст. И. Г. Мямлин. - Л.: Художник РСФСР, 1980. - 12 с.
- 154.Современные гравёры Москвы. Гравюры на дереве. - Л.: Художник РСФСР, 1979. - 10 с.
- 155.Современный латышский эстамп - 70-80: Каталог выставки/ [Авт. вступ. статьи Л.А. Рейхмане]. - М.: Сов. художник, 1981. - 16 с.
- 156.Старые годы: Ежемесячник для любителей искусства и старины. СПб.: П.П. Вейнер, 1907-1916.
- 157.Суворова, А. Э. Использование новых материалов и технологий для создания произведений в технике высокой печати / А. Э. Суворова // Искусствознание и педагогика, диалектика. Взаимосвязи и взаимодействия: Материалы VIII Международной межвузовской научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 16 декабря 2020 года / Науч. ред.: С. В. Анчуков, О. Л. Некрасова-Каратеева. – СПб.: Центр научно-информационных технологий "Астерион", 2020. – С. 90-93.

- 158.Сурис, Б. Д. К изучению ленинградского графического портрета первой половины 20-х годов / Б. Д. Сурис // Борис Сурис. - СПб.: Искусство России, 2003. - 440 с
- 159.Сурис, Б. Д. Дмитрий Митрохин / Б. Д. Сурис // Советская графика' 73. -М., 1974. - С. 83-90.
- 160.Суслов, В. А. Анна Петровна Остроумова-Лебедева. - Л.: Художник РСФСР, 1967. - 202 с.
- 161.Титарева, Д. С. "Влияние укиё-э на художественный язык станковой графики А.П. Остроумовой-Лебедевой 1900-20-х гг." (на примере Санкт-Петербургского цикла гравюр) / Д. С. Титарева // Культура и искусство. – 2021. – № 3. – С. 47-57.
- 162.Трифонова, Г. С. Образ и стиль времени в гравюре челябинских художников-шестидесятников / Г. С. Трифонова // Вестник южноуральского государственного университета. Серия: социально-гуманитарные науки. 2016. Т. 16. - № 4. - С. 103–111.
- 163.Уваров, М. С. Поэтика Петербурга: очерки по философии культуры. - СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011. – 252 с.
- 164.Уральская триеннале печатной графики. Уральская триеннале печатной графики /Ural print triennial: каталог Международной выставки / [авт. ст. и сост.: Оськина Ирина Николаевна]. - Уфа: Демиург, 2010. - 160 с.
- 165.Устрицкая, Н. А. Особенности развития печатной графики в парадигме современного изобразительного искусства / Н. А. Устрицкая // Вестник АГУ. - Майкоп: Адыгейский Государственный университет, 2018. Вып. 1. - С. 220-224.
- 166.Ушин, А. А. Ленинград в блокаде. Двадцать линогравюр. - Л.: Художник РСФСР, 1985.- 20 л.
- 167.Ушина, А. А. Петербург в графике: Династия Ушиных. - СПб.: Logos, 2003. -324 с.
- 168.Фаворский, В. А. Литературно-теоретическое наследие. - М.: Советский художник, 1988. – 588 с.

- 169.Фаворский, В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре / Сост. и вступ. ст. Е.С. Левитина. - М.: Книга, 1986. – 238 с.
- 170.Федорова, В. И. В. В. Матэ и его ученики. - Л.: Художник РСФСР, 1982. — 206 с.
- 171.Федоров-Давыдов, А. А. Ленинградская школа графических искусств // Мастера современной гравюры и графики. Сб. статей. – М.-Л.: Государственное издательство, 1928. - С. 189–226.
- 172.Фёдоров-Давыдов, А. А. Петербург. Образ города в изобразительном искусстве // Русское и советское искусство. Статьи и очерки. - М.: Искусство, 1975. – С. 286-350.
- 173.Фёдоров-Давыдов, А. А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. - М.: Искусство, 1975. – 739 с.
- 174.Федотова, Е. Д. Уго да Карпи / Е. Д. Федотова // Европейское искусство: Энциклопедия. Живопись. Скульптура. Графика. – М.: Белый город, 2006. – С. 324-325.
- 175.Филиппова, О. Н. Петербург в творчестве Анны Остроумовой-Лебедевой / О. Н. Филиппова // Искусство Евразии. – 2020. – № 2(17). – С. 70-81.
- 176.Флекель, М. И. От Маркантонио Раймонди до Остроумовой - Лебедевой (очерки по истории и технике репродукционной гравюры XVI – XX веков) - М.: Искусство, 1987. – 367 с.
- 177.Харшак, А. А. Павел Александрович Шиллинговский / А. А. Харшак // Научные труды. – 2008. – № 7. – С. 112-143.
- 178.Цыплякова, Э. Н. Художник о времени и о себе / Э. Н. Цыплякова // Российский экслибрисный журнал. Вып. 18. - М., 2014. - С. 70.
- 179.Чегодаев, А. Д. Русская графика. 1928 1940. Рисунок. Эстамп. Книга. - М.: Искусство, 1971. - 32 с.
- 180.Чегодаев, А. Д. Русская графика. 1941 -1960. Рисунок. Эстамп. Книга. - М.: Искусство, 1979. - 39 с.
- 181.Чегодаев, А. Д. Страницы истории советской живописи и советской графики. - М.: Советский художник, 1984. - 486 с.

- 182.Чегодаева, М. А. Пути и итоги: русская книжная иллюстрация. 1953 -1980.- М.: Книга, 1989. - 239 с.
- 183.Шашкина, М. В мастерской: Г. Ковенчук / М. Шашкина // Советская графика. – М.: Советский художник, 1982. – № 9. – С. 100—105.
- 184.Шиллинговский, П. А. Петербург. Руины и Возрождение / Вступ. ст. Ф.Г. Беренштама. - Пг.: Издание Полиграфического отдела Академии Художеств, 1923. – 36 с.
- 185.Эткинд, М. Г. А. Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX начала XX века. - Л.: Художник РСФСР, 1989. - 478 с.
- 186.Эфрос, А. М. Профили: Очерки о русских художниках / Предисл. С. М. Даниэля. [Переиздание 1930-го года.]. - СПб.: Азбука-классика. 2007. - 316 с.

Интернет-источники

- 187.Александра Гарт. Иллюстрации к книге Николай Олейников «Служение науке» // Вита Нова: [сайт]. - URL: <https://vitanova.ru/galereya/illyustratsii/?aid=172> (дата обращения: 20.08.2019).
- 188.Александрова, А. Дневник художницы: Анна Остроумова-Лебедева и ее блокадное творчество / А. Александрова // Газета «Культура»: [сайт]. – URL: <https://portal-kultura.ru/articles/history/333713-dnevnik-khudozhnitsy-anna-ostroumova-lebedeva-i-ee-blokadnoe-tvorchestvo/> (дата обращения: 03.07.2021)
- 189.Бригиневич, Е. Мастера экслибриса России 21 века / Е. Бригиневич // Проза.Ру: [сайт]. - URL: <https://www.proza.ru/2013/01/25/1545> (дата обращения: 14.08.2019)
- 190.Воротынцева, К. «От Манги до Дюрера»: Интервью с Г. Павловой, куратором выставки «Остроумова-Лебедева – художник и коллекционер» от 09.09.2016 / К. Воротынцева // Газета «Культура»: [сайт]. – URL: <https://portalkultura.ru/articles/exhibitions/139433-ot-mangi-do-dyurera/> (Дата обращения: 18. 07. 2020)

- 191.Воротынцева, К. Девушка с резцом / К. Воротынцева // Газета «Культура»: [сайт]. – URL: <https://portal-kultura.ru/articles/data/134457-devushka-s-reztsom/> (дата обращения: 08. 09. 2020)
- 192.Галерея ксилографии: [электронный ресурс] // Интернет-музей гравюры. 2010-2017: [сайт]. - URL: <http://www.printsmuseum.ru/gallery/view/2/> (Дата обращения: 08. 06. 2017).
- 193.«Город как субъективность» / Текст: электронный // Новый выставочный зал Музея городской скульптуры: [сайт]. – URL: <https://vk.com/@new.arthall-gorod-kak-subektivnost> (дата обращения: 01.04.2021)
194. История в гравюрах. Станковая и книжная графика Рудольфа Яхнина / Текст: электронный // Информационно-образовательный центр "Русский музей: виртуальный филиал»: [сайт]. – URL: <http://www.virtualrm.spb.ru/ru/node/8292> (дата обращения: 28.03.2020).
- 195.Киеня, Е. Художник Элла Цыплякова / Е. Киеня – Текст: электронный // Библиотека изобразительных искусств: [сайт]. – URL: <http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=0&fp=2&uid=20070&idg=0&sa=1&pid=5005> (дата обращения 09.08.2019).
- 196.Коллекция Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина [электронный ресурс] // ГМИИ им. А.С. Пушкина: [сайт]. - URL: <http://www.arts-museum.ru/collections/graphics/index.php>. (Дата обращения: 24. 05. 2017).
- 197.Коллекция Русского музея [электронный ресурс] // Государственный Русский музей: [сайт]. - URL: <http://rusmuseum.ru/collections/engraving/>. (Дата обращения: 23. 05. 2017).
- 198.Коллекция Третьяковской галереи [электронный ресурс] // Государственная Третьяковская галерея: [сайт]. - URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/collection/>. (Дата обращения: 23. 06. 2017).
- 199.Константинова, М. Город: субъективные взгляды / М. Константинова // Musecube.ORG: [сайт]. – URL: <https://musecube.org/otchet/gorod-subektivnye-vzgljady/> (дата обращения: 01.04.2021)

200. Ломанова, Т. М. Сибирская ксилография в современном искусстве / Т. М. Ломанова – Текст: электронный // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока: электронный журнал. - 2020. - №2. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sibirskaya-ksilografiya-v-sovremennom-iskusstve> (дата обращения: 15.04.2021).
201. «ПтиЦЫ и ЦЫфры». Выставочный проект к 130-летию со дня рождения Велимира Хлебникова (12 Февраля 2016 — 14 Марта 2016) // Erarta: [сайт]. - URL: <https://www.erarta.com/ru/calendar/exhibitions/detail/1e8b4e7c-c428-11e5-b7ad-8920284aa333/> (дата обращения: 20.08.2019).
202. Саяпина, Е. И., Устрицкая, Н. А. Техника коллаграфии в контексте современных методов обучения эстампу в системе подготовки бакалавров художественно-графического факультета / Е. И. Саяпина, Н. А. Устрицкая – Текст: электронный // Мир науки: электронный журнал. – 2017. - №2. – Том 5. – URL: <http://mir-nauki.com/PDF/61PDMN217.pdf> (дата обращения: 10.04.2021).
203. Сердюков Николай Владимирович. О нем: [текст]. - URL: <https://all-drawings.livejournal.com/396612.html> (дата обращения: 09.08.2019).
204. Феликс Валлотон / Государственный Эрмитаж // edu.hermitage.ru: [сайт]. – URL: <http://edu.hermitage.ru/catalogs/1419972136/themes/1419972254/article/1419972864> (дата обращения: 19.02.2021)
205. Хесс, Х. Работы из коллекции. / Хизер Хесс // Немецкий Экспрессионистский Цифровой Архивный Проект, Немецкий Экспрессионизм: Работы из Коллекции: [сайт]. – URL: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-71436.html (дата обращения: 19. 02. 2021).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Огюст-Луи Лепер. Привал. 1904. Бумага, цветная ксилография, 17,8 x 11,6. Оберлин. Мемориальный художественный музей Аллена.
2. Феликс Валлотон. Федор Достоевский. 1895. Бумага, ксилография, 14,4 x 11,1 (л.: 16,7 x 14,1). Ирбит. Ирбитский государственный музей изобразительных искусств.
3. Эрнст Людвиг Кирхнер. Железнодорожная станция Кенигштайн в Таунусе. 1916. Бумага, ксилография, 33,3 x 43,4. Нью-Йорк. Музей современного искусства.
4. А. П. Остроумова-Лебедева. Зимка. 1900. Бумага, ксилография, 9 x 9,6. Санкт-Петербург. ГРМ
5. В. А. Фаворский. Роза. 1907-1908. Бумага, ксилография, 5,8 x 7. Москва. ГМИ им. А. С. Пушкина
6. В. А. Фаворский. 1919, 1920, 1921 годы. Из серии «Годы Революции». 1928. Бумага, ксилография, 14 x 24. Санкт-Петербург. ГРМ.
7. А. П. Остроумова-Лебедева. Петербург. Новая Голландия. 1901. Бумага, ксилография, 12,3 x 11,8. Санкт-Петербург. ГРМ.
8. А. П. Остроумова-Лебедева. Петербург. Летний сад зимой. 1902. Бумага, цветная ксилография, 4 доски, 36 x 23,4. Санкт-Петербург. ГРМ.
9. А. П. Остроумова-Лебедева. Петербург. Колонны Казанского собора. 1903. Бумага, цветная ксилография, 4 доски, 13,7 x 8,4. Санкт-Петербург. ГРМ.
10. А. П. Остроумова-Лебедева. Петербург. Ростральная колонна. 1909. Бумага, цветная ксилография, 2 доски, 9,2 x 14,6. Санкт-Петербург. ГРМ.
11. А. П. Остроумова-Лебедева. Ленинград. Смольный. 1924. Бумага, ксилография, 13,5 x 21. Санкт-Петербург. ГРМ.
12. А. П. Остроумова-Лебедева. Ленинград. Вид на крепость ночью. 1946. Бумага, цветная ксилография, 3 доски (дерево, линолеум), 14,4 x 29. Санкт-Петербург. ГРМ.

13. П. А. Шиллинговский. Обложка альбома «Петербург. Руины и Возрождение». 1923. Бумага, ксилография, 32,5 x 42. Санкт-Петербург. Собрание семьи П. Е. Корнилова.
14. П. А. Шиллинговский. Зимний дворец и Адмиралтейство в 1921 году. Лист из альбома «Петербург. Руины и Возрождение». 1923. Бумага, ксилография, 9,5 x 14. Санкт-Петербург. Собрание семьи П. Е. Корнилова.
15. П. А. Шиллинговский. Ленинград. Ждановка. 1928. Бумага, ксилография, 6,5 x 10. Санкт-Петербург. Собрание семьи П. Е. Корнилова.
16. Н. Н. Купреянов. Крейсер «Аврора» ("Аврора" на Неве в ночь на 25 октября 1917 года). 1923. Бумага, ксилография, 12 x 22. Москва. ГТГ.
17. С. Б. Юдовин. Оборона Петрограда в дни наступления Юденича. У Петропавловской крепости. 1933. Бумага, ксилография, 23,8 x 12,8. Москва. Коллекция В. С. Геворкяна.
18. С. Б. Юдовин. Прощание с С.М. Кировым. 1935. Бумага, ксилография, 21,6 x 28,1. Москва. Коллекция В. С. Геворкяна.
19. Н. Л. Бриммер. Баржи на Неве. 1926. Бумага, цветная ксилография, 17 x 24,6. Санкт-Петербург. Коллекция А. Б. Парыгина.
20. А. П. Остроумова-Лебедева. Рабочие дома Выборгского района. 1930. Бумага, ксилография, 5,3 x 12,9. Санкт-Петербург. ГРМ.
21. С. Б. Юдовин. Ленинградские новостройки. Новые дома для рабочих. 1932. Бумага, ксилография, 17,2 x 21,8. Санкт-Петербург. НИМ РАХ, Музей-квартира И. И. Бродского.
22. Д. И. Митрохин. Петрорайрабкооп. 1929. Бумага, ксилография, 25,5 x 19,5. Санкт-Петербург. ГРМ.
23. В. Д. Фалилеев. Белая ночь на Неве. 1910. Бумага, цветная линогравюра, 5 досок, 27 x 38. Москва. ГМИИ им. А.С. Пушкина.
24. В. Д. Фалилеев. Голубые тени. 1905. Бумага, цветная ксилография, 4 доски, 16,2 x 24,9. Санкт-Петербург. ГРМ.
25. С. Б. Юдовин. Сапожник. 1926. Бумага, ксилография, 16,8 x 11,3. Самара. Самарский областной художественный музей.

26. С. Б. Юдовин. Резчик. 1938. Бумага, ксилография, 15,9 х 11,6. Санкт-Петербург. ГРМ.
27. Д. И. Митрохин. Улица с извозчиками. 1928. Бумага, ксилография, 25,5 х 19,5. Москва. Коллекция В. С. Геворкяна.
28. Д. И. Митрохин. Мальчик с собакой. 1927. Бумага, ксилография, 25,5 х 19,5. Публ. по: Митрохин Д. И. Гравюры на дереве / вступ. ст. Е. Г. Лисенкова. Л.: Изд-во Ленинградского областного союза советских художников, 1934. 64 с.
29. В. В. Войнов. Уборка сена. 1926. Бумага, ксилография, 16 х 10,6. Санкт-Петербург. ГРМ.
30. С. Б. Юдовин. Старик на солнце. 1924. Бумага, ксилография, 13,2 х 11,9. Самара. Самарский областной художественный музей.
31. П. А. Шиллинговский. Портрет В. И. Ленина после окончания гимназии в 1887 году. 1930. Бумага, ксилография, 15 х 10 (л.: 190 х 217). Москва. Российская государственная библиотека.
32. С. М. Мочалов. С. М. Киров в Астрахани. 1936. Бумага, ксилография, 18,5 х 12,5 (л.: 27,5 х 22,5). Москва. Российская государственная библиотека.
33. С. Б. Юдовин. Уборка снега во дворе. 1942. Бумага, ксилография, 14,1 х 9,7 (л.: 17,2 х 12,1). Санкт-Петербург. ГРМ.
34. С. М. Мочалов. Первый салют в Ленинграде. 1947. Бумага, ксилография, 10,0 х 14,0 (л.: 13,1 х 16,8). Омск. Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля
35. А. П. Остроумова-Лебедева. Бобби. 1925. Бумага, ксилография, линогравюра в 3 доски, 28,9 х 22,1 (л.: 31,5 х 27,1). Санкт-Петербург. ГРМ.
36. О. А. Почтенный. В Невском районе. 1973. бумага, линогравюра в 2 доски, 28,3 х 45,8. Пермь. Пермская государственная художественная галерея.
37. Н. Н. Новосельская. Целина. Полевой стан. 1960-е. Бумага, цветная линогравюра, 31 х 48. Санкт-Петербург. Коллекция галереи Leningradart.

38. А. М. Гетманский. ЛМЗ. Колесо гидротурбины Саяно-Шушенской ГЭС. Из серии «Плюс электрификация». 1980. Бумага, цветная линогравюра. 61,5 x 70,5. Белгород. Белгородский художественный музей.
39. А. А. Ушин. Городские крыши. 1950. Бумага, ксилография, 9,5 x 12,8 (л.: 13,5 x 16,5). Санкт-Петербург. ГРМ.
40. В. И. Сердюков. Триумфальная арка главного штаба. 1977. Бумага, цветная ксилография, 24,5 x 27. Публ. по: Вторая выставка эстампа ленинградских художников: каталог / Авт. вступ. ст. И. Г. Мямлин. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 79 с.
41. В. И. Сердюков. Лавра. 1977. Бумага, цветная ксилография, 17,5 x 12,5. Публ. по: Современная ленинградская ксилография, 1969-1979. Альбом / Сост. и авт. вступ. ст. И. Г. Мямлин. Л.: Художник РСФСР, 1980. 12 с.
42. Тамбовцев В. В. Пикалов мост. 1974. Бумага, ксилография, Публ. по: Современная ленинградская ксилография, 1969-1979. Альбом / Сост. и авт. вступ. ст. И. Г. Мямлин. Л.: Художник РСФСР, 1980. 12 с.
43. А. И. Векслер. Прачечный мост со снегом. 1974. Бумага, ксилография, 5,6 x 9,8. Публ. по: Современная ленинградская ксилография, 1969-1979. Альбом / Сост. и авт. вступ. ст. И. Г. Мямлин. Л.: Художник РСФСР, 1980. 12 с.
44. Т. К. Мезерина. Никольские ряды. 1973. Бумага, ксилография, 6 x 8,5. Санкт-Петербург. Коллекция Т. К. Мезериной в Детской художественной школе «Александрино».
45. Т. К. Мезерина. Китайский дворец. 1978. Бумага, ксилография, 12 x 11. Санкт-Петербург. Коллекция Т. К. Мезериной в Детской художественной школе «Александрино».
46. Д. К. Титов ЛАЭС. Ночная смена. 1978. Бумага, ксилография, 16,5 x 18,5. Публ. по: Современная ленинградская ксилография, 1969-1979. Альбом / Сост. и авт. вступ. ст. И. Г. Мямлин. Л.: Художник РСФСР, 1980. 12 с.
47. Д. К. Титов. Летний сад. 1978. Бумага, ксилография, 14,5 x 95. Публ. по: Выставка произведений ленинградских ксилографов: 2-я.: каталог / Автор вступ. ст.: В. Я. Бродский. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 59 с.

48. А. А. Ушин. Новостройки. Комендантский аэродром. 1980. Бумага, ксилография, 13 х 10. Публ. по: Современная ленинградская ксилография, 1969-1979. Альбом / Сост. и авт. вступ. ст. И. Г. Мямлин. Л.: Художник РСФСР, 1980. 12 с.
49. О. А. Почтенный. Башня телецентра в Ленинграде. 1966. Бумага, линогравюра, 59,4 х 72,5. Санкт-Петербург. ГМИ СПб.
50. Н. В. Сердюков. Летний сад зимой. 1986. Бумага, ксилография, 45 х 35. Санкт-Петербург. Государственный музей городской скульптуры.
51. В. В. Бродский. На маленькой станции. 1978. Бумага, ксилография, 10 х 8. Вологда. Вологодская областная картинная галерея.
52. В. В. Бродский. Дерево ночью. 1979. Бумага, ксилография, 21 х 17,5. Магадан. Магаданский областной краеведческий музей.
53. А. О. Почтенный. Снопы в поле. 1966. Бумага, ксилография, 16 х 18. Москва. ГМИИ им. А. С. Пушкина.
54. Д. П. Цуп. Весенний ветер. 1973. Бумага, ксилография, 11 х 8. Вологда. Вологодская областная картинная галерея.
55. А. В. Дурандин. Автопортрет. 1978. Бумага, ксилография, 8 х 6,4. Саратов. Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева.
56. А. В. Дурандин. Натюрморт с толкушками. 1983. Бумага, ксилография, 13,2 х 10. Саратов. Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева.
57. Г. В. Ковенчук. Канал. 1974. Бумага, ксилография, 25,5 х 21. Москва. Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО».
58. Г. В. Ковенчук. Кафе под Москвой. 1975. Бумага, ксилография, 25,5 х 22. Москва. Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО».
59. В. Ю. Филипенко. Вечер. Из серии «Куба». 1989. Бумага, цветная продольная ксилография, 55 х 58,5. Москва. Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО».

60. В. Ю. Филипенко. Музыканты I. Из серии «Куба». 1989. Бумага, цветная продольная ксилография, 55 х 61,5. Москва. Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО».
61. И. А. Торн. Порт. Из серии "Человек и море". 1979. Бумага, продольная ксилография, 46,6 х 61,9. Магадан. Магаданский областной краеведческий музей.
62. И. А. Торн. Голуби. Из серии "Новый город". 1975. Бумага, продольная ксилография, 62,2 х 47. Южно-Сахалинск. Сахалинский областной художественный музей.
63. А. М. Колчанов. Северное половодье. 1979. Бумага, ксилография, 18,5 х 26,4. Москва. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства.
64. Н. В. и Г. Н. Бурмагины. Дом Левашова. Из серии «Архитектурные памятники Вологды». 1970-1971. Бумага, ксилография, 12 х 12,6. Вологда. Вологодская областная картинная галерея.
65. А. Ф. Преснов. Растягивают платок. 1979. Бумага, ксилография, 12 х 10. Оренбург. Оренбургский областной музей изобразительных искусств.
66. А. С. Андреев. Киса. 1995. Бумага, ксилография, 20 х 16. Санкт-Петербург. Коллекция художника.
67. Е. Л. Блюмкин. Амальфитанское побережье. 2013. Бумага, ксилография, 29,5 х 27,5. Публ. по: Евгений Блюмкин. Рисунки. Офорты. Акварели. Иллюстрации. Литографии. Меццо-тинто. Эксилибры. Ксилографии: альбом / Сост.: М. Лобанова, Е. Большаков. Авторы статей: С. Левандовский, Е. Блюмкин, В. Ульянов. – СПб. 2020. – 256 с.
68. Е. Л. Блюмкин. Зима на 14 линии Васильевского острова. 2010. Бумага, ксилография, 24,2 х 16,4. Публ. по: Евгений Блюмкин. Рисунки. Офорты. Акварели. Иллюстрации. Литографии. Меццо-тинто. Эксилибры. Ксилографии: альбом / Сост.: М. Лобанова, Е. Большаков. Авторы статей: С. Левандовский, Е. Блюмкин, В. Ульянов. – СПб. 2020. – 256 с.

69. Е. Л. Блюмкин. Портрет водосточной трубы. 2011. Бумага, продольная ксилография, 19,5 x 29. Публ. по: Евгений Блюмкин. Рисунки. Офорты. Акварели. Иллюстрации. Литографии. Меццо-тинто. Экслибрисы. Ксилографии: альбом / Сост.: М. Лобанова, Е. Большаков. Авторы статей: С. Левандовский, Е. Блюмкин, В. Ульянов. – СПб. 2020. – 256 с.
70. Н. В. Сердюков. Дворец Меншикова. 2002. Бумага, ксилография, 12,5 × 17. Санкт-Петербург. Коллекция семьи Сердюковых.
71. Н. В. Сердюков. Вятское. Церковь Воскресения Христова. 2018. Бумага, ксилография, 26,5 x 18. Санкт-Петербург. Коллекция семьи Сердюковых.
72. Э. Н. Цыплякова. Фонтан. 2001. Бумага, ксилография, 7,5 x 9 (л.: 14,5 x 18,8). Ирбит. Ирбитский государственный музей изобразительных искусств.
73. Э. Н. Цыплякова. Жизнь соседа-III. 2006. Бумага, ксилография, 58 x 75. Публ. по: Современные графики России / под ред.: О. Ю. Яхнин, Чэнь Фэньюе. – Харбин: Хэйлунцзянское художественное издательство, 2013. – 291 с.
74. Г. Буторин (Гоша Декса). Объездная. 2019. Бумага, линогравюра, 10 x 6,3. Санкт-Петербург. Методический фонд факультета графики Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Е. Репина.
75. П. Белый. Нефтехранилище. 2002. Бумага, ксилография, 144 x 99. Санкт-Петербург. ГРМ.
76. Г. Кацнельсон. «Небо заметил...» (В. Хлебников Гибель Атлантиды). 2015. Бумага, ксилография, 58 x 35. Санкт-Петербург. ГРМ.
77. Е. Шалина. Майя Плисецкая. 2019. Бумага, ксилография, 50 x 60. Коллекция художника.
78. А. Гард. Голуби. 2014. Бумага, ксилография, 30 x 80. Коллекция художника.
79. А. Анюхина (Гамбург). На берегу. 2022. Бумага, цветная продольная ксилография, 35,5 x 19,5. Коллекция художника.
80. А. Давидович. Иркутск. 2020. Бумага, цветная продольная ксилография, 17 x 21. Коллекция художника.

81. А. Давидович. Натюрморт. Серия «Э. М. Ремарк». Бумага, цветная продольная ксилография, 20,5 x 20,5. Коллекция художника.
82. А. Давидович. Три товарища. Серия «Э. М. Ремарк». Бумага, цветная продольная ксилография, 25,5 x 10,5. Коллекция художника.
83. А. Б. Парыгин. Clouds. 2016-2017. Бумага, гравюра на фанере, 17,3 x 15,2 (л.: 42,2 x 29,7). Казань. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан.
84. П. Белый. Московские ворота. 2002. Газетная бумага, гравюра на фанере, 27 x 17. Коллекция К. Авелева.
85. А. Давидович. Шопперы с оригинальным принтом. «Мадонна», ткань, линогравюра. «Поцелуй Иуды», ткань, ксилография. 2021. Коллекция художника.
86. А. Н. Нилова. Лето. Серия «Некрополи Петербурга». 2021. Бумага, гравюра на картоне, 36,5 x 27. Методический фонд Института художественного образования РГПУ им. А. И. Герцена.
87. Г. Хазанкин. Мышиный король #1. 2019. Бумага, термогравюра, цифровая печать, 50 x 68. Коллекция художника.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



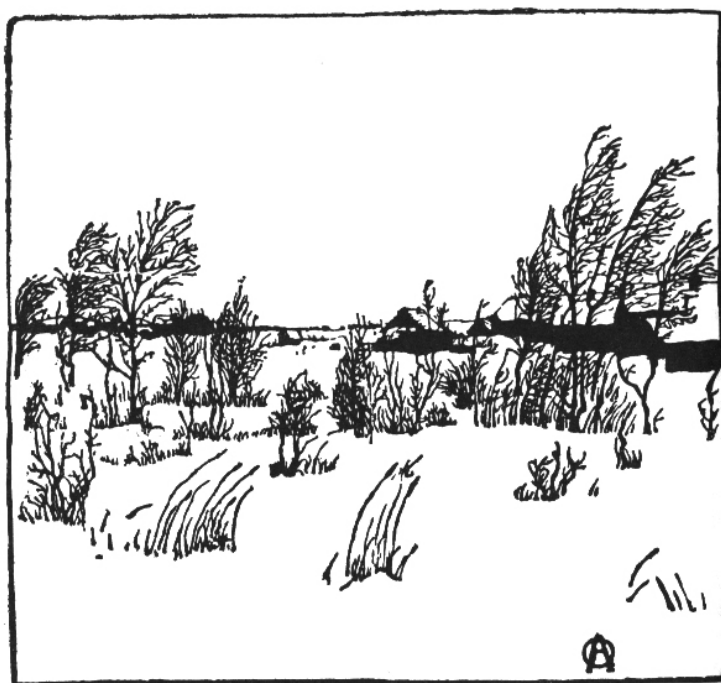
1. Огюст-Луи Лепер. Привал. 1904. Бумага, цветная ксилография, 17,8 x 11,6.



2. Феликс Валлотон. Федор Достоевский. 1895. Бумага, ксилография, 14,4 x 11,1 (л.: 16,7 x 14,1).



3. Эрнст Людвиг Кирхнер. Железнодорожная станция Кенигштайн в Таунусе. 1916. Бумага, ксилография, 33,3 x 43,4.



4. А. П. Остроумова-Лебедева. Зимка. 1900. Бумага, ксилография, 9 x 9,6.



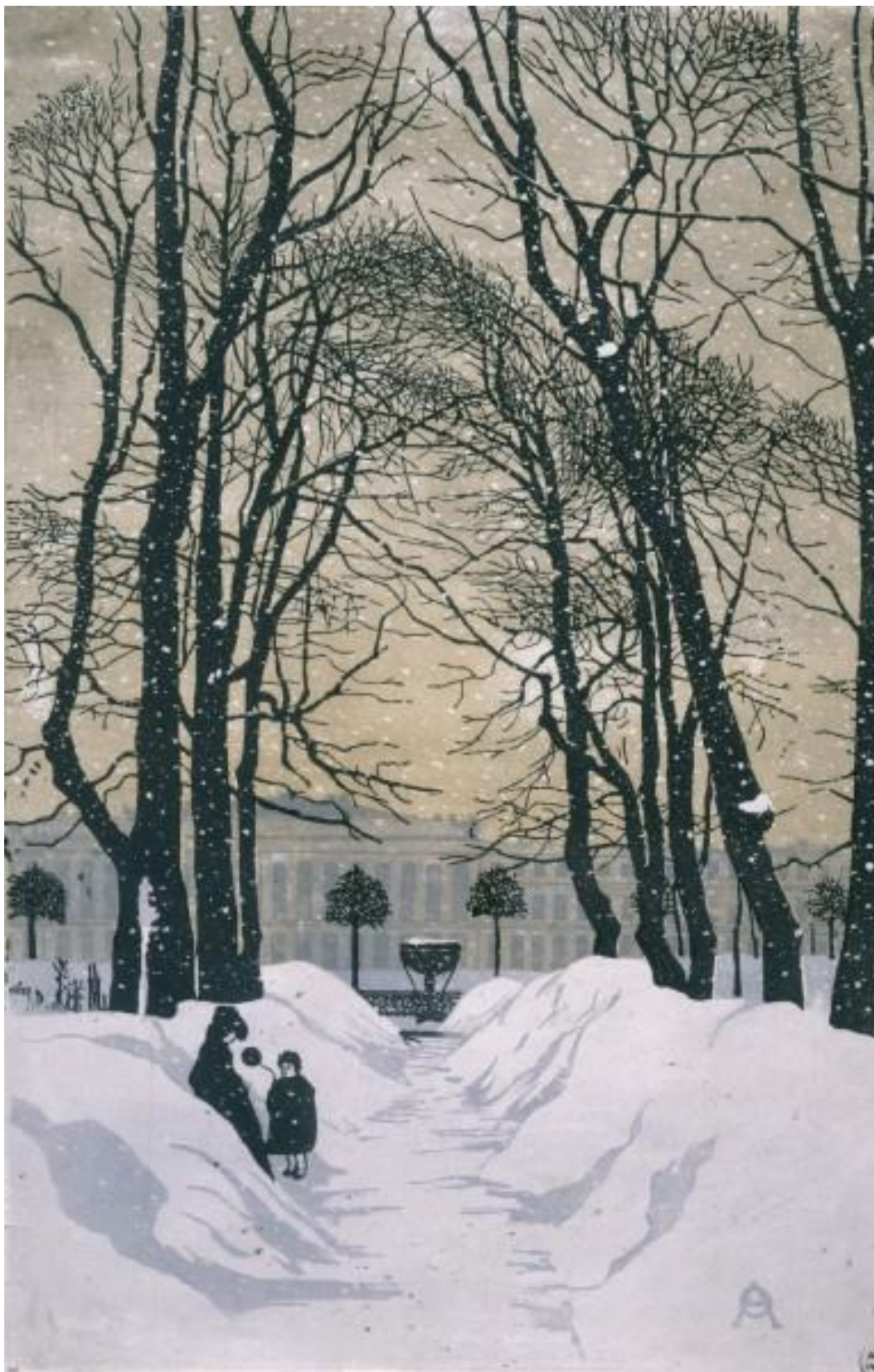
5. В. А. Фаворский. Роза. 1907-1908. Бумага, ксилография, 5,8 x 7.



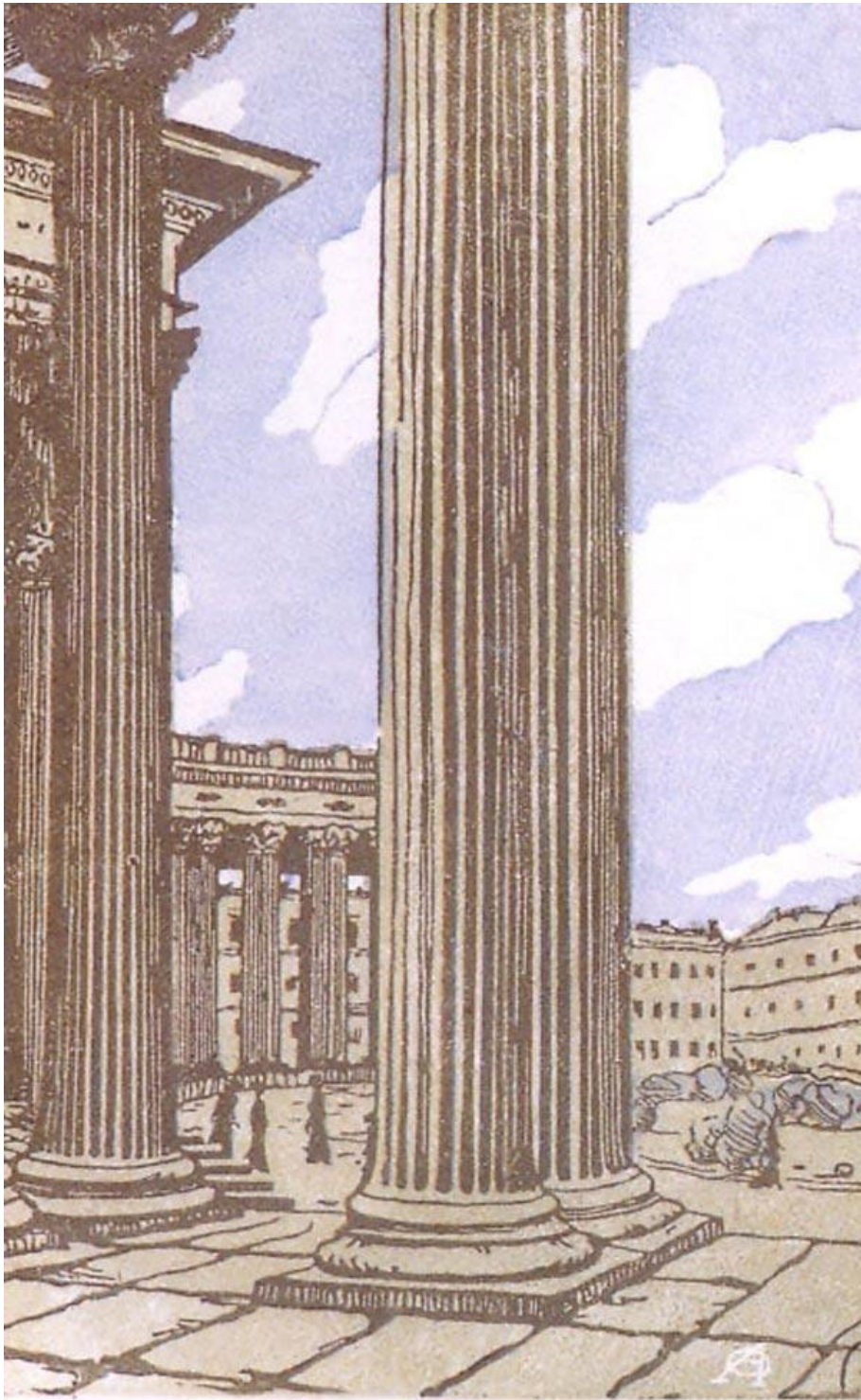
6. В. А. Фаворский. 1919, 1920, 1921 годы. Из серии «Годы Революции». 1928. Бумага, ксилография, 14 x 24.



7. А. П. Остроумова-Лебедева. Петербург. Новая Голландия. 1901. Бумага, ксилография, 12,3 x 11,8.



8. А. П. Остроумова-Лебедева. Петербург. Летний сад зимой. 1902. Бумага, цветная ксилография, 4 доски, 36 х 23,4.



9. А. П. Остроумова-Лебедева. Петербург. Колонны Казанского собора. 1903. Бумага, цветная ксилография, 4 доски, 13,7 x 8,4.



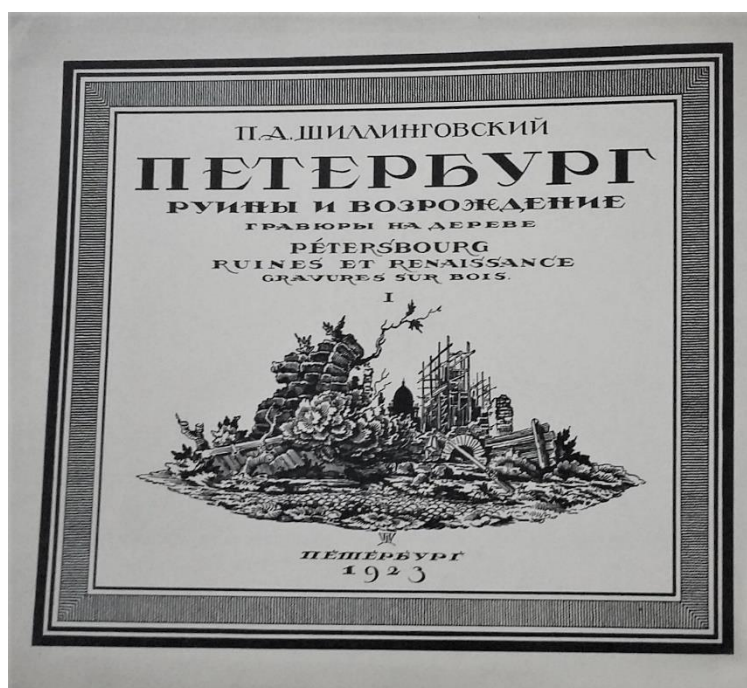
10. А. П. Остроумова-Лебедева. Петербург. Ростральная колонна. 1909. Бумага, цветная ксилография, 2 доски, 9,2 x 14,6.



11. А. П. Остроумова-Лебедева. Ленинград. Смольный. 1924. Бумага, ксилография, 13,5 x 21.



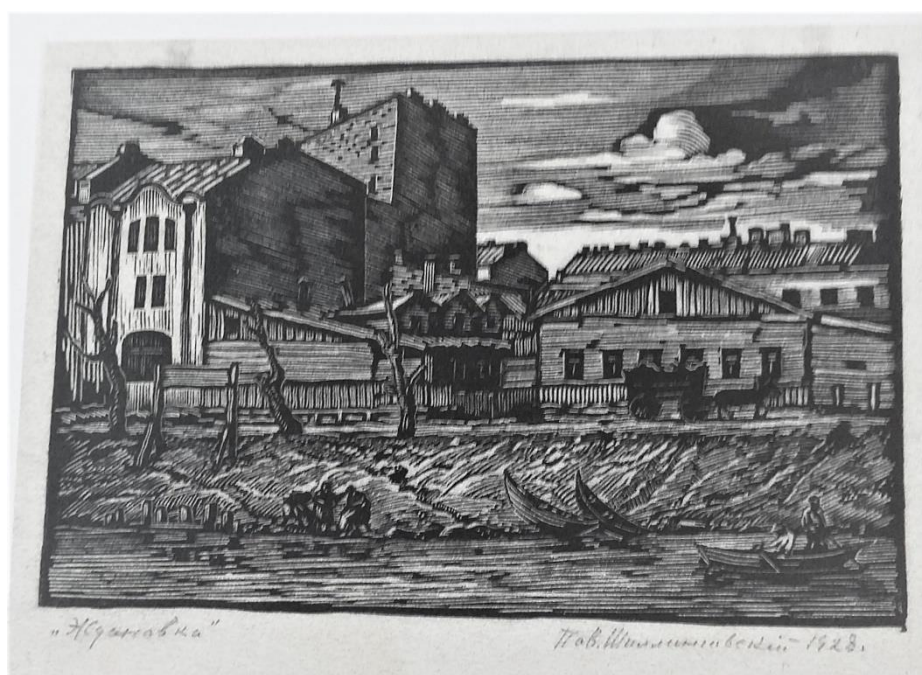
12. А. П. Остроумова-Лебедева. Ленинград. Вид на крепость ночью. 1946. Бумага, цветная ксилография, 3 доски (дерево, линолеум), 14,4 x 29.



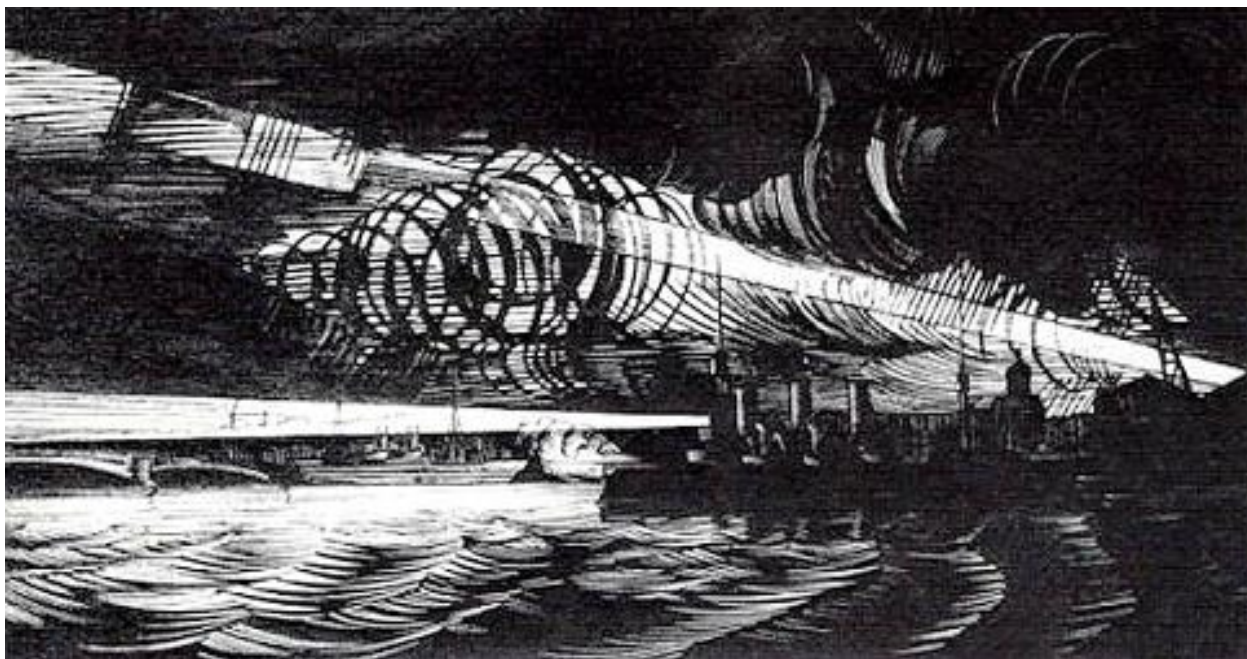
13. П. А. Шиллинговский. Обложка альбома «Петербург. Руины и Возрождение». 1923. Бумага, ксилография, 32,5 x 42.



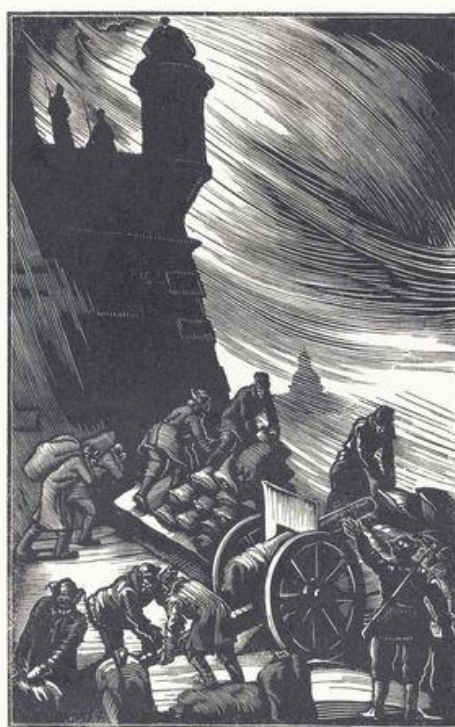
14. П. А. Шиллинговский. Зимний дворец и Адмиралтейство в 1921 году. Лист из альбома «Петербург. Руины и Возрождение». 1923. Бумага, ксилография, 9,5 x 14.



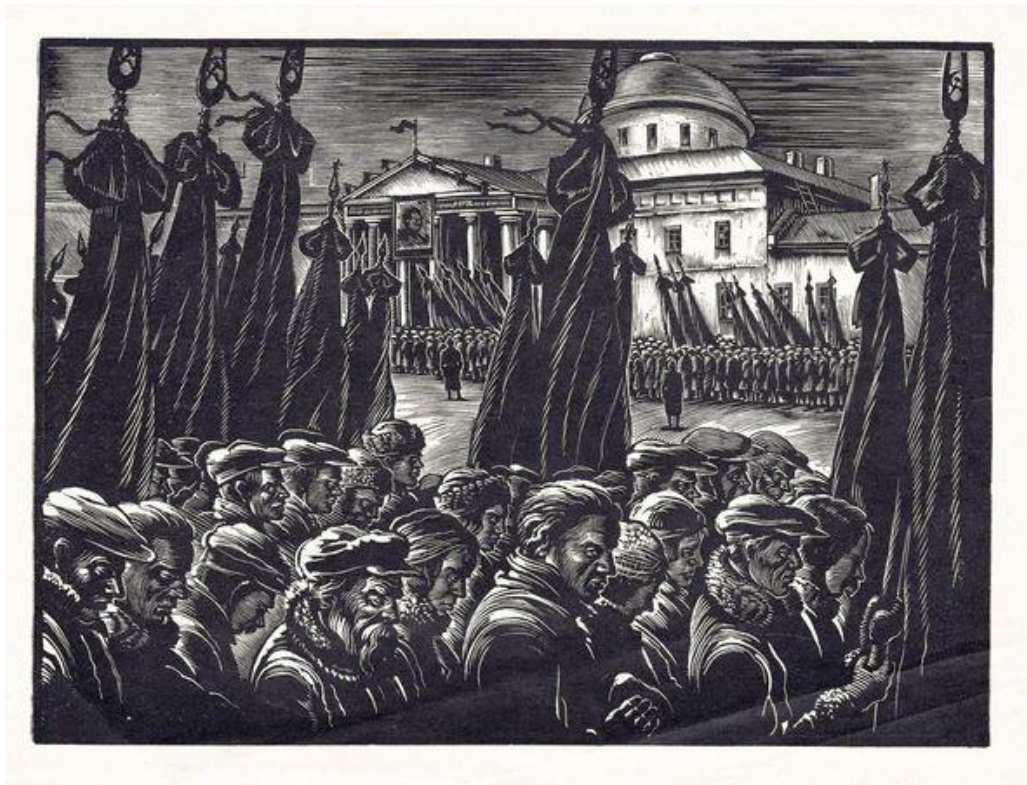
15. П. А. Шиллинговский. Ленинград. Ждановка. 1928. Бумага, ксилография, 6,5 x 10.



16. Н. Н. Купреянов. Крейсер «Аврора» ("Аврора" на Неве в ночь на 25 октября 1917 года). 1923. Бумага, ксилография, 12 х 22.



17. С. Б. Юдовин. Оборона Петрограда в дни наступления Юденича. У Петропавловской крепости. 1933. Бумага, ксилография, 23,8 х 12,8.



18. С. Б. Юдовин. Прощание с С.М. Кировым. 1935. Бумага, ксилография, 21,6 х 28,1.



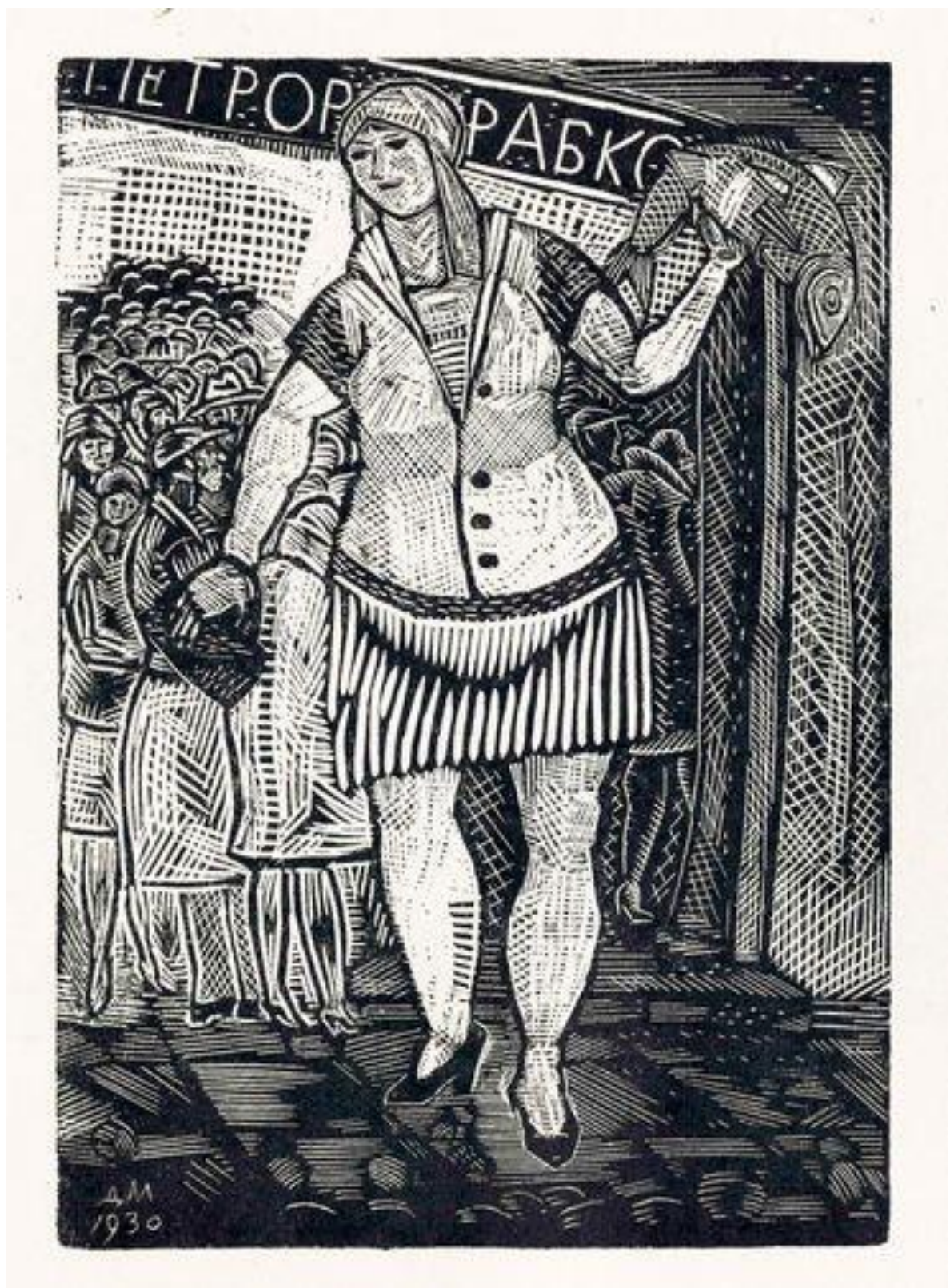
19. Н. Л. Бриммер. Баржи на Неве. 1926. Бумага, цветная ксилография, 17 х 24,6.



20. А. П. Остроумова-Лебедева. Рабочие дома Выборгского района. 1930. Бумага, ксилография, 5,3 x 12,9.



21. С. Б. Юдовин. Ленинградские новостройки. Новые дома для рабочих. 1932. Бумага, ксилография, 17,2 x 21,8.



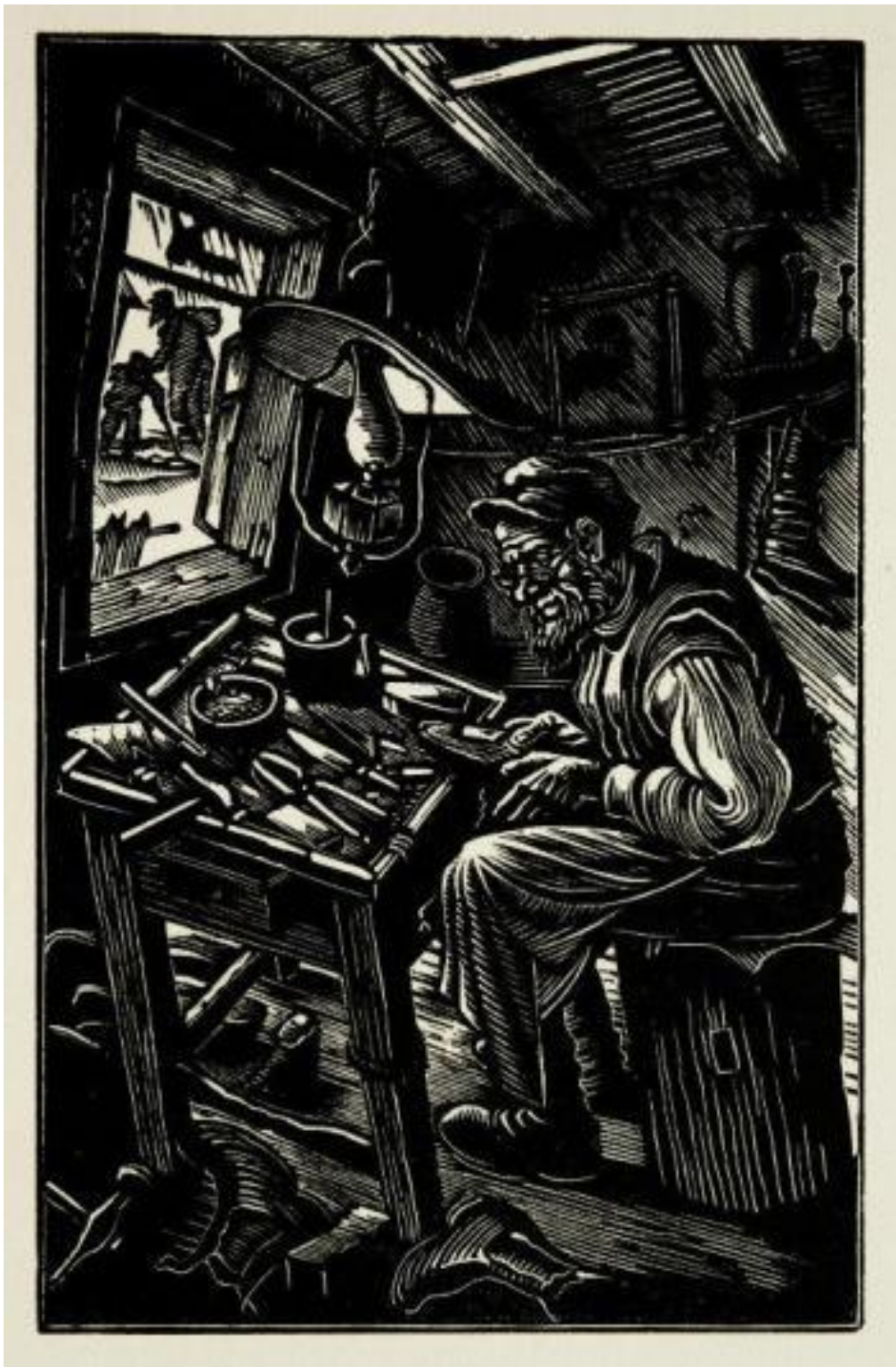
22. Д. И. Митрохин. Петрорайрабкооп. 1929. Бумага, ксилография, 25,5 x 19,5.



23. В. Д. Фалилеев. Белая ночь на Неве. 1910. Бумага, цветная линогравюра, 5 досок, 27 x 38.



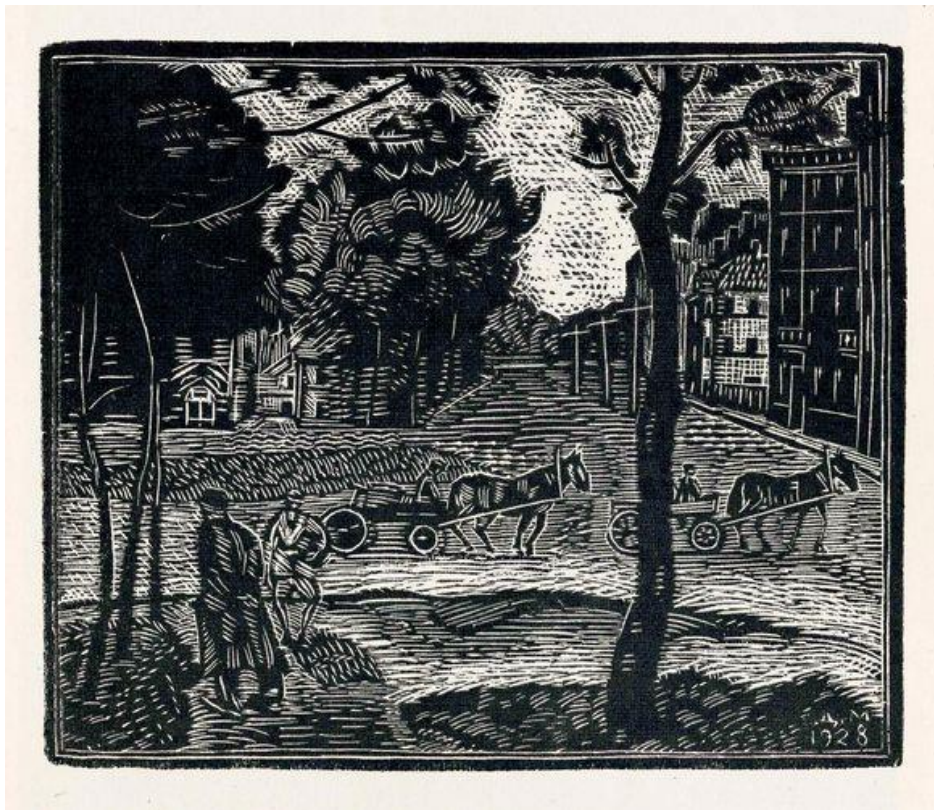
24. В. Д. Фалилеев. Голубые тени. 1905. Бумага, цветная ксилография, 4 доски, 16,2 x 24,9.



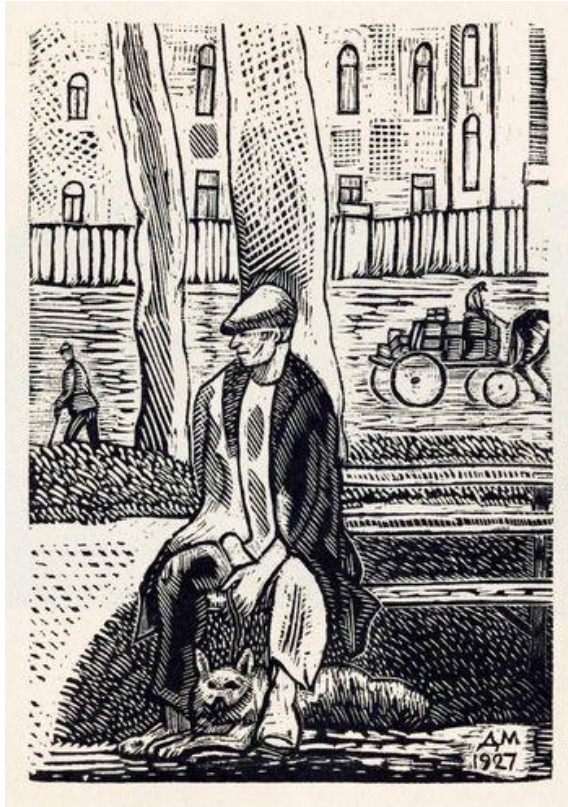
25. С. Б. Юдовин. Сапожник. 1926. Бумага, ксилография, 16,8 x 11,3.



26. С. Б. Юдовин. Резчик. 1938. Бумага, ксилография, 15,9 x 11,6.



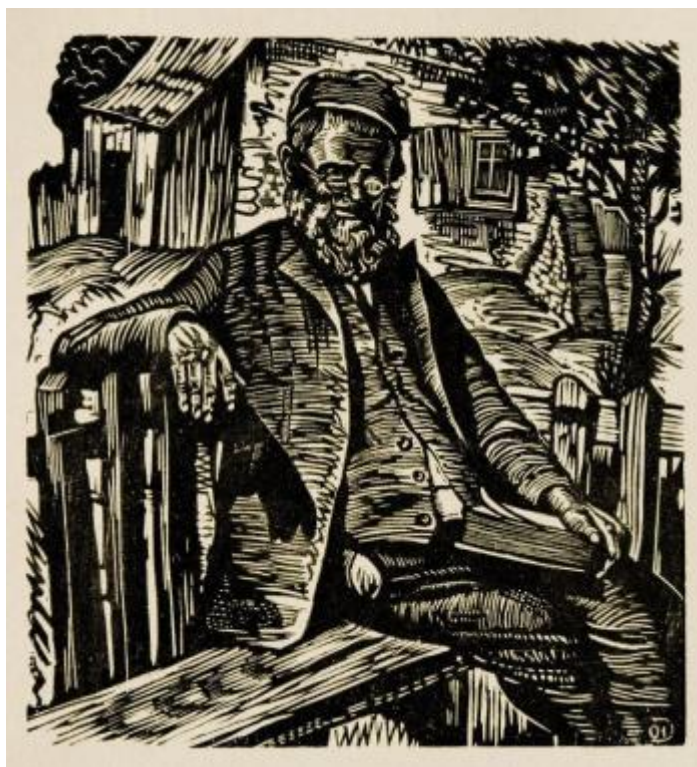
27. Д. И. Митрохин. Улица с извозчиками. 1928. Бумага, ксилография, 25,5 x 19,5.



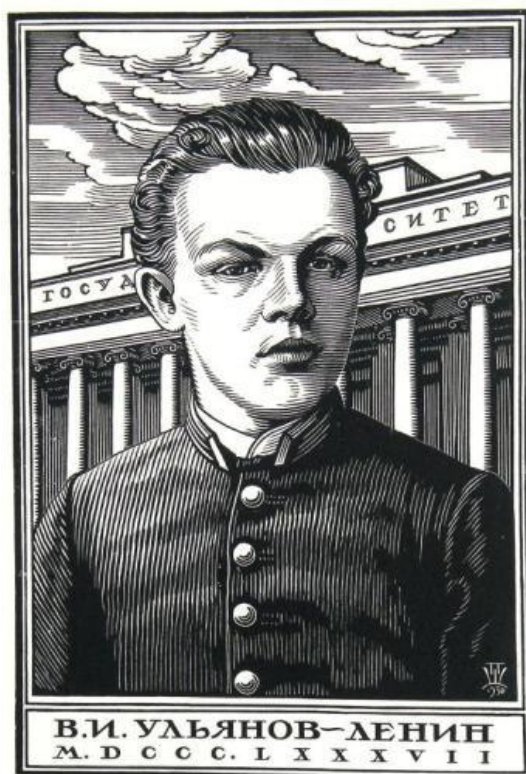
28. Д. И. Митрохин. Мальчик с собакой. 1927. Бумага, ксилография, 25,5 х 19,5.



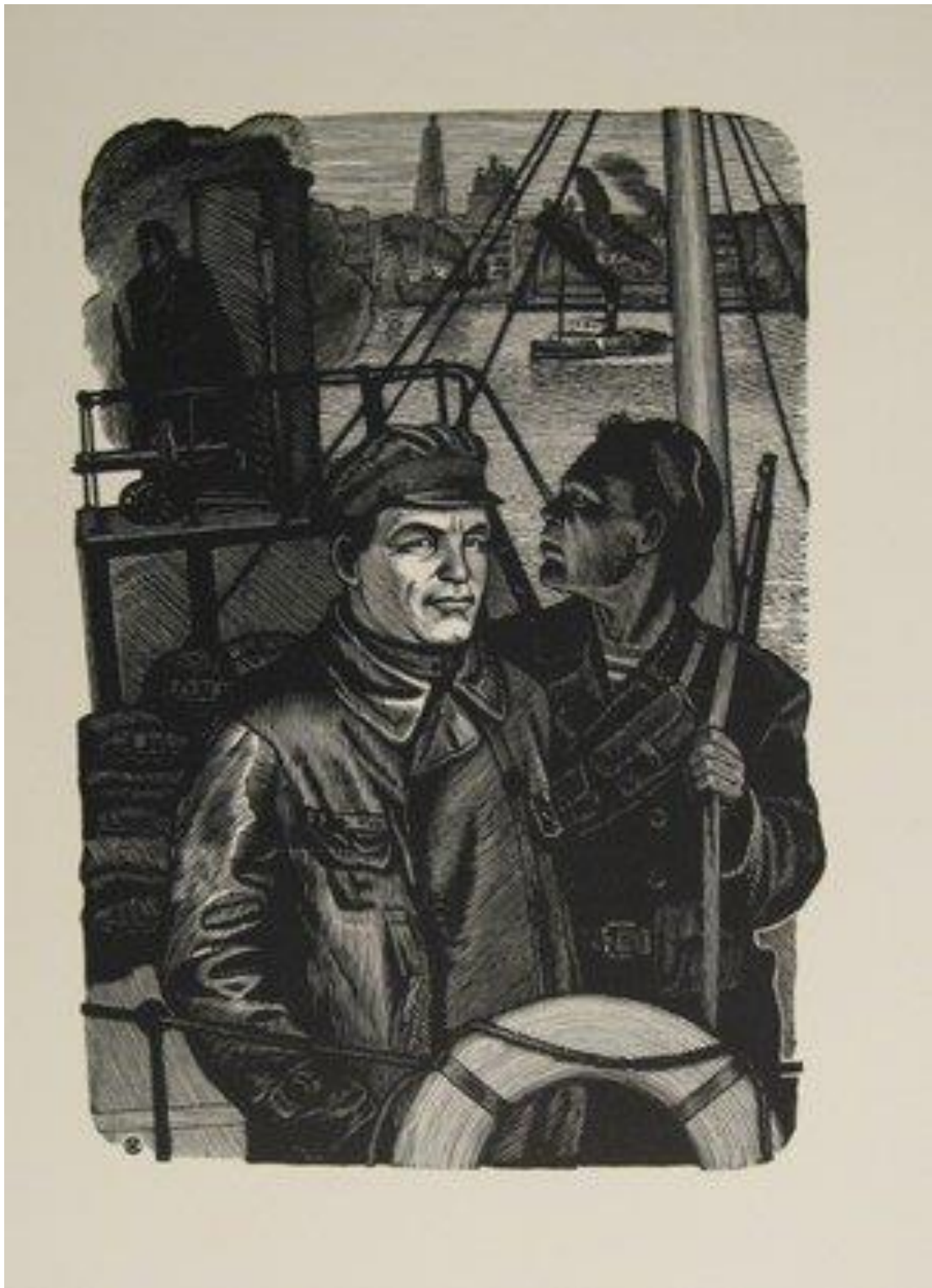
29. В. В. Войнов. Уборка сена. 1926. Бумага, ксилография, 16 х 10,6.



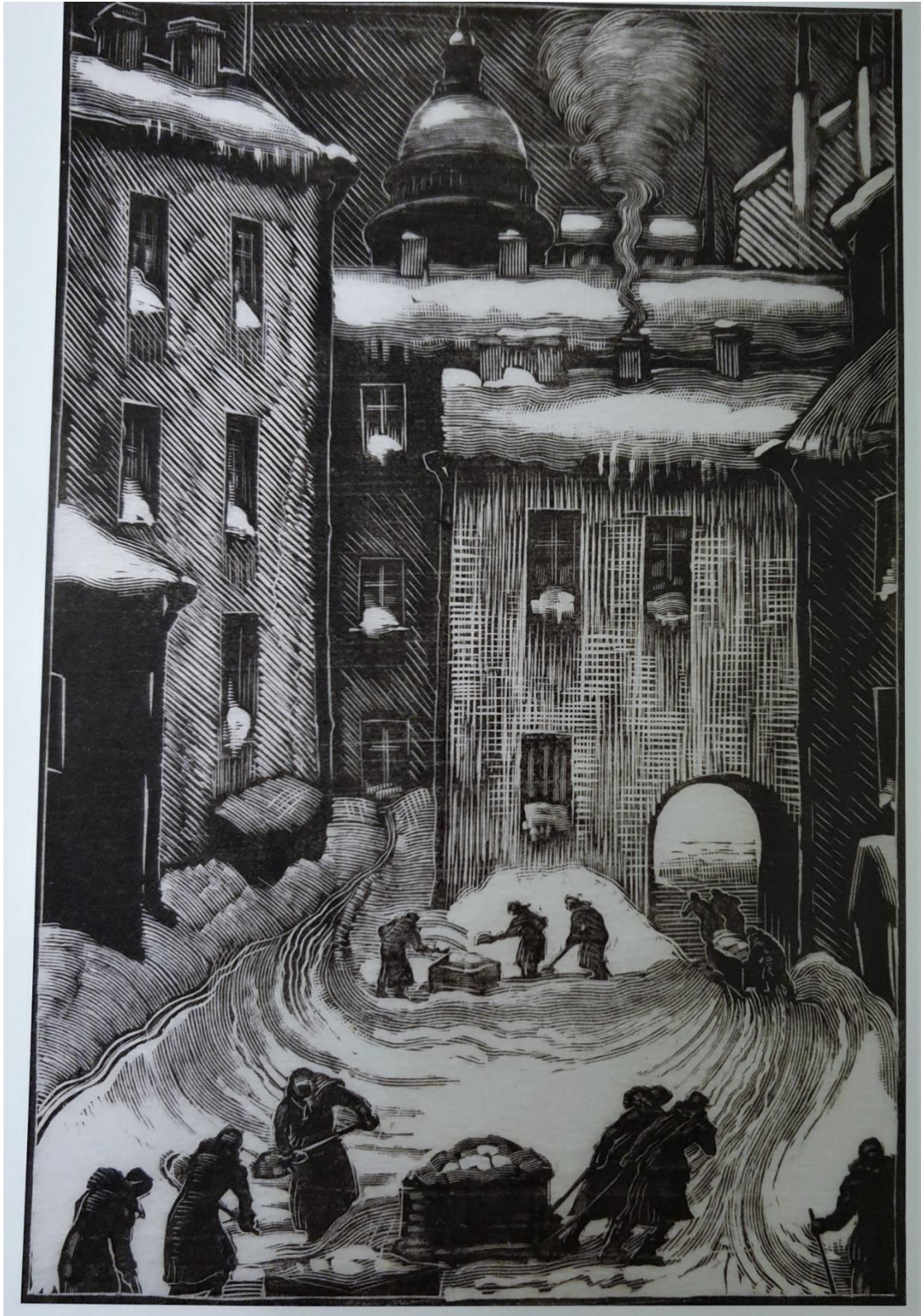
30. С. Б. Юдовин. Старик на солнце. 1924. Бумага, ксилография, 13,2 x 11,9.



31. П. А. Шиллинговский. Портрет В. И. Ленина после окончания гимназии в 1887 году. 1930. Бумага, ксилография, 15 x 10



32. С. М. Мочалов. С. М. Киров в Астрахани. 1936. Бумага, ксилография, 18,5 х 12,5



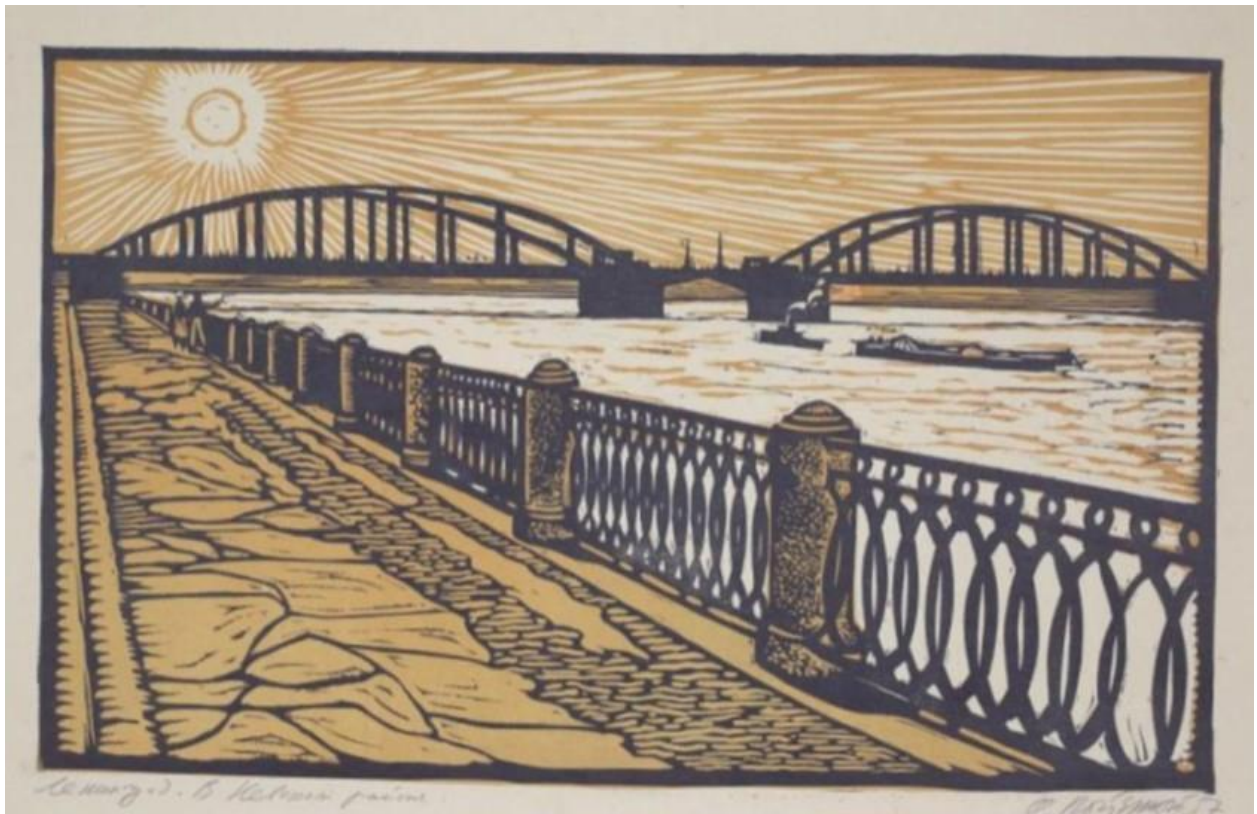
33. С. Б. Юдовин. Уборка снега во дворе. 1942. Бумага, ксилография, 14,1 х 9,7



34. С. М. Мочалов. Первый салют в Ленинграде. 1947. Бумага, ксилография, 10,0 x 14,0



35. А. П. Остроумова-Лебедева. Бобби. 1925. Бумага, ксилография, линогравюра в 3 доски, 28,9 x 22,1



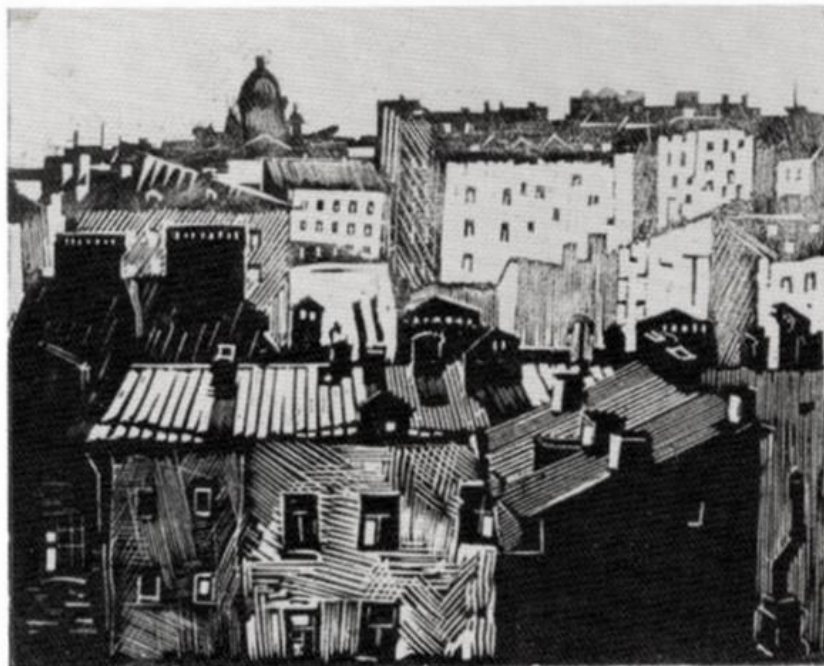
36. О. А. Почтенный. В Невском районе. 1973. бумага, линогравюра в 2 досках, 28,3 x 45,8.



37. Н. Н. Новосельская. Целина. Полевой стан. 1960-е. Бумага, цветная линогравюра, 31 x 48.



38. А. М. Гетманский. ЛМЗ. Колесо гидротурбины Саяно-Шушенской ГЭС. Из серии «Плюс электрификация». 1980. Бумага, цветная линогравюра. 61,5 x 70,5.



39. А. А. Ушин. Городские крыши. 1950. Бумага, ксилография, 9,5 x 12,8



40. В. И. Сердюков. Триумфальная арка главного штаба. 1977. Бумага, цветная ксилография, 24,5 х 27.



41. В. И. Сердюков. Лавра. 1977. Бумага, цветная ксилография, 17.5 x 12.5.



42. Тамбовцев В. В. Пикалов мост. 1974. Бумага, ксилография, Публ. по: Современная ленинградская ксилография, 1969-1979.



43. А. И. Векслер. Прачечный мост со снегом. 1974. Бумага, ксилография, 5,6 х 9,8.



44. Т. К. Мезерина. Никольские ряды. 1973. Бумага, ксилография, 6 x 8,5.



45. Т. К. Мезерина. Китайский дворец. 1978. Бумага, ксилография, 12 x 11.



46. Д. К. Титов ЛАЭС. Ночная смена. 1978. Бумага, ксилография, 16,5 x 18



47. Д. К. Титов. Летний сад. 1978. Бумага, ксилография, 14,5 х 95.



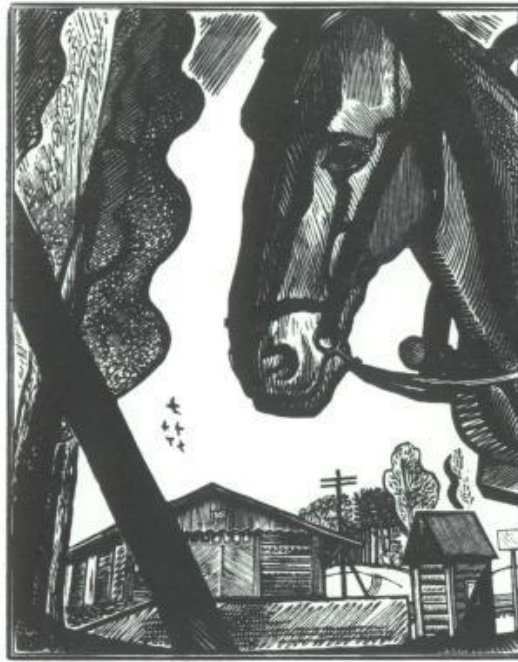
48. А. А. Ушин. Новостройки. Комендантский аэродром. 1980. Бумага, ксилография, 13 x 10.



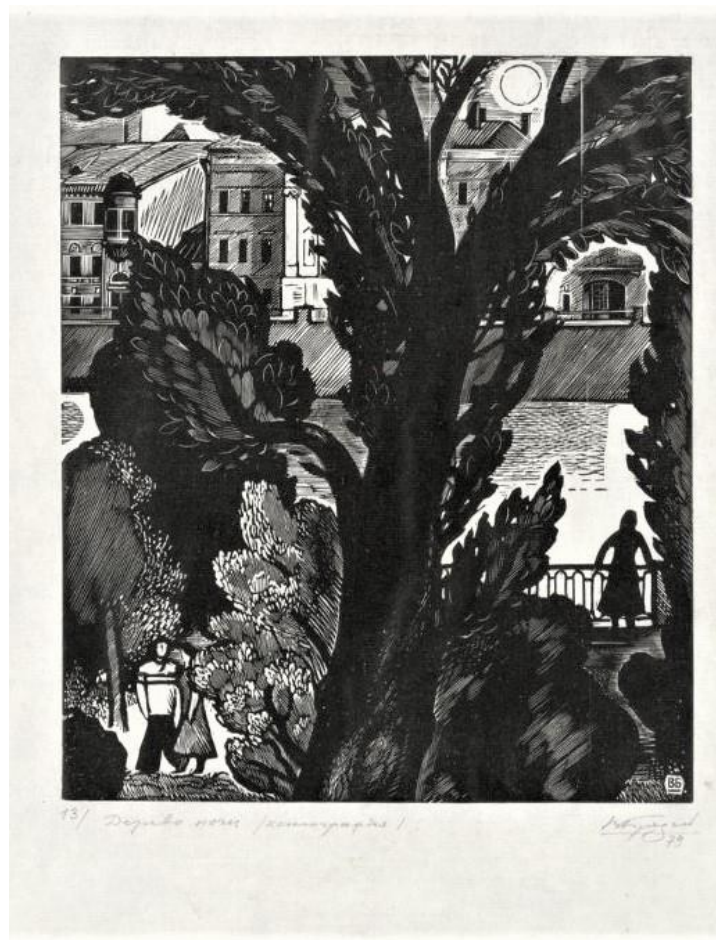
49. О. А. Почтенный. Башня телецентра в Ленинграде. 1966. Бумага, линогравюра, 59,4 x 72,5.



50. Н. В. Сердюков. Летний сад зимой. 1986. Бумага, ксилография, 45 x 35.



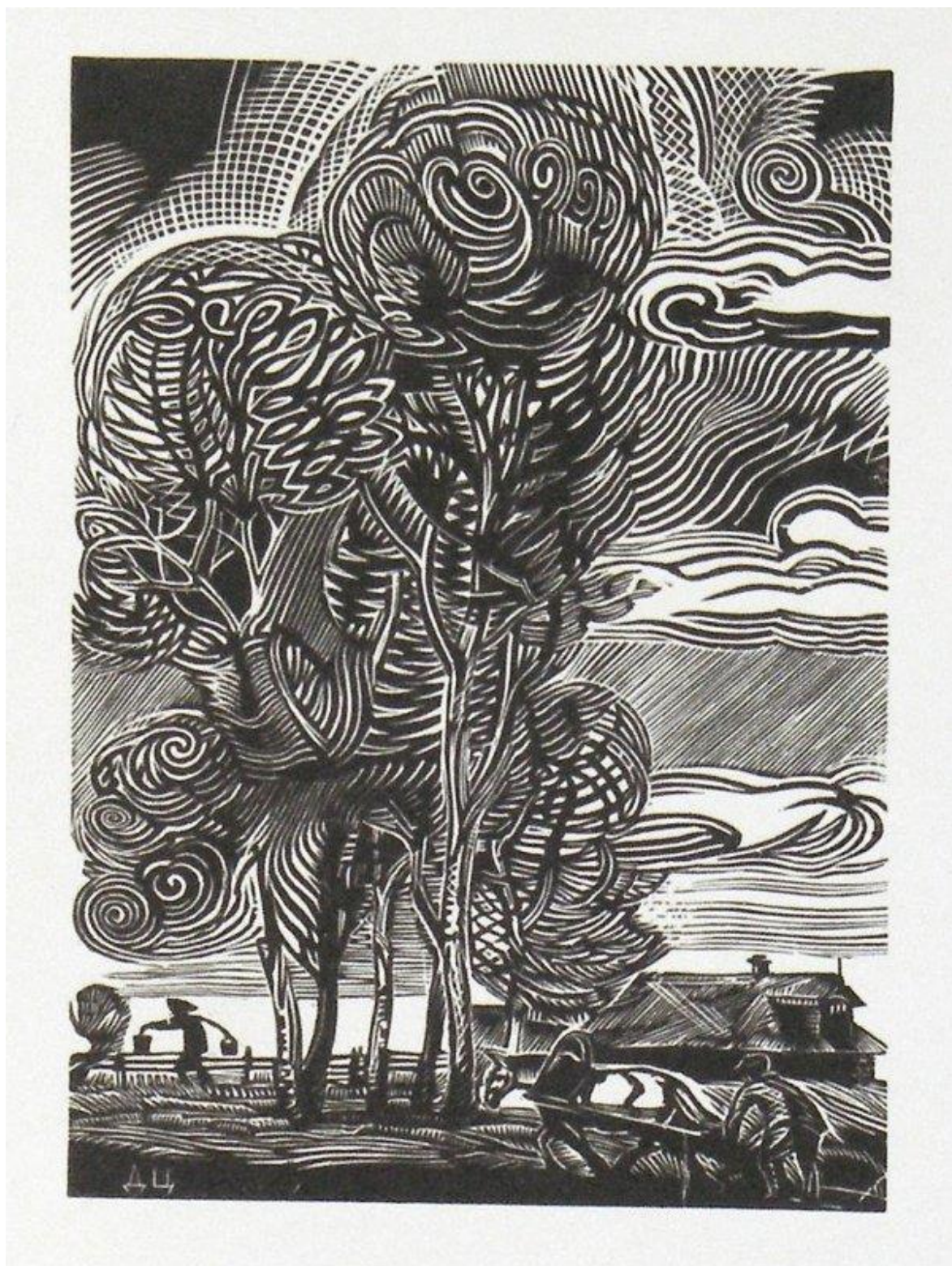
51. В. В. Бродский. На маленькой станции. 1978. Бумага, ксилография, 10 x 8.



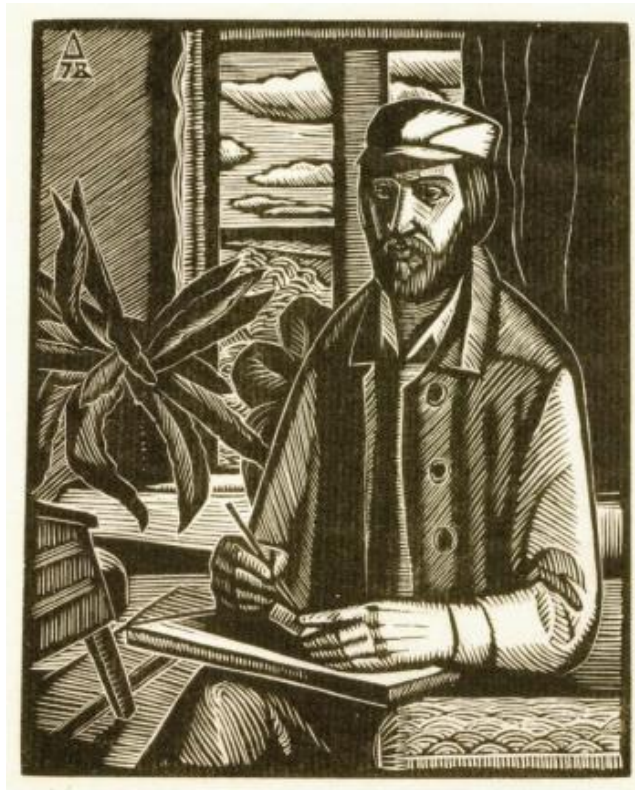
52. В. В. Бродский. Дерево ночью. 1979. Бумага, ксилография, 21 x 17,5.



53. А. О. Почтенный. Снопы в поле. 1966. Бумага, ксилография, 16 x 18.



54. Д. П. Цуп. Весенний ветер. 1973. Бумага, ксилография, 11 x 8.



55. А. В. Дурандин. Автопортрет. 1978. Бумага, ксилография, 8 х 6,4.



56. А. В. Дурандин. Натюрморт с толкушками. 1983. Бумага, ксилография, 13,2 х 10.



17/20x,



"Канал" К74



57. Г. В. Ковенчук. Канал. 1974. Бумага, ксилография, 25,5 x 21.



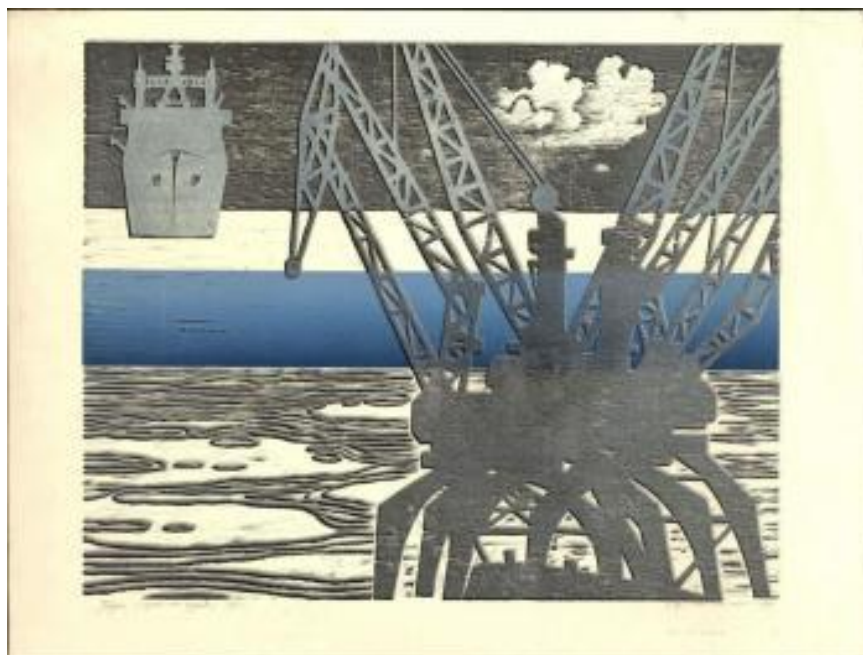
58. Г. В. Ковенчук. Кафе под Москвой. 1975. Бумага, ксилография, 25,5 x 22.



59. В. Ю. Филипенко. Вечер. Из серии «Куба». 1989. Бумага, цветная продольная ксилография, 55 x 58,5.



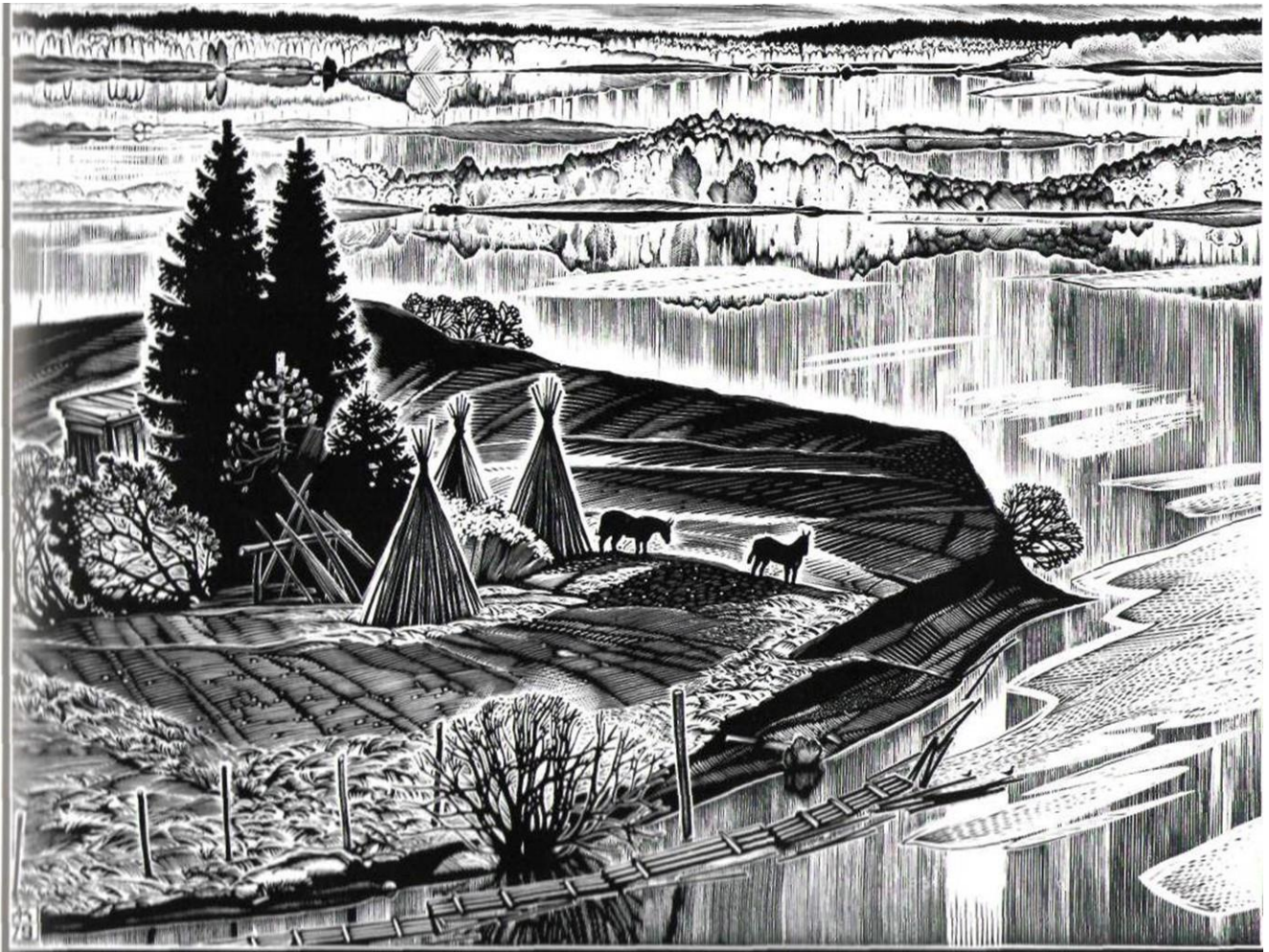
60. В. Ю. Филипенко. Музыканты I. Из серии «Куба». 1989. Бумага, цветная продольная ксилография, 55 x 61,5.



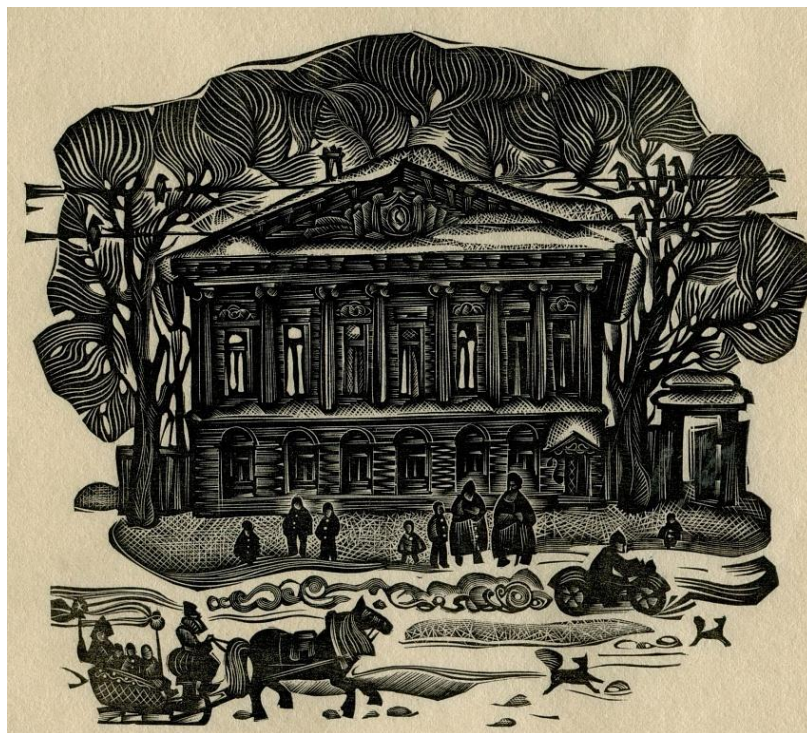
61. И. А. Торн. Порт. Из серии "Человек и море". 1979. Бумага, продольная ксилография, 46,6 x 61,9.



62. И. А. Торн. Голуби. Из серии "Новый город". 1975. Бумага, продольная ксилография, 62,2 x 47.



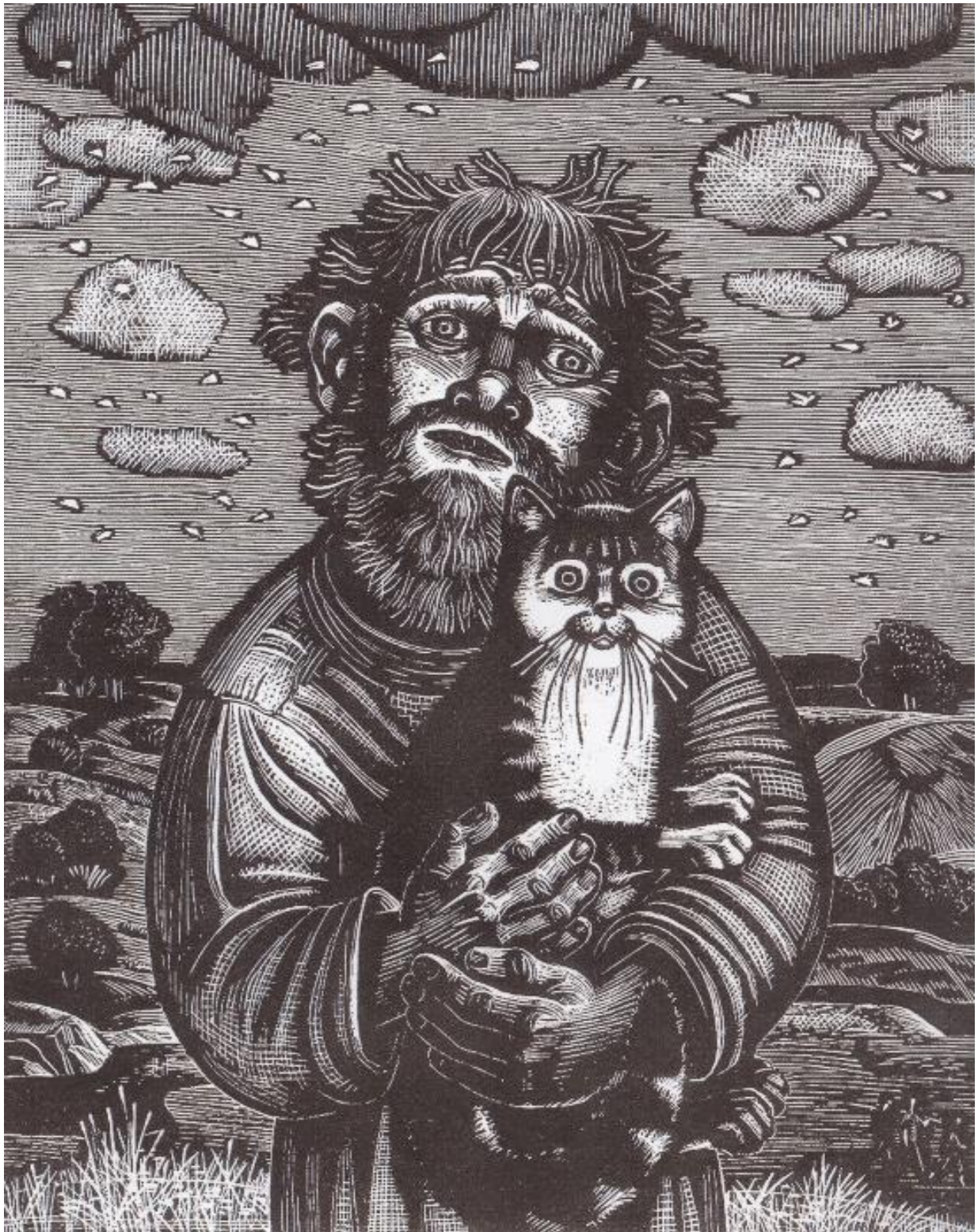
63. А. М. Колчанов. Северное половодье. 1979. Бумага, ксилография, 18,5 х 26,4.



64. Н. В. и Г. Н. Бурмагины. Дом Левашова. Из серии «Архитектурные памятники Вологды». 1970-1971. Бумага, ксилография, 12 x 12,6.



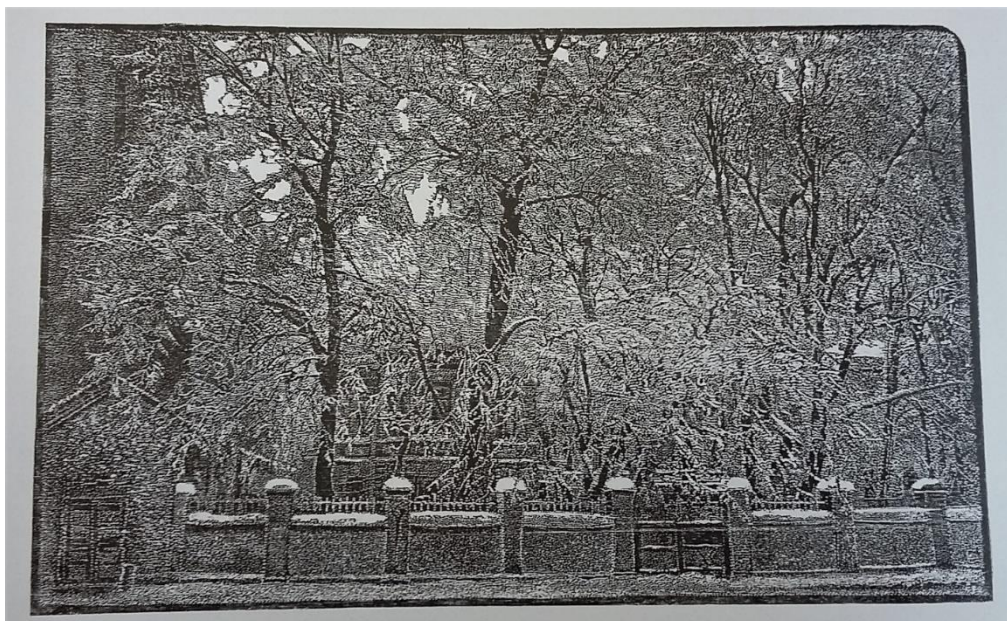
65. А. Ф. Преснов. Растягивают платок. 1979. Бумага, ксилография, 12 x 10.



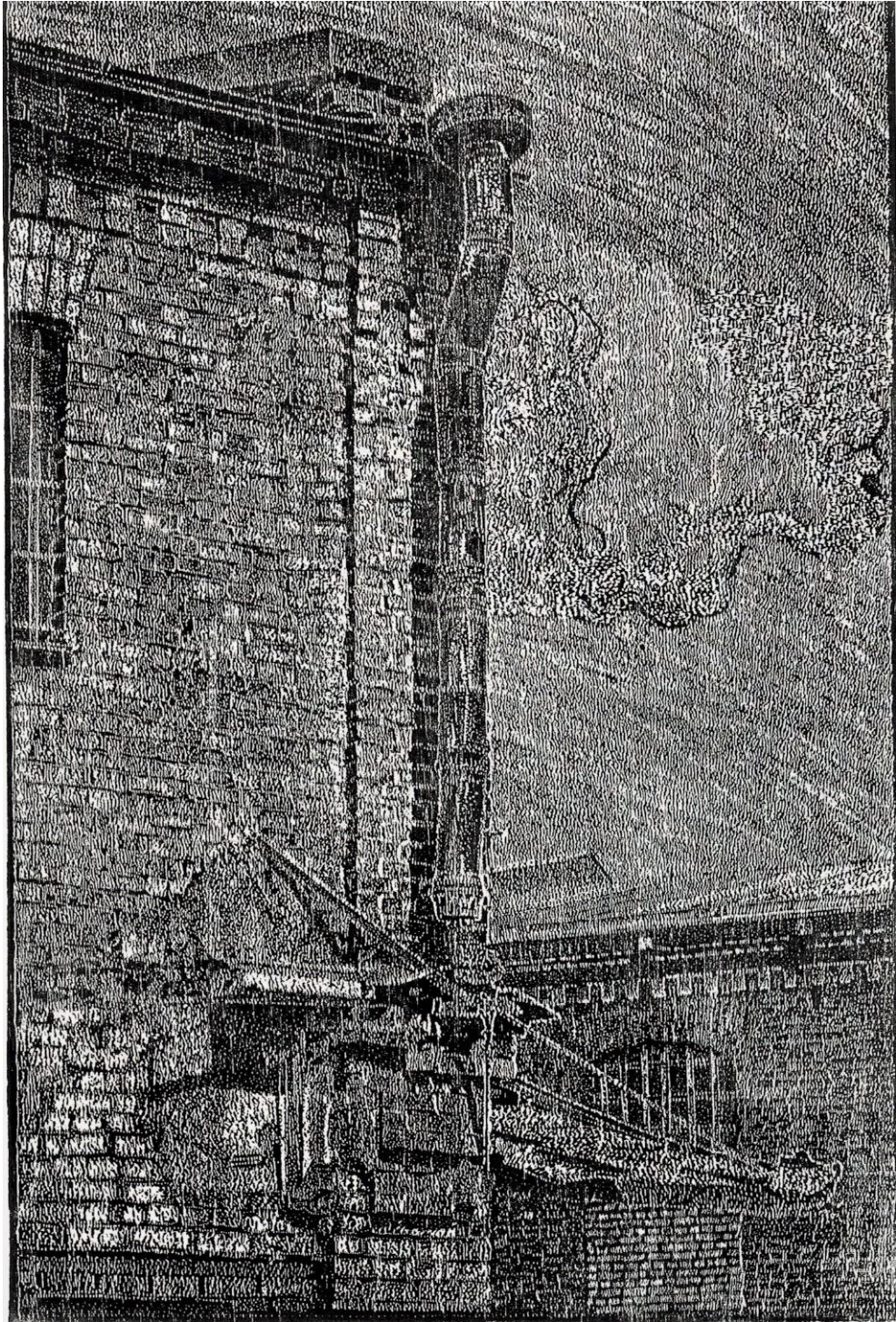
66. А. С. Андреев. Киса. 1995. Бумага, ксилография, 20 х 16.



67. Е. Л. Блюмкин. Амальфитанское побережье. 2013. Бумага, ксилография, 29,5 x 27,5.



68. Е. Л. Блюмкин. Зима на 14 линии Васильевского острова. 2010. Бумага, ксилография, 24,2 x 16,4.



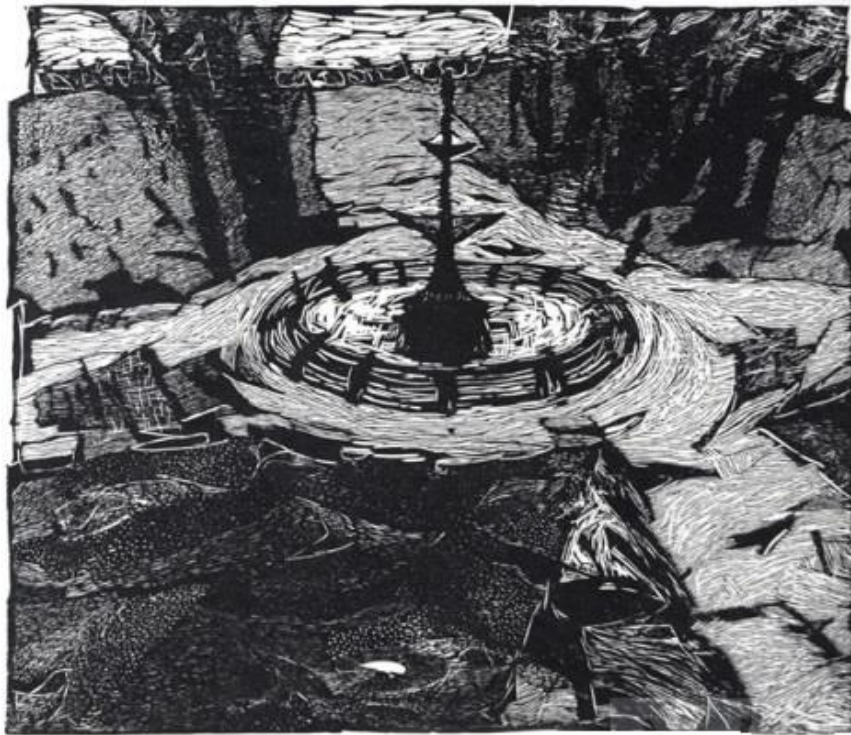
69. Е. Л. Блюмкин. Портрет водосточной трубы. 2011. Бумага, продольная ксилография, 19,5 x 29.



70. Н. В. Сердюков. Дворец Меншикова. 2002. Бумага, ксилография, 12.5 × 17.



71. Н. В. Сердюков. Вятское. Церковь Воскресения Христова. 2018. Бумага, ксилография, 26,5 x 18.



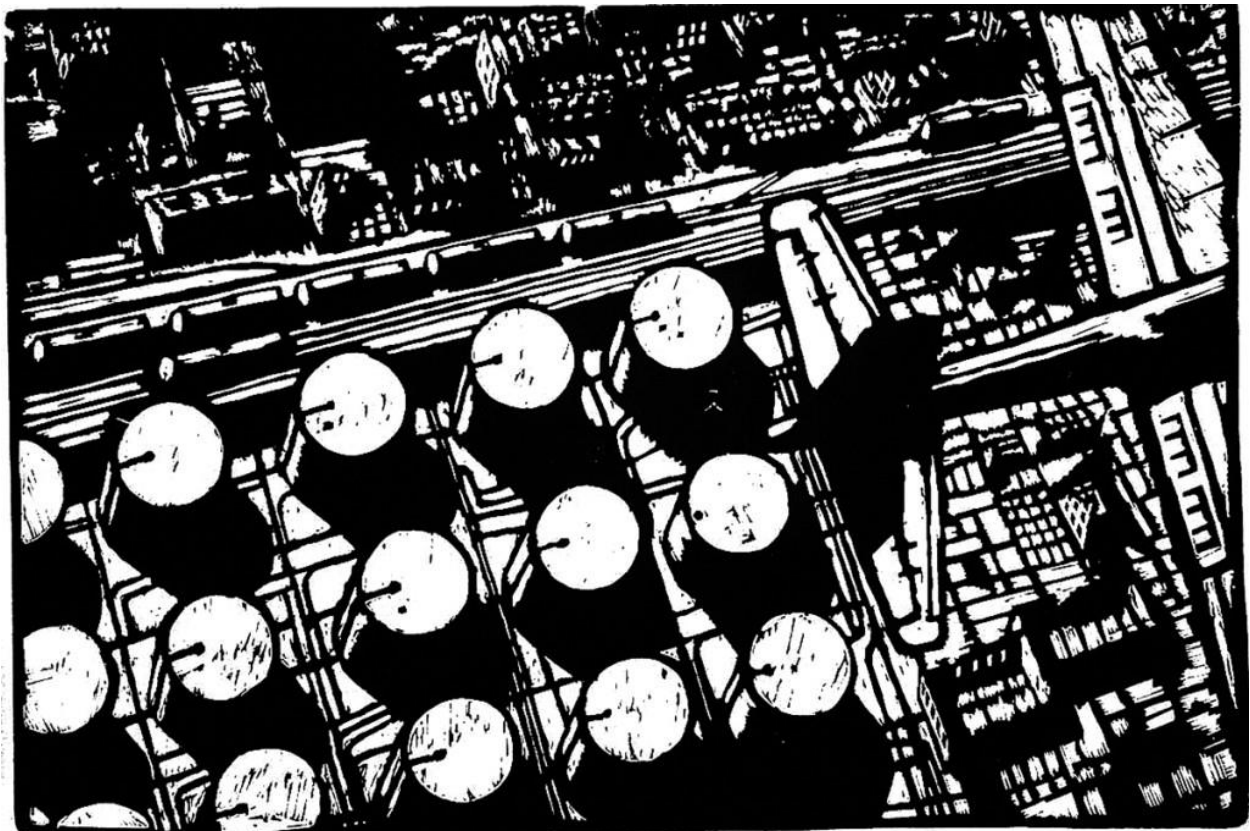
72. Э. Н. Цыплякова. Фонтан. 2001. Бумага, ксилография, 7,5 х 9



73. Э. Н. Цыплякова. Жизнь соседа-III. 2006. Бумага, ксилография, 58 х 75



74. Г. Буторин (Гоша Декса). Объездная. 2019. Бумага, линогравюра, 10 х 6,3.



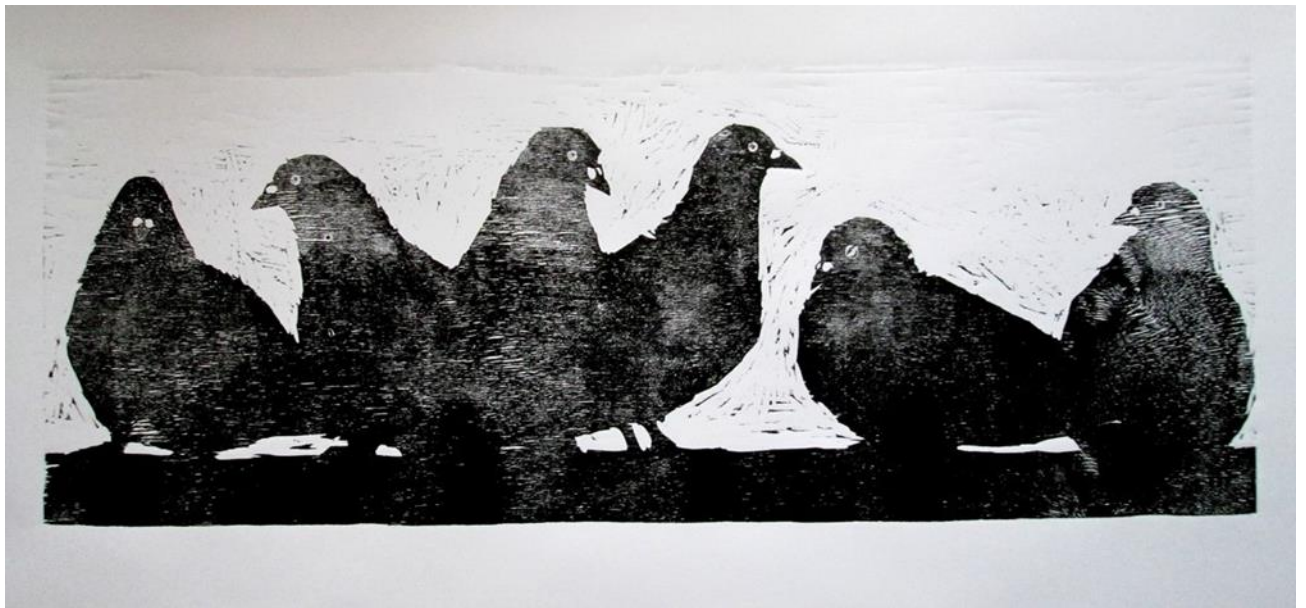
75. П. Белый. Нефтехранилище. 2002. Бумага, ксилография, 144 х 99.



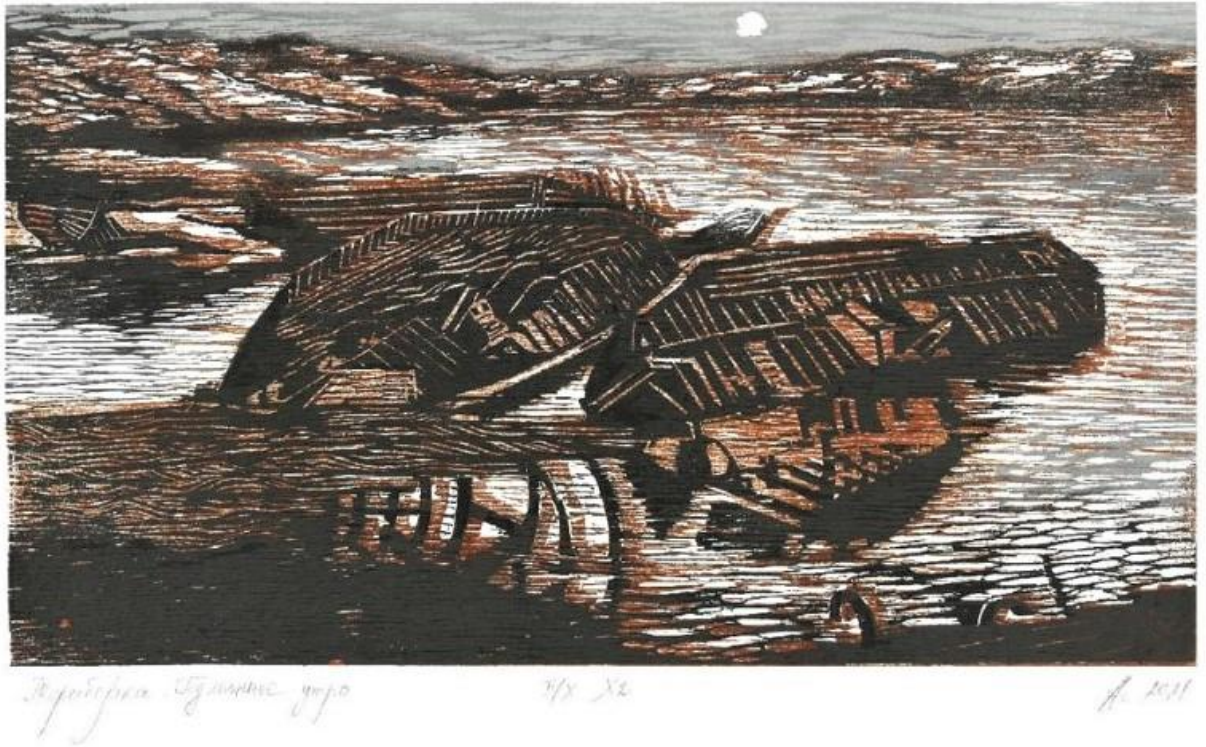
76. Г. Кацнельсон. «Небо заметил...» (В. Хлебников Гибель Атлантиды). 2015. Бумага, ксилография, 58 x 35.



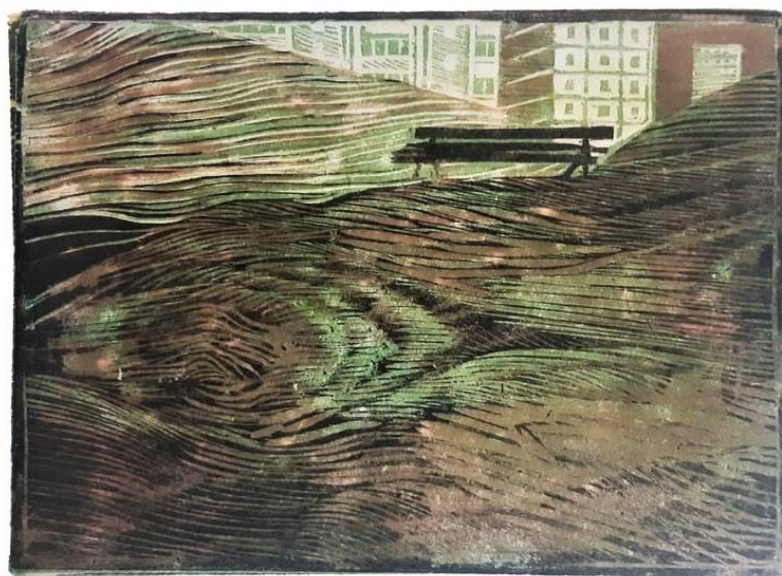
77. Е. Шалина. Майя Плисецкая. 2019. Бумага, ксилография, 50 х 60.



78. А. Гард. Голуби. 2014. Бумага, ксилография, 30 х 80.



79. А. Анохина (Гамбург). На берегу. 2022. Бумага, цветная продольная ксилография, 35,5 x 19,5.



80. А. Давидович. Иркутск. 2020. Бумага, цветная продольная ксилография, 17 x 21.



81. А. Давидович. Натюрморт. Серия «Э. М. Ремарк». Бумага, цветная продольная ксилография, 20,5 x 20,5.



82. А. Давидович. Три товарища. Серия «Э. М. Ремарк». Бумага, цветная продольная ксилография, 25,5 x 10,5.



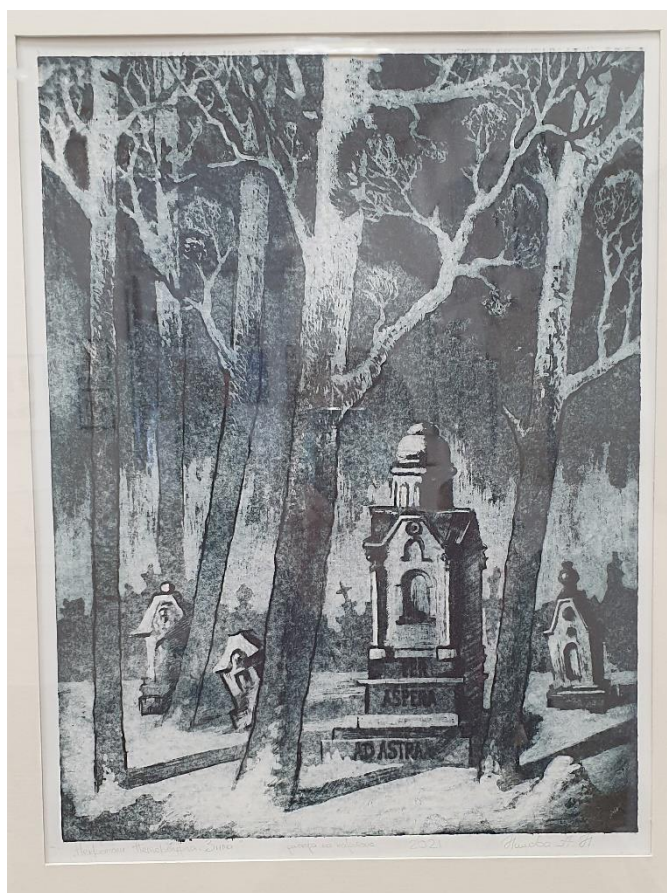
83. А. Б. Парыгин. Clouds. 2016-2017. Бумага, гравюра на фанере, 17,3 x 15,2



84. П. Белый. Московские ворота. 2002. Газетная бумага, гравюра на фанере, 27 x 17.



85. А. Давидович. Шопперы с оригинальным принтом. «Мадонна», ткань, линогравюра. «Поцелуй Иуды», ткань, ксилография. 2021.



86. А. Н. Нилова. Лето. Серия «Некрополи Петербурга». 2021. Бумага, гравюра на картоне, 36,5 x 27.



87. Г. Хазанкин. Мышиный король #1. 2019. Бумага, термогравюра, цифровая печать, 50 x 68.