

# Меццо-тинто: светлое искусство в черной манере

Беликов В.Г.

*И свет во тьме светит,  
И тьма не объяла его.*

Евангелие от Иоанна,  
гл.1, стих. 5

Живопись и графика. Два направления художественного творчества, две сестры одной семьи пластических искусств, сопровождают и окрашивают духовную жизнь человека. Идущие рука об руку на протяжении многих веков, они меняются от эпохи к эпохе под воздействием исторических реалий, религиозных и философских воззрений, осваивают общие сюжеты и темы, заимствуя друг у друга стилистические и композиционные подходы. Соревнуясь и дружа, конфликтуя и ревнуя, то отдаляясь на разные полюса, то сближаясь до обманчивой неразличимости, живопись и графика в то же время всегда обладали собственным лицом, своими изобразительными возможностями и выразительными средствами.

Анализу и всестороннему осмыслению особенностей живописи и графики большое внимание уделяли философы, психологи и искусствоведы. Особенно значительные исследования в этой области, связанные с именами Б. Христиансена, П. Флоренского, Л. Выготского, Б. Виппера, Е. Левитина, относятся к рубежу XIX – XX веков и последующим десятилетиям. Большинство специалистов усматривают принципиальное отличие живописи от графики в разных подходах к трактовке и организации пространства на плоскости и в толковании понятий времени и ритма (отметим, что философское осмысление концептов времени и пространства во многом определилось достижениями физики конца XIX века, в частности, работами А. Эйнштейна по теории относительности).

Основным выразительным средством живописи являются пятно и мазок, именно они создают пространственно-оптическую иллюзию пластической формы и глубины. Живопись формирует не объёмный образ, а его проекцию на плоскость; она отказывается от треть-

его измерения, от реального объёма. Живописец исходит из осязательности материального мира и его пассивного «потребления»: ведь пятно или мазок – не символ действия, а некоторая данность, доступная чувственно-зрительному восприятию. «Пятно – дар зрителю, безвозмездный и радующий» (П. Флоренский). Цветовые мазки и пятна, инертные по своей природе, создают условную изобразительную плоскость и статическое пространство. Иллюзорность живописного полотна подчеркивается и усиливается рамой, которая создаёт эффект «вида из окна» и впечатление реальности изображаемого.

Построение пространства в графике формируется линиями, т.е. движениями. Именно в графической форме проявляется активная сторона природы человека. Лишь линия и штрих сохраняют в себе двигательный импульс руки художника. Другими словами, графика, по своей природе, есть зафиксированная на плоскости система жестов воздействия, «жестов волеизъявления», организующая динамическое пространство. Она претендует на символичность и абстракцию и проповедует рациональную рассудочную схему. График не заигрывает со зрителем, не обманывает его иллюзией, он сознательно и откровенно подчеркивает отличие плоскости от пространства, объёмного изображения от белой поверхности бумажного листа. Большие нетронутые поля, отсутствие рамы (в лучшем случае, это малозаметное тонкое обрамление), как бы говорят зрителю: «вот бумага, на ней изображение, возьми в руки, приближай к глазам, рассматривай; принимай правила игры и получай удовольствие. Да, это не реальность, но мы на неё и не претендуем».

Отмеченные особенности живописи и графики проявляются и в отношении к четвертому измерению пространства – времени.

Джон Диксон  
**Уголино**  
1774  
Англия  
Фрагмент  
Частное собрание  
Беликова В.Г.

С. 4 – 5  
Ричард Ирлом  
Серия из 4 листов  
«Рынок»:  
**Лавка зеленщика**  
1779  
Англия  
Частное собрание  
Беликова В.Г.

6

В.Г. Беликов  
Меццо-тинто: светлое искусство  
в черной манере



Ричард Ирлом  
Из серии «Рынок»:  
**Рыбная лавка**  
1782

«Мы проецируем время в пространство, выражаем длительность в терминах протяжённости», – писал А. Бергсон. Изобразительное произведение можно рассматривать как запись определённой последовательности образов, знаков и т.д., задающую некоторый ритм, и художник «приглашает» зрителя читать эту запись.

Графика, благодаря мелодичной текучести линий и штрихов на белом фоне (говорят даже о музыкальности гравюры, а музыка – это временное искусство) как символов некоторого направления движения, позволяет воплотить самый процесс становления сюжета (действия), «бег времени». Интересно, что благодаря такой своеобразной интер-

претации времени, чувствительности ко времени делают графику столь привлекательной при создании циклов, сюит и серий, которые можно последовательно рассматривать («читать»), будь то книжные иллюстрации, или станковые работы.

Живопись системой пятен и мазков создаёт пассивное пространство; пятно не указывает на необходимую деятельность, а само «даёт плод, собранный от мира» (П. Флоренский), оно само есть некоторое чувственно данное.

Не откажем себе в удовольствии процитировать отечественных исследователей, которые с афористичной лаконичностью так определяли отличительные признаки живописи и графики:

«Живопись обращается преимущественно с вещами, а графика – с пространством. Живопись сродни веществу, графика же – движению» (П. Флоренский).

«В живописи важен итог, в гравюре важнее процесс» (Е. Левитин).

Конечно, сказанное не обозначает пропасть между этими направлениями изобразительного искусства. И каждый, читающий эти строки, легко может обнаружить на масляном холсте элементы графичности, а в графике – использование живописных приёмов.

Всё сказанное по отношению к графике можно с полным основанием перенести и на гравюру, которая, осмелимся утверждать, является квинтэссенцией графики, её ярким, концентрированным воплощением (отметим, что рисунок долгое время, вплоть до эпохи Возрождения, не рассматривался как произведение искусства, в нём виделось вспомогательное средство и подготовительный этап живописца, скульптора, архитектора).

Гравюра по своей природе вся соткана из противоречий, конфликтов и контрастов: между плоскостью и пространством, между объёмным изображением и белой поверхностью бумажного листа и, наконец, между белым и чёрным. Белое и чёрное в гравюре сталкиваются как две стихии, как антиподы человеческого бытия: женское и мужское, жизнь и смерть, любовь и ненависть. В переплетении чёрных и белых линий можно усмотреть мотивы тьмы и света, даосские символы «инь – янь», отражающие вечную борьбу двух начал, которые не враждебны и не греховно связаны, а единораздельны и достигают полной гармонии: глубина чёрного и чистота белого лучше всего читаются в соседстве. Эту неделимость двух начал удачно выразил М.-К. Эшер в своей известной орнаментальной гравюре «Абсолют». На языке чисто философских категорий он строит композицию на противопоставлении божественного и дьявольского начал – света, в образе ангела, и тьмы, в образе отвратительного нетопыря с горящими глазами. В орнаменте Эшера ангел и чёрт выступают в симметрическом порядке как позитив и негатив, «белое» и «чёрное». Построение по существу антиномично: без одного нет другого, фигуры охватывают всю поверхность листа («мира»), и борьба мыслится нескончаемой, бесконечной. «Двурушник я, с двойной душой // Я ночи друг, я дня застрельщик», – могла бы сказать о себе гравюра словами О. Мандельштама.

Гравюра философски учит нас созерцать обе бездны (белую и чёрную) разом, включая в этот акт не только глубины человеческой души, добра и зла, природы и человека, но и бесконечные глубины времени. В этом и состоит великий принцип

целостности, заложенный в нашем сознании. Это не просто «симметрический», а целостный подход в изображении и понимании действительности, приближает человека к бесконечности, а значит и к познанию Вечности.

А какую бездну смыслов подчас вбирает в себя лист гравюры: преодолевая предметность и противодействуя иллюзии реальности, гравюра пользуется образами-метафорами, символами и знаками, абстрактно-символическими композициями. Свободное отношение к времени и пространству позволяет гравюре на одном листе изображать разновременные события, фиксировать мгновенные впечатления, менять точки зрения. Неброская по своей физической природе (малые размеры и монохромное изображение), гравюра требует к себе внимания. Она раскрывается заинтересованному и подготовленному зрителю, подробно и неспешно разглядывающему мельчайшие детали изображения.

Мы позволили себе этот краткий философско-исторический экскурс, чтобы поговорить об уникальной технике гравировального искусства – меццо-тинто. Эта техника появилась значительно позже ксилографии и офорта, в середине XVII века. Изобрёл её художник-любитель Людвиг фон Зиген, голландец, служивший в Кисселе (Германия). Толчком к изобретению послужило желание художника, увлечённого творчеством Рембрандта, воспроизвести в гравюре эффекты струящихся волн золотистого света в творениях великого земляка.

Принципиальное отличие меццо-тинто (с итальянского *mezzo* – средний, *tinto* – окрашенный) от других способов глубокой печати (офорт, резец, сухая игла и др.) состоит в том, что создание изображения на печатной форме происходит не путём нанесения на неё линий, штрихов, точек, а выбеливанием рисунка на тщательно и равномерно зернёной плоскости медной пластины. Мастер рисует не чёрным по белому, а белым по тёмному, высветляя в разной степени участки поверхности, и создаёт тем самым необычайно тонкие и разнообразные градации тона. Отличительными признаками меццо-тинто являются глубокий бархатистый тон в тёмных местах, особая плавность границ изображения, мягкие тональные переходы от тёмного к светлому, своеобразная зернистость рисунка.

Изобретение фон Зигена при содействии мецената Рупрехта Пфальцского (сына ко-

роля Фридриха V, занимавшего высшие чины в английской армии) попало в Англию. Первая публикация с описанием техники меццо-тинто содержится в книге члена Королевского общества Джона Ивлина «Скульптура, или История и искусство халькографии и гравирования на меди...» (1662 г.), который много сделал для популяризации меццо-тинто в Англии. Автор так характеризовал новую технику: «Парадоксально в этом случае говорить о гравюре, ибо при её изготовлении здесь не используются ни штихель, ни игла, ни кислота. То, что для наших опытных и находчивых художников представляет наибольшие трудности, а именно глубокие полутона, здесь не является сущес-



ственным. В этом способе главным остаётся проработка светлых тонов, но делать это не трудно». Художники «туманного Альбиона» в XVIII веке подняли искусство меццо-тинто на высочайший уровень, постоянно развивая и совершенствуя технику гравирования. Не случайно меццо-тинто часто называют английской манерой.

Возможности меццо-тинто передавать тончайшие градации тона определили её широкое практическое использование при воспроизведении живописных полотен. С одной стороны, это позволяло популяризировать работы великих мастеров прошлого и настоящего путём публикации их в книгах, папках или на отдельных листах, с другой – тиражировать портреты современников, являющихся, как правило, их заказчиками. Это, в основном, знатные особы, сильные мира сего, так любящие себя и своё изображение (отметим, что одно из первых меццо-тинто, выполненных фон Зигеном, был портрет его патронессы). Справедливости ради

Ричард Ирлом  
Из серии «Рынок»: **Дичь**  
1783

заметим, что копирование произведений живописи всегда рассматривалось как творческий процесс, всемерно поддерживалось и приветствовалось, ибо являлось хорошей школой, позволяющей «понять, разгадать мысли и технику» (П.Чистяков) выдающихся живописцев. В связи с этим интересно письмо А.Н. Оленина, президента Академии художеств обер-гофмаршалу Шувалову, в котором он испрашивал дозволения для С.Ф. Галактионова, «мастера тушевального художества» гравировать картину К.Лоррена «Христос на пути в Эммаус»: «Я тем охотнее соглашусь исполнить просьбу господина академика Галактионова, чем желательнее видеть, чтобы русские гравёры посвящали



Вильям Генри Симмон  
Серия из двух листов:  
**Отъезд. II Класс**  
Англия  
1857  
Частное собрание  
Беликова В.Г.

дарования свои на сообщение любителям художеств хороших эстампов с картин известнейших мастеров. Сим единственно средством можно достигнуть до того, чтоб у нас временем были такие гравёры, которые не уступали бы в своём художестве славнейшим иностранным мастерам...».

Меццо-тинто долго «болело» репродукцией, этот недуг породил частичную утрату графичности чёрной манеры (Е. Левитин даже отказал ей в собственной эстетике). Но зато эта техника дала нечто иное, отличное от традиционных форм гравюры (офорта, ксилографии, резца): ярко выраженный эффект контрастности, преодоление чёрного движением к белому, открытость свету и пространству. «Белое с чёрным или чёрное с белым кажутся более могущественными рядом друг с другом, и вообще противоположности всегда кажутся более могущественными рядом друг с другом», – отмечал еще Леонардо да Винчи. Визуальный контраст является основой

зрительного восприятия, и психологическая реакция на контраст исключительно важна для создания определённого эмоционального состояния – ведь чёрное и белое это не свойство природы, а свойство нашего ее восприятия. В меццо-тинто с помощью пятна (а не линии) на первый план выступают тональные соотношения.

Приёмы меццо-тинто придают гравюре богатство колорита и бархатистый тон, контуры растворяются в воздухе и свете, усиливается одухотворённость образов, которые воплощают не столько формы предметов, сколько их мелодичное отражение. Образы как бы вырисовываются из тени, вырываются из мрака, выплывают из бездны. Художник подобен Творцу, создающему образы сущего из тьмы (как здесь не вспомнить кем-то сказанное: «Бог создал художника, чтобы посмотреть на своё творение со стороны»).

Все это придаёт изображению загадочную таинственность, метафизичность, драматизм. Даже обыденные предметы, повседневные банальные сюжеты или традиционные портреты наполняются мистикой, воспринимаются символически, с каким-то фантастическим подтекстом. Мы видим непознанные пейзажи, ускользающие лица; вещи, словно живущие в своём, сокрытом от нас мире.

Может быть, секрет и одновременно разгадка такого эффекта меццо-тинто и объясняется тем (да простят нам этот романтический взгляд), что оно пытается подружить живопись с графикой, занять как бы среднее положение между ними: оставаясь графикой по своей сути, генетически связанное с гравюрой меццо-тинто использует живописные приёмы и средства – пятна, бесконтурность и др. Это ни в коем случае не означает подмену одного другим, имитацию живописи средствами гравюры, нет – синтез различных приёмов даёт новое качество изображения и необычное восприятие графического листа.

Наступление фотохимических методов печати (конец XIX века) сильно затронуло гравировальное искусство. Это время, когда, когда по выражению Е. Левитина, меццо-тинто перестало существовать. Но странное дело, оно каким-то парадоксальным образом продолжало оставаться в сознании людей чем-то таинственно-мистическим, неким метафизическим искусством. Не случайно это видение нашло отражение в художественной прозе конца XIX – начала XX веков. Вот только несколько примеров.

О'Генри в небольшой новелле «Меццо-тинто (глубокая печать в тёмной манере)» описывает трагическую судьбу любящей пары. При этом сюжет никак не связан с гравюрой. Видимо, автор самим названием хотел передать весь ужас «разорванной любви» и несправедливого ухода из жизни молодых людей.

Мастер «готического рассказа» Монтегю Джеймс (1862 – 1936) в одном из произведений, выдержанном в традиционном викторианском ключе старинных преданий, рассказывает о мистических превращениях меццо-тинто с изображением английского усадебного дома. Автор гравюры был найден мёртвым через три года после таинственного исчезновения малолетнего сына. Он успел закончить гравюру, которая через некоторое время вдруг «оживала» призраком, похитившим ребёнка, и изменялась во времени, воспроизводя все нюансы преступления.

Генри Миллер, знаменитый американский писатель и одарённый график, в период полной нищеты, обходя дома, сам продавал свой сборник стихотворений в прозе, названный «Меццо-тинто» (1925г.).

Паскаль Киньяр в своём благородном по стилю и лаконичном по содержанию романе «Терраса в Риме» (1948г.) описывает трагическую жизнь гениального художника-маргинала XVII века Моума-Гравёра, мастера «тёмной манеры», скрывавшего под полями шляпы изуродованное кислотой лицо (подобно его медным доскам).

Но, как ни странно, изображение трагического, уродливого в гравюре имеет позитивную окраску. Как отмечал Б. Христиансен, «впечатление страшного должно найти своё разрешение и очищение в моменте дионисийского подъёма, ужас изображается не ради него самого, но как импульс для его преодоления...». Эта закономерность искусства в его трагедийных проявлениях была осознана ещё в глубокой древности как явление катарсиса. Современная психология рассматривает катарсис как сложное превращение чувств, когда неприятные аффекты подвергаются некоторому разряду, уничтожению, превращению в противоположные (Л. Выготский). И что замечательно, именно в гравюре, где изображение не столь предметно осязательно как в живописи, трагедийное ослабляется, преодолевается и разрешается более художественно и убедительно: графическая форма несёт преодоление предметного, она условна и абстрактна, она гармонично преодолевает диссонанс

содержания, растворяясь в ликовании ритмических линий и оборачиваясь просветлённым восторгом. Меццо-тинто – гравюра, хотя и облачённая в тёмные одежды, является светлым искусством, вызывающим самые тёплые ощущения.

И, наконец, мастерски выполненное меццо-тинто поражает своей гармоничностью и изысканностью; оно завораживает, оно «вкусно» для души и глаз, его хочется разглядывать и разглядывать, отмечая мягкую прозрачность темноты, где чернота не отвлечённая, а красочно чувственная, где белое выплывает из тьмы как образ, а чёрное лениво сопротивляется белизне, не желая этого. Характерно меткое замечание Моума-Гравёра Клоду Лоррену в уже упоминавшемся романе Киньяра: «Вы сударь, живописец, Вы не гравёр, посвятивший себя лишь двум цветам – чёрному и белому, иными словами, чистому вожделению».

Меццо-тинто очень трудоёмкая техника. Она требует от художника уединённой сосредоточенности, хладнокровия и безграничного терпения – только подготовка доски (зернение) для маленькой гравюры может занимать десятки часов. Количество качественных оттисков невелико – до 20 – 30, что несравнимо меньше тиражности ксилографии и офорта. Поэтому художники – гравёры скромные и серьёзные люди («как гранильщики алмазов»), не размениваются на мелкие темы, и даже, казалось бы, традиционные сюжеты в меццо-тинто осмысливаются символически с философским обобщением.

Отрадно отметить, что в настоящее время меццо-тинто усилиями отечественных и зарубежных мастеров переживает второе рождение. Оно становится авторской, уникальной. Художники пытаются передать в этой технике всю сложную гамму духовной и предметной среды человека современной противоречивой эпохи. Меццо-тинто XX века, не отрываясь от своей графической природы и помня свою родословную, охотно привлекает и другие техники гравюры – сухую иглу, офорт, акватинту (кстати, контурные линии в меццо-тинто использовали и мастера XVIII века). Одни художники, сочетая различные техники гравирования и методы обработки доски, достигают дополнительных изобразительных эффектов; другие, соблюдая «чистоту жанра», творят в классическом меццо-тинто, совершенствуя приёмы гравирования и находя всё новые художественные возможности реализации творческих замыслов.

С. 10 – 11  
Вильям Генри Симмон  
Серия из двух листов:  
**Возвращение. I Класс**  
Англия  
1857  
Частное собрание  
Беликова В.Г.