

Министерство образования Республики Беларусь

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ГРОДНЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ЯНКИ КУПАЛЫ»

А.А. Лещинский

ОСНОВЫ ГРАФИКИ

Допущено Министерством образования
Республики Беларусь в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений
по специальности
«Изобразительное искусство»

Гродно
2003

УДК 76(075.8)
ББК 85.15
Л54

Рецензенты: профессор кафедры интерьера и оборудования
Белорусской государственной академии искусств
Л.Е.Дягилев;

профессор, заведующий кафедрой народных ремесел
Белорусского государственного университета
культуры, кандидат искусствоведения Г.А.Шаура;

доцент кафедры изобразительного искусства
Витебского государственного университета
им. П.М.Машерова Л.С.Антимонов;

академик графики Белорусской академии изобразительного искусства Ю.В.Яковенко.

Лещинский А.А.

Основы графики: Учеб. пособие / А.А.Лещинский. —
Л54 Гродно: ГрГУ, 2003. — 194 с.

ISBN 985-417-503-0.

В учебном пособии содержится информация о средствах выразительности, признаках и особенностях графического творчества; характеризуются виды графики, раскрываются их свойства, общность и различия; даётся общая характеристика эстампа и краткие исторические сведения его развития. Основное внимание в пособии уделено графическим техникам, систематизированным по способам печати, и описанию их манер. В главе «Графические техники» раскрыты методы работы в некоторых манерах, приведены краткие исторические сведения о возникновении и развитии графических техник.

УДК 76(075.8)
ББК 85.15

ISBN 985-417-503-0.

© Лещинский А.А., 2003
© Оформление. ГрГУ им. Я.Купалы, 2003

ВВЕДЕНИЕ

Курс графики в системе художественного образования имеет свою специфику в силу различного рода обстоятельств.

В большинстве случаев в средних учебных заведениях художественного типа рисунок рассматривается как вспомогательная дисциплина для других видов художественного творчества. Композиции, как правило, выполняются в живописи. Это обстоятельство не может не сказаться на графической культуре начинающего художника. То же самое характерно и для начальной художественной подготовки. Кроме того, слабая материальная база подобных учебных заведений не позволяет знакомить учащихся с эстампом. Отсутствие в республике специальности «Графика» в средних специальных учебных заведениях также влияет не лучшим образом на знания, умения и навыки учащихся в области графического искусства.

Такое слабое знание графики обусловлено отсутствием учебника, рассматривающего в совокупности все виды графического искусства. Поэтому формирование графической культуры в системе профессиональной подготовки будущего художника-педагога имеет огромное значение. Скупость средств и условность языка графики позволяют быстрее освоить пластический язык изобразительного искусства.

Целью данного пособия является систематизация разрозненного материала, затрагивающего вопросы графического искусства, формирование графической культуры студентов.

В пособии содержится информация о средствах выразительности, признаках и особенностях графического творчества; характеризуются виды графики, раскрываются их свойства, общность и различия; даётся общая характеристика эстампа и краткие исторические сведения его развития. Основное внимание в пособии уделено графическим техникам, систематизированным по способам печати, и описанию их манер. В главе «Техники эстампа» раскрыты методы работы в некоторых манерах, приведены краткие исторические сведения о возникновении и развитии графических техник.

Пособие написано с учётом учебного плана специальности «Изобразительное искусство» и предназначено для студентов отделения искусств. Вопросы прикладной графики в данном из-

дании рассматриваются кратко, так как не являются ключевыми вопросами курса «Графика». Изучение данного раздела предусмотрено содержанием программ соответствующих дисциплин. Более подробно в пособии расписана технология тех графических техник, которые можно освоить при минимальных затратах средств и времени на организацию и проведение занятий в школе, детской изостудии, художественной школе, училище и т.д.

Подбор иллюстративного материала в данном пособии обусловлен качеством печати при воспроизведении цветных и мягких полутоновых иллюстраций.

Приложение содержит схему деления разновидностей графики, хронологию возникновения графических техник и условные обозначения, необходимые при определении принадлежности эстампа к той или иной графической технике.

Материал пособия не претендует на исчерпывающее описание всех графических техник, используемых в современной художественной практике.

Глава 1. ИСКУССТВО ГРАФИКИ

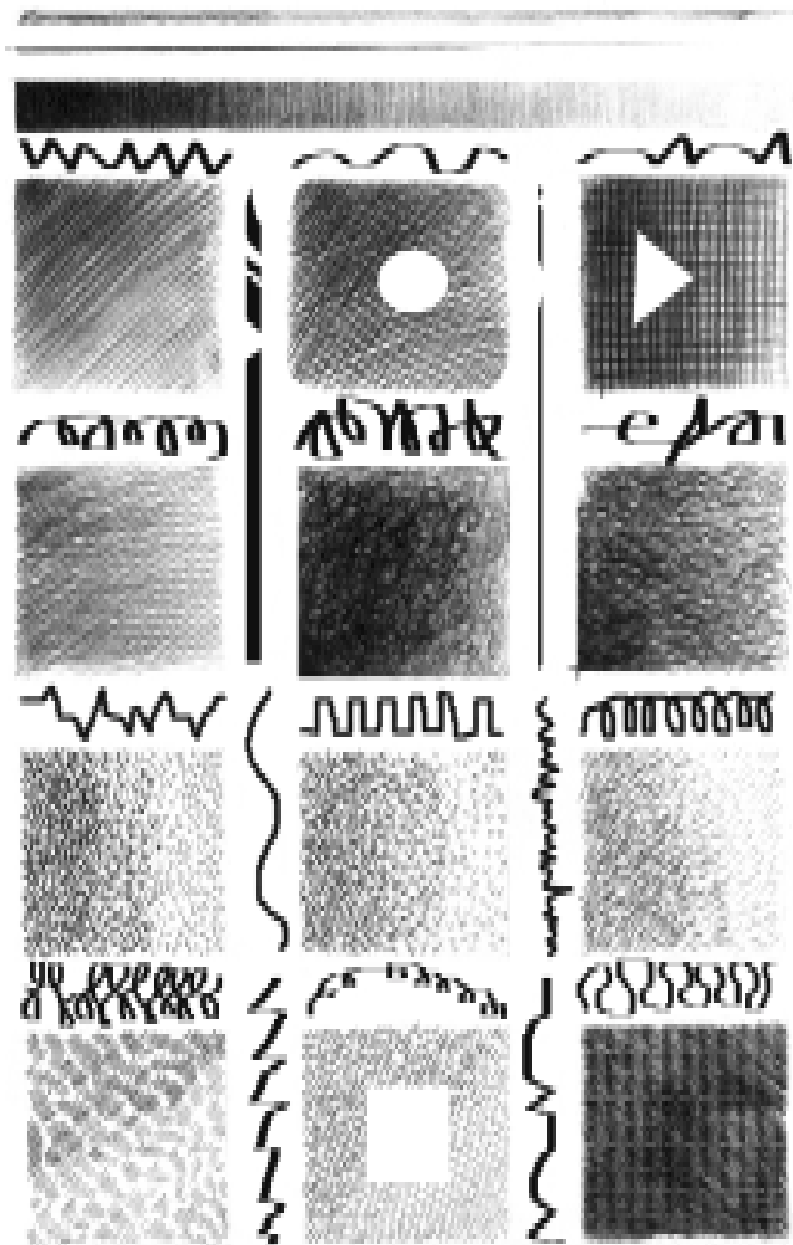
Графическим искусством, или графикой (от греч. «grafo» – пишу, черчу, рисую) называется один из видов изобразительного искусства, включающий рисунок и произведения, основывающиеся на искусстве рисунка, но обладающие собственными изобразительными средствами и выразительными возможностями.

Прежде всего, графика – искусство, основу которого составляет рисунок, цвет в графике не является главным, как, например, в живописи.

Графика несёт не конкретный, реальный образ вещи, а как бы уподобление, иносказание, превращение, в произведениях графики возникает колебание между реальным образом и знаком. *Основными изобразительными средствами графики* являются линия, штрих, пятно, светотень, фактура. К этим средствам относится и фон, то есть тон и цвет бумаги. Линия – это след от движения точки на плоскости. Она может быть самой разнообразной по начертанию и длине. Чем меньше точка, тем тоньше будет линия. Различают три типа линий: изобразительную, каллиграфическую и геометрическую. По начертанию они бывают прямые, волнистые и комбинированные. Задача линии в определении границы формы, объединении и связывании изобразительных элементов, взаимодействии с плоскостью. Короткие линии называются штрихами. Задача штриха в передаче пятна и фактуры. Взаимодействуя с линией, штрих выполняет функцию передачи формы и пространства. В художественной практике линия и штрих обладают большими выразительными возможностями. Их бесконечное разнообразие можно обнаружить в произведениях графики разных эпох.

Активную роль в графике играют фактура материалов, специфика графических техник и приемов (живописность и «бархатистость» офорта, создающего богатые пространственные и светотеневые переходы, четкость и гибкая контрастность ксилографии, легкие светотеневые нюансы литографии, декоративная броскость линогравюры и т.д.).

Наиболее отличительный признак графики – особое отношение изображаемого предмета к пространству, важную роль в создании которого играет фон бумаги или, по выражению гра-



*Изобразительные
средства графики*

фика В.Л.Фаворского, «воздух белого листа». Графика почти всегда противится иллюзии пространства и телесности.

Графика ограничена в своих цветовых решениях и никогда не может (и не должна) соперничать в этом отношении с живописью, имитировать ее и гнаться за цветовым богатством, доступным только одной живописи.

Признавая рисунок определяющим, ведущим началом графики, нельзя думать, что этому виду искусства не свойственны живописные, цветовые задачи. Возможности эмоционального воздействия цвета, его свойства использует и графика. Но в



силу особых задач графического искусства и своеобразия графических материалов, цветовые решения в графике существенно отличаются от цветового решения в живописи. При работе черным материалом на белой бумаге различают массу оттенков черного – от самых теплых до самых холодных. Бумага также почти никогда не бывает абсолютно белой, а всегда имеет лёгкий цветовой оттенок. Графику вовсе не безразлично, какой цвет избрать и на какой бумаге работать в каждом отдельном случае. Очень часто художник к черно-белому изображению привлекает всего один цвет, который становится особо значительным,

*А.Дорошенко.
Лист из серии
«Гений места».
Дипломная
работа. Тушь,
перо, 1999.*

впечатляющим. Привлекая два-три цвета, редко больше, график бывает занят поисками силы каждого цвета, наиболее выразительного его расположения, учитывает взаимодействие соседних цветов, возможные наложения их друг на друга.

А к какому виду искусства относится множество самостоятельных произведений, созданных в техниках акварели, гуаши, пастели? Такого рода произведения, очевидно, относятся к искусству живописи. Хотя они и исполнены на «традиционном» графическом материале – бумаге, но в них решаются те же многообразные и тончайшие цветовые задачи, как, скажем, в масляной живописи. Акварель, гуашь и пастель, конечно, применяются художником в графических произведениях, но со свойственными графике сдержанностью, скупостью и условностью.

Остановимся на понятиях живописности и графичности, с которыми приходится нередко встречаться. Когда говорят о живописности, то хотят подчеркнуть богатство контрастов, гибкость и разнообразие цветовых и тональных отношений, позволяющих избавиться в произведении искусства от ощущения скованности, неподвижности, создать впечатление живости, изменчивости, присущих окружающему нас миру. В этом смысле живописность свойственна произведениям и графики, и скульптуры, и других видов искусства. Если же говорят, к примеру, о графичности живописного произведения, то имеют в виду резко выраженный рисунок, чёткое отделение друг от друга элементов картины, а также преобладание скупых, лаконичных цветовых отношений.

Существенным и характерным признаком искусства графики следует считать лаконизм, простоту и ясность изобразительного языка. Это обусловлено своеобразными задачами графики, характером и свойствами материалов, имеющихся в ее распоряжении. Характерным признаком графического искусства является и то, что главным материалом для создания и размножения графических произведений является бумага, а также его связь с процессами печати. Так называемая печатная форма, с которой производится печатание, может создаваться самим автором (эстамп) или фотомеханическим, машинным путем (плакат, книжная и прикладная графика). Следовательно, графика располагает счастливой возможностью множественного повторения (тиража) своих произведений.

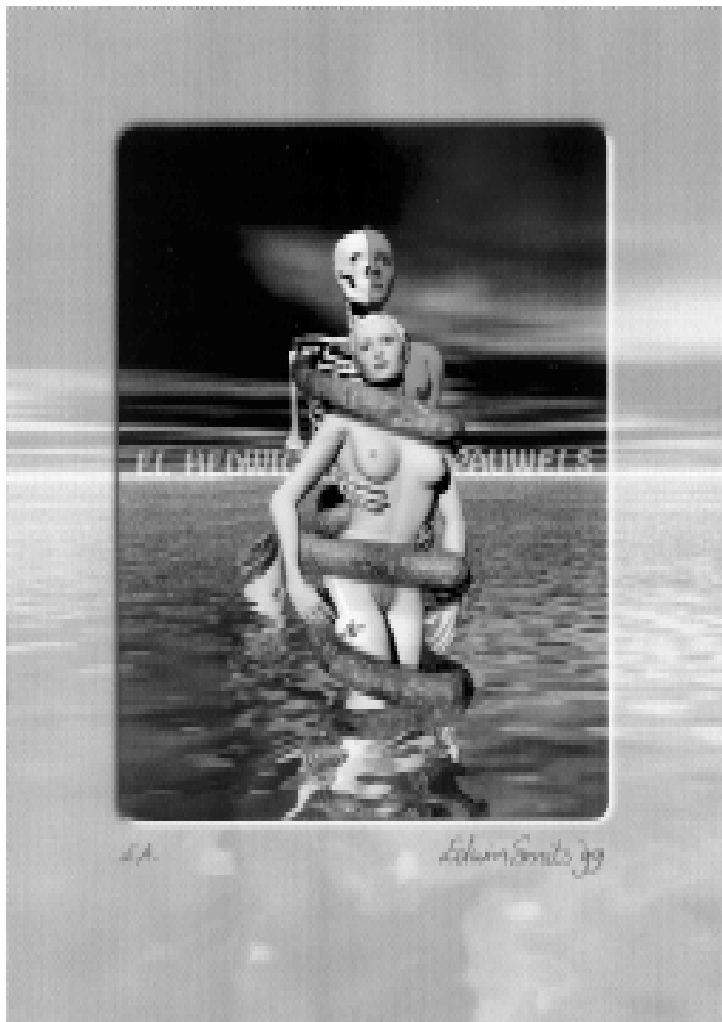
Важнейшим качеством искусства графики является массовость. Ясность, лаконизм и выразительность художественного языка, доступность, простота материалов, небольшие размеры работ требуют относительно меньшего времени и сил на создание графического художественного произведения по сравнению с другими видами изобразительного искусства.

Графика – самое древнее из всех изобразительных искусств. Первые графические изображения возникли на самых ранних стадиях развития человеческого общества – в эпоху неолита и в бронзовом веке. Ещё до того, как древний человек обратился к опытам в скульптуре и живописи, он создал первые рисунки, положившие начало искусству графики. Эти дошедшие до нас изображения обычно выцарапаны на скалах, на стенах пещер, на костяных пластинках. Такие изображения сохранились на предметах быта, на оружии. Рисунки эти не только фиксировали какие-либо события, окружающий мир, но долгое время служили средством общения между людьми, заменяя собой письменность. Так, с помощью различных изображений первобытный человек излагал свою мысль. В такого рода рисунках (криптограммах) содержались определённые понятия и повествования. Постепенно, с развитием речи, такие рисунки стали обозначать не только фразы, но отдельные слоги, звуки. Начертание их менялось, пока не приняло вид знакомых нам букв.

Длительное время графические изображения почти не имели самостоятельного значения и являлись украшением тех или иных предметов. С появлением письменности графика стала шире применяться в рукописных книгах, пергаментях, грамотах для украшения и разъяснения текста. Да и само создание шрифтов – большое искусство. Достаточно посмотреть, например, на древнеславянские рукописи, чтобы понять, что над ними трудились настоящие художники. Искусство рукописи, или каллиграфии, получило необычайно широкое развитие в Китае. Способов размножения графических изображений человек долгое время не знал, и все произведения создавались в единственном экземпляре. За возникновением отдельных видов графики, графических техник и их развитием мы проследим, когда будем знакомиться с ними.

Итак, *основные особенности искусства графики* сводятся к следующему: графика – такой вид изобразительного искусства, основу которого составляет рисунок; главными изобразительными средствами графики являются линия, штрих, пятно, фактура, светотень; цвет в графике применяется более ограниченно и условно, чем в живописи; изобразительный язык графики отличается скупостью, лаконичностью в применении художественных средств; основным материалом, на котором исполняются и размножаются произведения графики, является бумага; значительная часть графического искусства тесно связана с печатью, с размножением или тиражированием произведений; создание произведений в графике требует относительно меньшего времени, чем в других изобразительных искусствах; относительная простота техники, подвижность материалов, лако-

*Э.Смидс.
Эклибрис.
Компьютерная
графика, 1999.*



низ и точность художественного языка делают графику искусством оперативным, а возможность широкого распространения – самым массовым видом изобразительного искусства.

Современное графическое искусство можно условно разделить на три основные группы: станковая графика, книжная графика, прикладная графика (см. приложение). Отдельной группой можно считать компьютерную графику. Следуя этой системе, обратимся теперь к более подробному ознакомлению с каждым видом графики, попутно изучая, сколь возможно это в пределах пособия, графические техники, их историю и творческий процесс.

Глава 2. ВИДЫ ГРАФИКИ

§1. Станковая графика

К **станковой графике** относятся произведения графического искусства, имеющие самостоятельное значение. Они не связаны с литературным текстом (как, например, книжная графика) и не имеют узкого практического назначения (как, например, произведения прикладной графики). Станковой эта группа графики называется по аналогии со станковой живописью, произведения которой создаются на специальном станке – мольберте. Для станковой графики характерны широта тематики и разнообразие изобразительных средств. Чтобы разносторонне раскрыть избранную тему, графики нередко создают целые серии станковых произведений. Все листы таких серий объединены не только общей темой, но и приемами исполнения.

Станковая графика условно делится на рисунок и эстамп. В свою очередь рисунок обычно рассматривают, с одной стороны, как оригинальное произведение графики (уникальная графика), а с другой стороны, как вспомогательный вид. Существует огромное множество узких определений вспомогательного рисунка: учебный рисунок, академический рисунок, подготовительный рисунок и т.п. Грани между различными видами весьма туманны, и в рамках данного пособия раскрыть их общие черты и различия проблематично. Лишь отметим, что **рисунком** называют изображения самого различного характера, исполненные самыми разными материалами на разных поверхностях и выполняющие различные функции, – на том основании, что ведущая роль в них принадлежит линии. В дальнейшем речь пойдёт только о рисунке в его особом, самостоятельном явлении искусства графики.

«Собственно» рисунок сложился совсем недавно по сравнению с рисунком, понимаемым как всякое изображение линиями (который и является самым древним, самым первым способом изображения).

Становление рисунка как особой сферы художественного творчества вызвано причинами, возникшими на той ступени развития общества и искусства, которая получила название



*Х.Грин. Рисунок.
Перо, бистр, 1503.*



*А.Дюрер. Рисунок.
Перо, бистр, 1511.*



*Тициан. Женский
портрет. Уголь.*

эпохи Возрождения. Три момента имели решающее значение для появления и быстрого расцвета рисунка: гуманизм, противопоставивший религиозным идеалам культ человека; познание природы, развитие наук; изменения в самом искусстве, обусловленные характером и достижениями новой эпохи, в том числе изучением памятников античности. Важнейшими среди этих изменений были: индивидуализация творческого процесса в противовес опыту коллективной работы средневековых мастеров; расширение тематических границ, развитие светского направления, общий светский характер искусства; стремление создавать произведения на научной основе; сложение новой системы художественного видения, когда изображение стало строиться как реальная картина визуально воспринимаемой действительности; наконец, интенсивное развитие станковой живописи, графики и скульптуры.

В этих условиях рисунок стал незаменимым орудием художника для достижения многих целей: для изучения натуры и приёмов её изображения на плоскости, разработки научных основ изобразительного творчества, «записи» наблюдений, впечатлений, мыслей, фантазий, для подготовки к созданию живописных и других произведений. И в это же время исполнялись рисунки, имеющие совершенно независимый характер. Рисунок стал использоваться столь широко и многообразно, он столь полно раскрыл свои возможности и достиг таких художественных высот, что это позволяет утверждать: именно в эпоху Возрождения рисунок становится особым, самостоятельным явлением искусства.

Новый художественный принцип – подражание природе – и новый принцип создания произведений – свобода от канонов, свобода сочинения, вымысла – позволили, наконец, развиваться двум главным специфическим способностям рисунка: быть самой прямой – в сфере художественного изображения – связью руки и глаза и самой прямой связью руки и мысли. Два направления становятся главенствующими: рисунок с натуры как незаменимое средство постижения реальности и способов её изображения на плоскости и рисунок как непосредственное выражение размышлений и переживаний художника, как средство разработки индивидуальных замыслов. Они и раскрывают в основном особенности освоения мира в рисунке.

В то же время рисунок привлекал художников и как форма творчества, которая способна и достойна воплощать значительные замыслы, предназначенные специально для него. Большой силы и высоты самостоятельный станковый рисунок достиг в творчестве Андреа Мантеньи, который разработал своеобраз-

ный тип рисованного изображения, приближающегося по композиции и характеру моделировки к барельефу, а по духу – к античным образцам. Поллайоло в рисунках «Адам» и «Ева» обратился к сюжетам, которые позволили ему сделать изображения мужского и женского обнажённого тела основой станкового рисунка. Микеланджело Буонаротти исполнил целый ряд рисунков на темы античных мифов «Падение Фавтона», «Ганимед», «Наказание Тития», А.Альтдорфер и Х.Грин – многочисленные листы на религиозные и мифологические сюжеты, венецианские и нидерландские художники создавали пейзажи, отличающиеся масштабностью, разработанной композицией, завершённостью исполнения.

Таким образом, в эпоху Ренессанса рисунок обрёл всю полноту проявления, всё многообразие своих форм. Особенно ярко это раскрывается в творчестве художников Высокого Возрождения, о чём можно судить по рисункам таких титанов итальянского и Северного Возрождения, как Леонардо да Винчи и Дюрер.

С освоением в конце XV века таких инструментов, как уголь (после изобретения способов его фиксирования), итальянский карандаш (или чёрный мел), в рисунок пришла широкая, монументальная манера изображения. Линии перестают быть столь чёткими и определёнными, они переходят в тон, сливаются с моделировкой. Складываются два различных подхода к изображению, два способа передачи формы: объёмный и живописный. При первом, развитом в творчестве художников большинства итальянских школ, форма выделяется чётким контуром и моделировкой объёма; при втором – контуры и сама форма словно бы растворяются, расплавляются в окружающем воздушном пространстве. Живописный, или тональный, рисунок (так как в нём большую, а часто и основную роль играют пятна того или иного тона) характерен в основном для венецианских художников – Джорджоне, Тициана, Тинторетто; в нём достигается передача воздушной среды, вибрации света, динамики форм. Использование сангины, сочетание нескольких техник, применение грунтованной бумаги различных цветов, на которой рисовали чёрным тоном и белилами, создали в рисунке свою полихромиию, свои проблемы цвета и тона, свою колористическую выразительность. Всё это широко раздвинуло возможности рисунка и сделало его способным к несению только ему присущего художественного образа.

Поворотным моментом в развитии рисунка стало использование бумаги. Как отметил А.А.Сидоров, «вытеснение пергамента бумагой и есть одна из тех решающих перемен, которые определяют собой прогресс искусства, не только рисуночного». Появ-



*Станковый рисунок.
Р.Хачатрян. Натюрморт.
Левкас, сепия, 1982.*



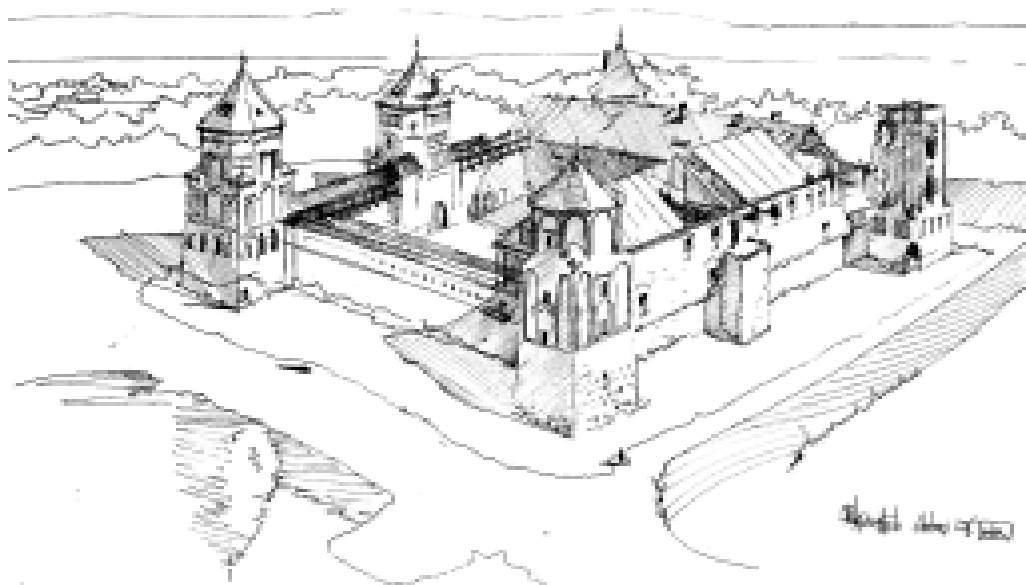
*Свободный
рисунок.
Е.Забелина.
Деревня.
Учебная работа.
Карандаш,
1999.*

ление в XIV веке этого дешёвого материала (в Китае бумага известна с 105 г. н.э.) дало возможность художникам создавать пробные, вспомогательные зарисовки, подготовительные работы, рисунки для себя. В этих случаях художник мог рисовать свободнее, острее, индивидуальнее, что способствовало сложению личного стиля мастера и определило разработку специфического языка рисунка.

Безусловно, на всём протяжении развития рисунка происходили различные – и в том числе существенные – изменения в его характере; но, как представляется, эти изменения не дают возможности говорить о принципиально новом положении рисунка в какой-либо из эпох после Возрождения. Основание к этому в известной степени даёт рисунок рубежа XIX и XX веков, когда произошла смена художественных систем и графика окончательно сложилась как вид искусства.

Специфической особенностью рисунка является многообразие и многозначность его форм. Следует отметить наиболее часто встречающиеся *типы рисунка*: станковый, свободный, подготовительный, композиционный. **Станковый** рисунок представляет собой однородное по своему характеру, своей структуре произведение, которое для воплощения замысла специально построено и завершено само в себе. Такое произведение замкнуто на выражении определённой идеи, определённого суждения о мире и при этом завершено с точки зрения художественного воплощения этой идеи.

Простота материалов и процесса изображения позволяют создавать рисунки непосредственно в тот момент, когда у художника возникает стремление запечатлеть своё наблюдение, мысль, представление. Такие рисунки – а их огромное множество – не имеют в своей основе замысла и не обладают чертами, обусловленными его воплощением; движущий мотив их создания можно назвать побуждением, а сами рисунки – *свободными*. Они характеризуются именно свободой исполнения, передают прямое общение художника с окружающей действительностью, непосредственное выражение его впечатлений, чувств, фанта-



зий. В них реализуется потребность художника в постоянном живом контакте с миром. Если станковые рисунки выражают определённое суждение о жизни, понимаемое как слитность переживания, осмысления и оценки, – точнее, как некая идея, рождаемая этой слитностью, то свободные рисунки можно сравнить с отдельными высказываниями; эти высказывания раскрывают отношение человека к миру, но не имеют той углубленности и завершенности, которые свойственны суждению.

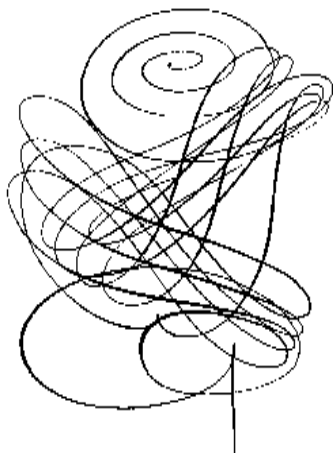
*Пример самостоятельного этюда.
А. Филипович.
Мирский замок.
Учебная работа.
Тушь, перо,
1996.*

И.Е.Репин.
Композицион-
ный рисунок к
картине «Арест
пропагандиста».
1879.

Среди самостоятельных работ, помимо станковых и свободных рисунков, принято выделять такой тип произведений, как **самостоятельные этюды**. Они служат средством изучения окружающего мира в различных его проявлениях, создания «багажа» наблюдений, впечатлений, средством совершенствования мастерства; с помощью этюдов происходит художественное освоение самых разных элементов окружающего мира. Однако и для таких работ во многих случаях характерна типологическая неопределенность, невозможность отделить их от станковых рисунков.



Подготовительные этюды и эскизы, составляющие огромную часть рисунков, также чрезвычайно неоднородны по своему характеру и неоднозначны по восприятию. В рисунках этих типов предмет освоения двойствен: в эскизах это и композиция как таковая, её разработка для воплощения замысла произведения другого вида искусства, и сам сюжет; в этюдах это и персонаж картины или фрески, и натура, которая служит моделью для этого персонажа. Соотношение этих «составляющих» в конкретных рисунках различно, что создаёт неоднородность рисунков внутри каждого типа.



*Каллиграфический
рисунок.*

П. Семченко.

Роза.

Тушь, перо, 1992.

Композиционный рисунок, который как тип является аналогом картины, не оттесняет произведения других типов, не обладает бесспорным правом представлять собой рисунок как явление искусства: и на выставках, и в музеях, и в воспроизведениях мы обычно видим рисунки всех типов. Может быть, именно положение композиционных работ среди типов рисунка и их несравненно меньшее развитие особенно наглядно выражают иной характер рисунка по сравнению с другими видами.

Особую роль в структуре мира рисунка играет набросок. **Набросок** – специфически рисуночный тип художественного произведения. Он развит только в рисунке, и развит очень широко; особенности рисунка раскрываются в нём наиболее обнаженно, предстают в своем крайнем выражении.

Как тип рисунка набросок неоднозначен. С одной стороны, он как будто не является отдельным типом, поскольку представляет собой либо эскиз, либо этюд, либо самостоятельный рисунок. То есть набросок можно рассматривать как манеру изображения, в которой, кроме того, бывают также исполнены и литографии, и офорты, особенно в XX веке. Но, с другой стороны, в различных по характеру набросках ощущается своя, единая основа, которая позволяет говорить о нём как о типе произведений, но типе особом: он является как бы точкой схода различных по назначению и характеру рисунков; в нём и сохраняются типологические отличия, и обретается общая направ-

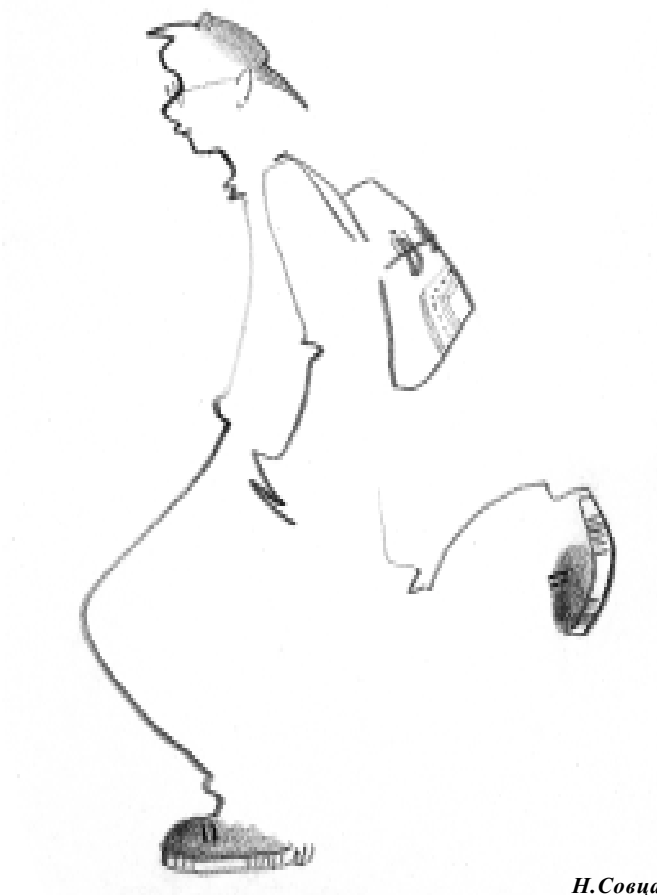


В. Серов.

*Подготовитель-
ный рисунок
к картине
«Похищение
Европы».
1910.*

ленность. Эта направленность – в схватывании, выделении, заострении главного, что интересует художника в изображаемом объекте.

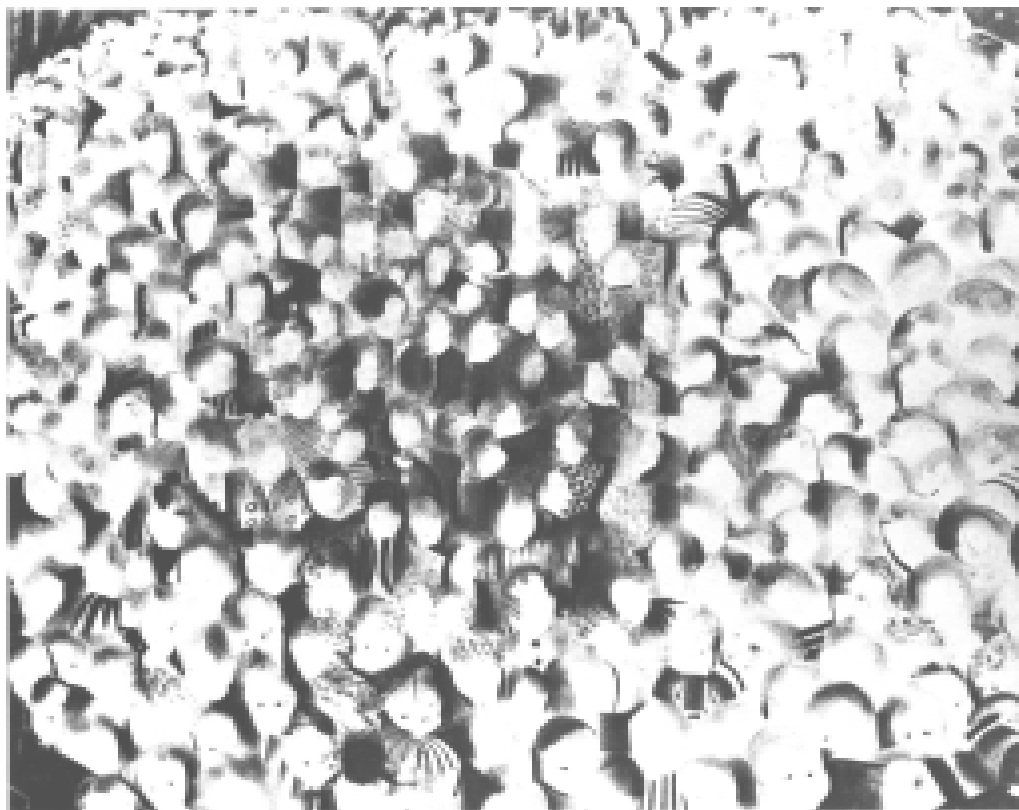
Говоря о рисунке, следует отметить особым типом **каллиграфический рисунок**. Он представляет собой конкретное изображение образа по памяти точным и непрерывным движением пера или иного инструмента. Предшествует этому глубокий анализ натуры. Для каллиграфического рисунка характерна стилизация формы через неповторимую, плавную, изменчивую и пластичную линию, которая условно и ассоциативно выражает графический образ.

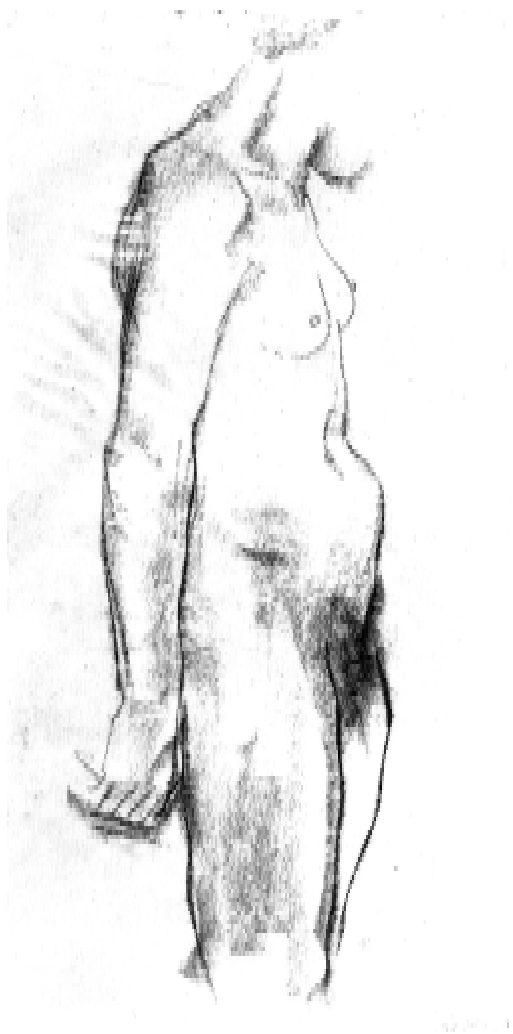


*Н.Совца.
Набросок.
Учебная работа.
Карандаш, 2002.*

Кроме многообразия типов, разнообразны и *материалы* рисунка. Нам известно много замечательных произведений графики в технике карандаша. Художники пользуются довольно разнообразным ассортиментом карандашей. Самыми распространенными являются графитные карандаши различных степеней мягкости. Штрих графического карандаша отличается красивым серым тоном и имеет легкий отблеск. Очень красивый насыщенно черный и бархатный штрих дают так называемые итальянские и угольные карандаши. Нередко графики работают карандашами, изготовленными из цветных пигментов (сангина, цветные меловые карандаши и др.). Карандаш – материал очень гибкий, послушный и позволяющий разнообразно работать в пределах небольшого листа.

*П.Шмидт.
Толпа.
Карандаш,
1928.*





*К.Кольвиц.
Обнаженная.
Уголь, 1904.*

ми черными материалами, разбавленными водой. Бесконечны тональные нюансы этой техники. Необычайного совершенства достигли в этой области китайские мастера. Трудно передать все богатство этой техники. В одних местах рисунка художник быстрым и точным движением наносит тушь более сухой кистью, тушь не успевает расплыться на бумаге и ложится четко. В других местах влажная кисть намеренно дольше задерживается на бумаге, тушь расплзается и дает мягкие, расплывчатые сочные пятна.

Уголь является излюбленным материалом многих художников. Угольный рисунок обычно выполняется на шероховатой бумаге, а иногда на холсте, и отличается красивым бархатистым тоном, широким и энергичным штрихом.

Часто встречается в графике соус – рисовальный материал из очень мелкого черного порошка, скрепленного клеящим веществом. Иногда соус применяется в виде сухого порошка, но чаще всего разбавляется водой.

Особым качеством обладает перьевой рисунок. Работает художник разбавленной тушью или специальными чернилами, применяя обычные стальные, а также гусиные и тростниковые перья, особым способом затачивая их. Перьевой рисунок красив своей четкостью, чистотой и изяществом разнообразных по форме штрихов.

Широко распространен в графике прием рисования жидкими черными материалами (чаще всего тушью) при помощи кистей, так называемого фетрового пера или заточенных деревянных палочек. Этот прием отличается очень разнообразным, свободным и темпераментным сочетанием штрихов одного глубокого черного тона.

Но особенно широко распространена в графике работа тушью, черной акварелью, гуашью, темперой и другими



*Фешин.
Портрет. Уголь.*



*Р.Хачатрян.
Портрет. Картон,
сепия, 1978.*



*П. Митурич.
Ель.
Тушь, кисть, 1948.*



*Пикассо.
Голова женщины.
Тушь, перо, 1924.*



*Сюй Бэй-хун.
Быстро скачущая лошадь.
Тушь, кисть, 1930.*



*Рембрандт.
Пейзаж.
Бистр, перо,
кисть, 1630.*

Рисунки выполняются не только в какой-нибудь одной технике. Очень часто графики в одной работе сочетают две, три и даже большее число различных техник, что расширяет творческие возможности и обогащает запас изобразительных средств художника. Нередко станковые произведения выполняются черным материалом с применением цвета в характерной для графики сдержанной, скупой манере цветовых решений.

Великолепные образцы станковых рисунков создали итальянские мастера Микеланджело, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Тинторетто, немецкие художники Гольбейн, Дюрер, Менцель, голландские и фламандские мастера Рембрандт, Рубенс, Ван-Дейк, французские художники Ватто, Фрагонар, Энгр, Домье и многие другие художники различных стран мира.

Из русских художников прошлого назовем таких мастеров рисунка, как О.Кипренский, А.Иванов, П.Федотов, И.Репин, В.Серов, М.Врубель. Среди графиков Беларуси видное место занимают А.Тычина, Л.Ран, В.Соколов, С.Романов, Г.Поплавский, В.Савич, В.Шарангович, М.Басалыга, А.Кашкурович и др.



*О. Кипренский.
Портрет Е. Чаплица.
Итальянский
карандаш, 1813.*

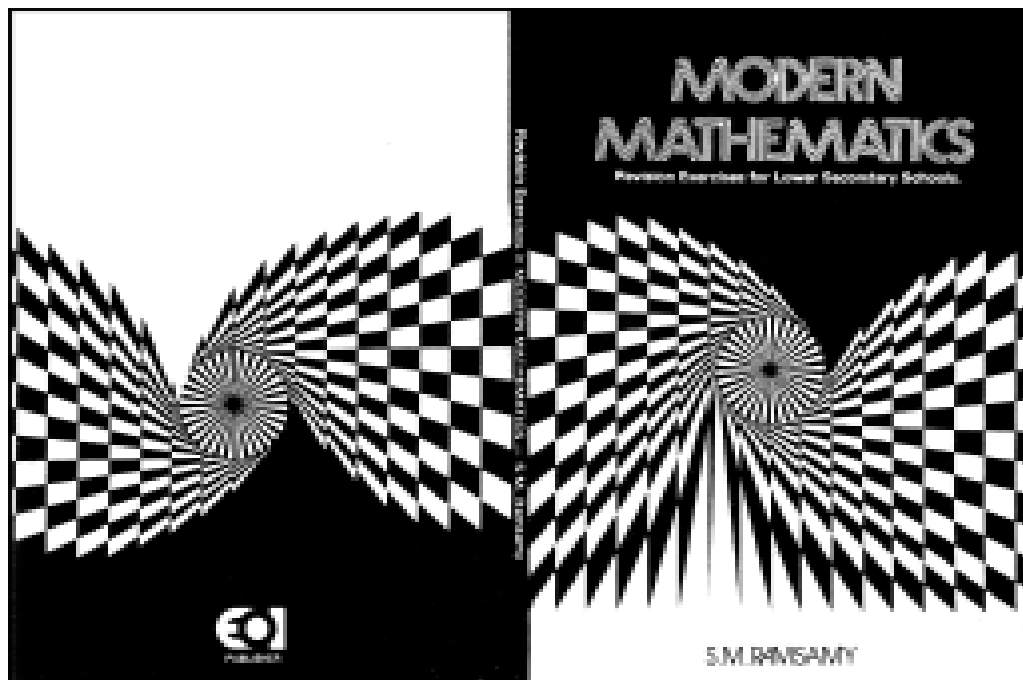
§2. Книжная графика

Отличительной особенностью **книжной** графики является ее тесная связь с полиграфией, ее зависимость от уровня и культуры труда полиграфического производства.

Исходя из основных задач книжной графики, ее подразделяют на **оформление и иллюстрирование** книги. К оформлению книги относят ее декоративный наряд, ее украшение, рисованные шрифтовые элементы, композиционное построение текстового набора и т.д. (обложка, титульный лист, шмуцтитул и пр.) Иллюстрирование книги (от лат. illustratio – наглядное

*И.Билибин.
Обложка книги
Дж.Кеннана
«Сибирь и ссылка».
1906.*



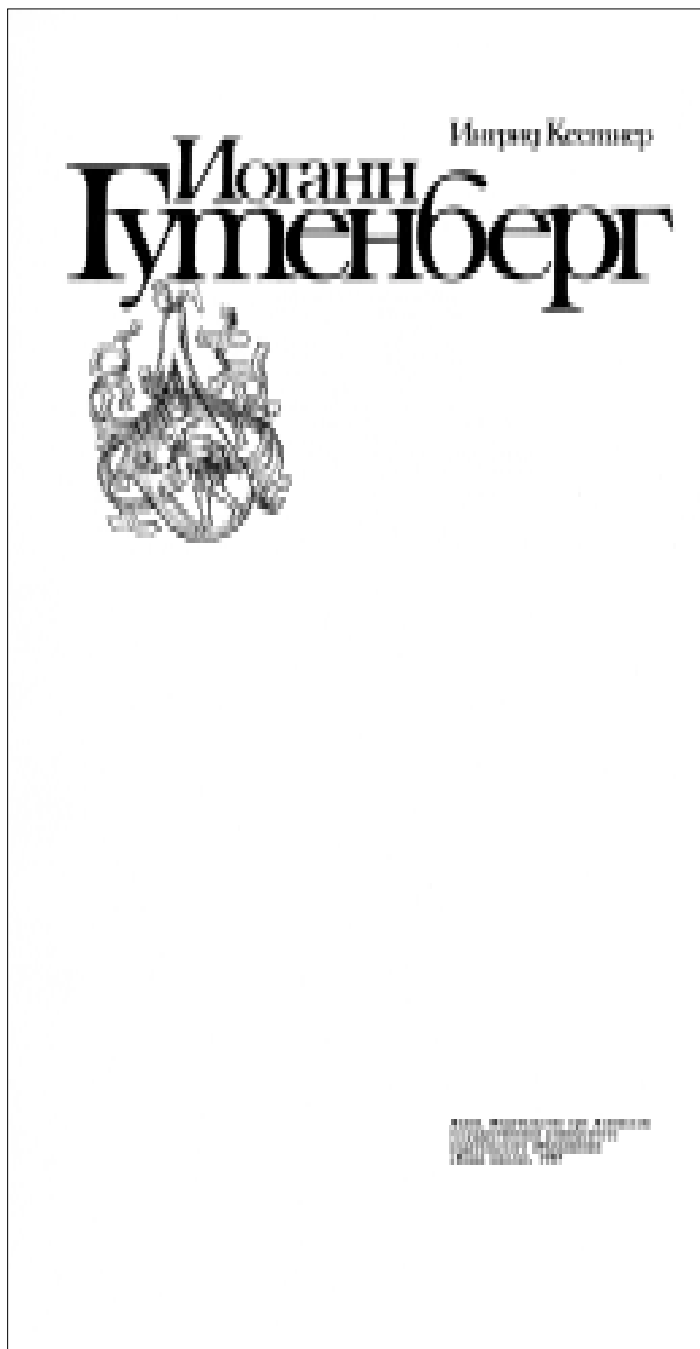
*Супер-обложка*

изображение, описание) решает задачи образного раскрытия литературного текста при помощи рисунков (иллюстраций различного вида). Сразу же оговоримся, что такое разделение весьма условно. В хорошей книге невозможно проследить, где кончается оформление и начинается иллюстрирование. Нам известны примеры убедительного решения идейного замысла и строя книги только средствами оформления. Сплошь и рядом в элементах оформления (на обложке, титульном листе, суперобложке и т.д.) мы встречаем рисунок, способствующий раскрытию литературного текста. Настоящие иллюстрации в книге, при всей глубине идейного, образного решения, в свою очередь не теряют декоративности, не перестают быть элементами украшения книги, отлично гармонирующими с набором, бумагой – с природой книги.

Сложный организм книги состоит из многих *элементов*. Ознакомимся с теми элементами, в решении которых художнику принадлежит ведущая роль.

Обложка (переплет) – художественное решение покрытия книги, в которое заключен книжный блок. Решение обложки, в котором, как правило, применяется цвет, должно быть условно-декоративным, ясным, придавать книге красивый внешний вид, но в то же время давать точную характеристику книги, раскры-

Пример титула.





вать ее основной смысл, стиль и образный строй. На обложке должны быть шрифтовые элементы, отражающие основные заголовочные данные (автор и название книги).

Суперобложкой (от лат. *super* – сверху, над) называется художественно решенное бумажное покрытие книги поверх обложки. Главная задача суперобложки – привлечь внимание к книге и на некоторое время предохранить обложку от повреждений.

Титул, или титульный лист – правая половина первого разворота книги. Титул содержит более сложные шрифтовые элементы, поясняющие заголовочные и издательские данные. Иногда эти данные распространяются на соседнюю, левую страницу – контртитул. Такое решение носит название разворотного титула. Если на левой странице первого разворота помещается иллюстрация или печатается портрет автора, такая страница называется **фронтисписом**. Рисунок на титуле применяется сравнительно редко и имеет больше декоративное значение. **Шмуц-титулами** называются отдельные листы, которыми открываются части, разделы книги. На нём помещаются заголовки и несложный орнаментальный мотив или рисунок.

В. Фаворский.
Разворотный
титул. 1931.



*Н.И.Пискарев.
Шмуцитул
к книге
А.В.Луначарского
«Освобожденный
Дон Кихот». 1922.*

Иллюстрации – это рисунки, образно раскрывающие литературный текст, подчиненные содержанию и стилю литературного произведения, одновременно украшающие книгу и обогащающие ее декоративный строй. Задачи иллюстрирования частично решаются также в рисунках на обложке, титуле, в заставках, концовках.

Заставка – небольшая композиция орнаментального характера или в виде рисунка, открывающая какой-нибудь раздел текста (начало книги, части, главы). Заставка тесно связана с полосой набора и никогда не превращается в иллюстрацию.

Концовка – небольшой рисунок или орнаментальный мотив, завершающий последнюю страницу какого-либо раздела или всей книги.

Инициал (от лат. *initialis* – начальный) – начальная буква какого либо раздела в тексте книги, рукописи, созданная художником. В обиходе сохранилось древнерусское название инициала – *буквица*.

Первая страница текста книги, обычно украшенная заставкой или буквицей, называется *спуском* или *спусковой полосой*.



Таков краткий перечень элементов книги. Кроме обязательного для каждой книги обложки и титула, все остальные элементы вводятся в той степени, как того требуют цели, назначение книги, ее объем, тираж и замысел художника.

Творческий процесс в искусстве книжной графики сложен. Художник должен уловить дух литературного произведения, его стиль и отразить в своем творчестве. Перед ним *стоит задача* – раскрыть средствами изобразительного искусства идейно-художественное содержание произведения, сохранить единство об-

*Герасименко-Жизневский.
Иллюстрация
к повести
В.Быкова
«Знак беды».
Литография.*

*И. Билибин.
Заставка
к стихотворению
А. С. Пушкина
«Два ворона».
1910.*



*И. Билибин.
Концовка к
стихотворению
А. С. Пушкина
«Два ворона».
1910.*

разного и декоративного строя книги с духом произведения, стилем писателя и дать в своем индивидуальном изобразительном решении современную оценку литературного произведения.

Немаловажной стороной искусства книжной графики является обязательный учёт особенностей полиграфической структуры книги, её своеобразной природы как культурной ценности и как вещи. Художник книги должен работать в строго определённом, заранее обусловленном размере (формате). Существуют определённые наиболее рациональные стандартные форматы.



*И.Билибин.
Инициал. 1921.*

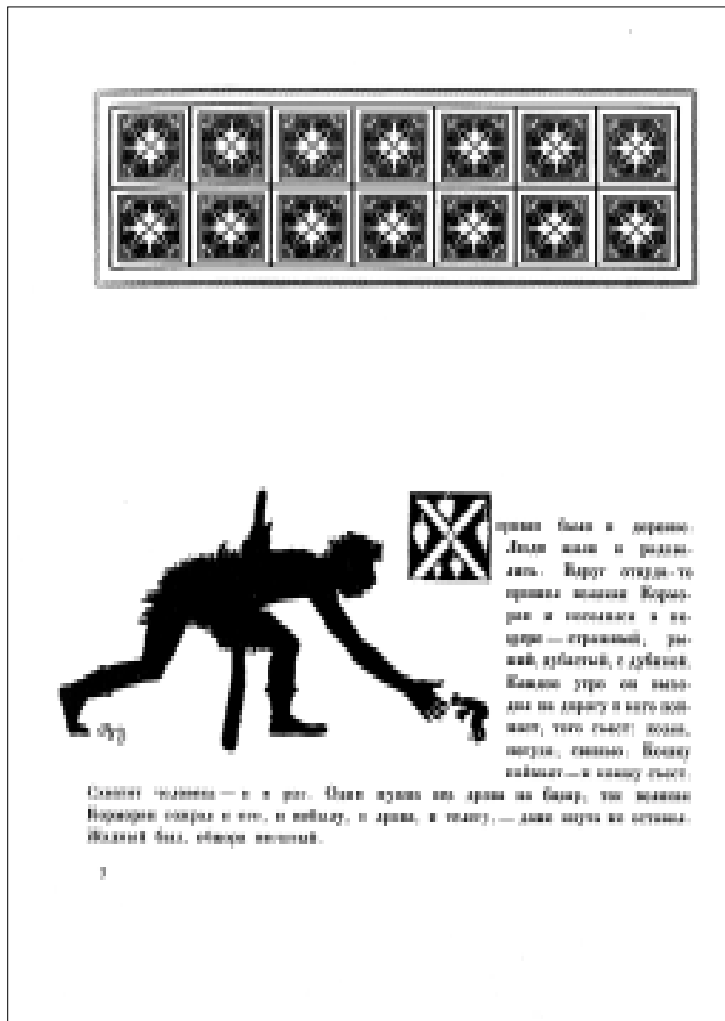
Художник не может произвольно изменять пропорции листа, что создаёт известные трудности, особенности в композиции. Исходя из обязательного формата, художник определяет объём книги, количество и вид изобразительных элементов, их распределение по всей книге, для него должно

быть ясно, каким шрифтом будет набран текст, каковы пропорции полосы набора и полей страницы. Все изобразительные элементы в книге очень тесно связаны со шрифтом. Создание шрифтов – древнее и высокое искусство. Много поколений художников трудились над созданием шрифтов красивого рисунка, совершенных пропорций, шрифтов ясных, удобочитаемых и разнообразных по начертанию. Только располагая разнообразными и красивыми шрифтами, можно успешно решать задачи оформления книги. Шрифтовые элементы обложки, титулы, суперобложки, шмуцтитулы, отдельные заголовки, как правило, рисуются художниками. Надо достигнуть их гармоничного сочетания с наборными шрифтами, с изобразительными элементами. Художник книги должен не только знать шрифты и уметь использовать их, но также уметь видоизменять существующие шрифты и создавать новые – соответствующие его замыслу, стилю книги, характеру литературного произведения. Постоянно заботясь о полиграфическом и художественном единстве книги, художник обязан знать хотя бы основы полиграфического производства и быть в тесном контакте с издательскими работниками, готовящими книгу к изданию, и полиграфистами. Все изобразительные элементы книги должны быть гармонично связаны с плоскостью бумаги, с полосой набора. Работая, например, над иллюстрацией, художник должен чётко представлять себе, как она будет сочетаться с полосой набора на соседней странице, каким будет разворот книги.

Для современной книжной графики характерны разнообразные поиски, смелые эксперименты многих мастеров, различных по творческому облику.

Отдельной строкой в искусстве книжной графики следует считать *журнальную и газетную графику*. Специфика периодических изданий ставит перед журнальной и газетной графикой свои, особые задачи. Если книга служит человеку

**В. Замирайло.
Спускосвая полоса.
1921**



продолжительное время и бывает посвящена определенной теме, одной отрасли знаний, то быстро сменяющиеся (периодические) журналы и газеты содержат самый разнообразный материал, отражающий задачи дня, освещающий самые различные области деятельности человека. Газета служит один день, прочитывается быстро, и все изобразительные элементы ее должны сразу укладываться в сознании, а следовательно, быть простыми, красивыми и четкими, удобными для быстрого восприятия. Лучшее всего в газетах воспринимаются штриховые рисунки. Журнал

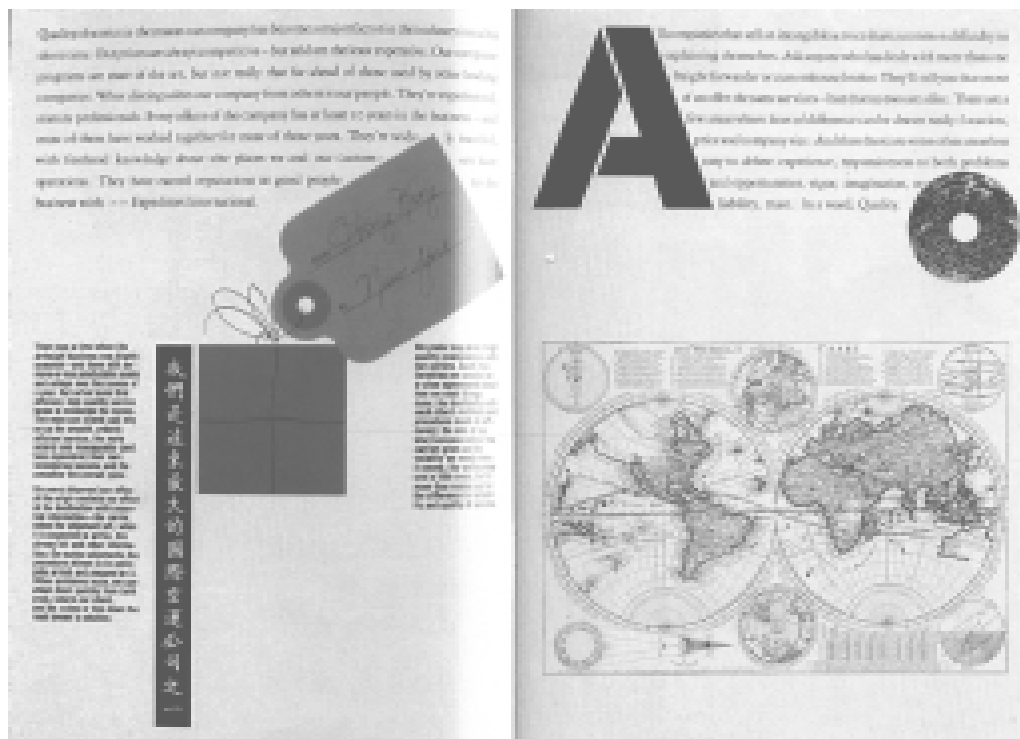
помещает материал обзорного, обобщающего характера. Нередко журнал адресуется определенному кругу читателей (сельскохозяйственный журнал, журнал о здоровье, журнал о моде и т.д.). Но и для журнала характерны разнообразие материала и краткий срок службы. Форматы журналов и верстка текста в них значительно отличаются от книжных. Журнальный рисунок должен быть выразительным и броским, хорошо гармонировать с заголовками и наборным текстом. Очень хороши для журнала зарисовки. Их выгодно отличает от фотографий способность художника отображать самое типичное, обобщить явление, создать образ, характер; к тому же рисунки значительно лучше вяжутся с набором, чем фотографии. Сегодня, к сожалению, наши газеты и журналы зачастую изобилуют штампами, которые позволяют легко и быстро использовать компьютерная техника.

Карикатура (от ит. *caricatura* < *caricare* – нагружать, преувеличивать) – особый сатирический жанр газетно-журнальной графики. В карикатуре намеренно подчеркиваются, преувеличиваются характерные черты и особенности человека или события для того, чтобы выполнить задачу разоблачения, осмеяния, воздействия. Самостоятельная (станковая) карикатура встречается сравнительно редко – она почти всегда связана с газетой, журналом, книгой, плакатом. В большинстве случаев карикатура сопровождается текстом. Благодаря печатным изданиям карикатура распространяется очень широко.

Существуют специальные юмористические журналы, сборники карикатур и т.п. Далеко не каждый художник может работать в этом жанре. Карикатуристу надо обладать особым даром, острым глазом, подметить самое характерное, способностью преувеличить, оставаясь при этом глубоким и тонким художником, не впадая в пустое поверхностное зубоскальство и пошлость. В истории искусства известно множество таких «метких» мастеров, например, О.Домье, Х.Бидstrup, Ж.Эффель, В.Серов, Д.Моор, Кукрыниксы и многие другие.

§3. Прикладная графика

К **прикладной графике** относятся графические произведения, рассчитанные на практическое применение в быту. В задачу прикладной графики входит художественное оформление предметов быта. Иногда этот вид графики называют графикой малых форм, художественно-производственной графикой или промышленной графикой. Почти все формы прикладной графики рассчитаны на полиграфическое воспроизведение и тесно связаны с текстом. Произведения прикладной графики столь многочисленны, что трудно составить даже их простой перечень.



Дж.Дайк.
Годовой отчет
экспедиторской
фирмы. 1984.

Видное место занимают художественное оформление упаковки и создание этикеток для различных товаров. Сюда относятся этикетки для парфюмерии, вин и напитков, оформление коробок для кондитерских изделий, сигарет, для обуви и головных уборов, создание оберток для конфет, обложек для компакт-дисков, аудио- и видеокассет и многое другое. Непременными требованиями к этому виду прикладной графики

являются простота и изящество, соответствие композиции форме упаковки и назначению товаров, применение современных материалов. Не последнее значение имеют простота и дешевизна изготовления.

Отдельную группу прикладной графики составляет оформление различных проспектов, театральных программ, пригласительных билетов, адресов, почетных грамот, буклетов для туристов, ресторанных меню и т.д. Необходимо,



Р.Пепит. Эмблема пончиков «Одинокая звезда».

чтобы эти распространенные в быту вещи были оформлены красиво, современно, а внешний вид их соответствовал назначению, чтобы все элементы оформления гармонировали с текстом. Тем же требованиям должно отвечать оформление поздравительных и юбилейных художественных открыток, конвертов, бланков, телеграмм и т.д.

Искусство почтовой марки, в связи с ее особой ролью, разнообразием тематики, принципами композиционного и декоративного решения, справедливо называют микроплакатом. Сходно с ним по своему характеру и искусство этикетки. Можно лишь сожалеть, что очень красивая гравированная марка почти исчезает и что появляется множество марок-фотомонтажей, марок – уменьшенных станковых произведений, ничего общего не имеющих с искусством графики.

Отдельной группой прикладной графики является искусство плаката. **Плакат** (от нем. Plakat < фр. placard – объявление, афиша < plaquer – наклепать, приклеивать) – самый массовый вид графического искусства, служащий средством информации, рекламы, инструктажа. Оригиналы плакатов создаются художниками в расчете на полиграфическое производство. В некото-



Этикетка.

Т.Калман.
Обложка
грампластинки.



рых случаях плакат печатается с авторской печатной формы (линогравюра, литография).

Строго определенные функции плаката диктуют выбор изобразительных средств, приемы работы, определяют особый, изобразительный язык плаката и его размеры. Плакат, печатающийся огромными тиражами, рассчитан на самые широкие массы зрителей и вывешивается, как правило, на улицах и в общественных помещениях. Плакат должен привлечь внимание зрителя на большом расстоянии. Зрителю, остановившемуся перед плакатом, в предельно краткий срок должно стать ясно, к чему плакат призывает, какова его цель; плакат должен восприниматься мгновенно. Во имя краткости, доходчивости и выразительности в плакате применяется особенно острая типизация образов и широко используются такие условно-декоративные приемы, как обобщение изображения, упрощение цветовых отношений, отказ от второстепенных деталей, символические обозначения, совмещение различных масштабов. Текст, составляющий обязательный элемент плаката, должен быть предельно кратким и понятным с первого прочтения (исключения составляют лишь инструктивно-учебные плакаты). Текст не должен механически

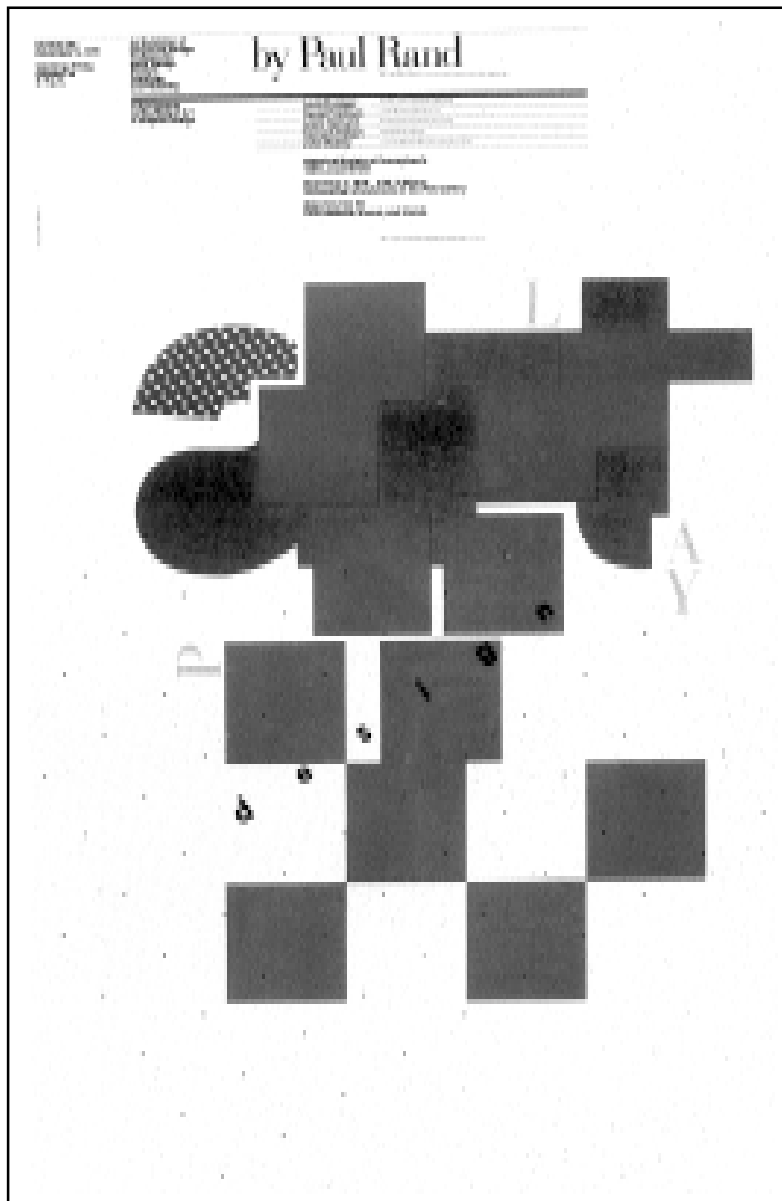


*А. Тулуз-Лотрек.
Японский
диван.
Плакат.
1893.*

приставляться к изображению, а органически входить в него. Характер шрифта должен соответствовать содержанию плаката, хорошо читаться. Шрифт является для художника элементом композиции плаката.

Виды плакатов разнообразны и разбиваются по своему назначению на несколько групп.

К.Найберт.
Плакат
«Искусство-
пьеса-дизайн».



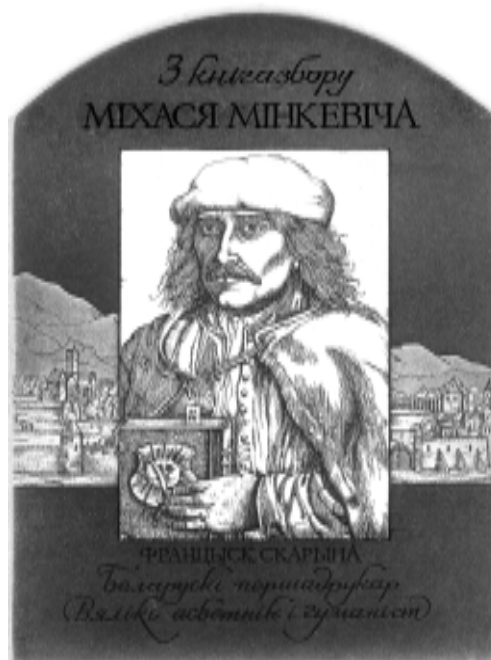
Политический плакат воплощает изобразительными средствами политические задачи и лозунги. Многие плакаты создаются в честь международных событий. Большое значение приобрели сатирические плакаты. **Сатирический плакат** почти

*И.Билибин.
Экслибрис. 1912.*

всегда связан с литературным текстом. **Информационно-рекламный плакат** решает задачи информации, оповещения о разнообразных культурно-просветительных мероприятиях (спектаклях, фильмах, лекциях, выставках и т.д.) или задачи рекламы – ознакомление потребителей с товарами, услугами, оказываемыми различными фирмами, учреждениями и организациями. Особыми качествами наделены театральные плакаты и киноплакаты. Выполняя задачи рекламирования спектаклей или кинофильмов, они должны одновременно отражать присущий данному виду искусства стиль.



*Н.Селешук.
Экслибрис К.Полянского.
Литография, 1984.*



*Л.Алимов. Экслибрис М.Минкевича.
Офорт, 1986.*

Учебно-инструктивный плакат преследует цели пропаганды научных знаний, методов труда, различных правил, а также помогает решать учебно-воспитательные задачи. Учебные плакаты служат наглядным пособием в учебном процессе.

Плакат в привычном для нас виде возник сравнительно недавно – в конце XIX – начале XX века. Современному плакату предшествовали гравюры и рисунки большого размера, расхаживавшиеся по рукам, расклеивавшиеся на стенах, выставлявшиеся в витринах и окнах. В Германии XVI века они были известны как «летучие листки». Широко распространялись такие агитационные изображения в период буржуазных революций XVII–XVIII веков в Англии, Франции и Голландии. Подобную роль в России играли лубки больших размеров, а также антинаполеоновские листы 1812 г. С изобретением новых способов размножения и развития полиграфии тираж агитационных листов увеличивался. В конце XIX века появились плакаты, близкие современным по назначению и виду. Над созданием различных плакатов работали такие крупные мастера, как Т.Стейнлен, Ф.Бренгвин, А.Тулуз-Лотрек, К.Кольвиц и другие.

Очень своеобразным жанром прикладной графики, имеющим большую историю и традиции, является искусство книжного знака. **Книжный знак** – графическое произведение малого размера, отпечатанное в виде ярлычка. Книжный знак наклеивается на внутреннюю сторону переплета книги и обозначает, в какую библиотеку входит, кому принадлежит данная книга. Книжный знак часто печатается с авторской печатной формы и отлично вяжется с обликом книги. Рисунок на книжном знаке отражает профессию, склонности и вкусы владельца книги или указывает характер, направленность библиотеки. Эти черты выражаются в форме символа или иносказания. На книжном знаке имеется надпись «Ex libris» (в переводе с латинского – «из книг»), фамилия или инициалы владельца и иногда краткие афористические изречения.

Художники-графики работают также над созданием торговых марок, фирменного стиля различных фирм и организаций, создают оригиналы денежных знаков, облигаций, лотерейных билетов и других государственных документов. Таков далеко не полный перечень произведений прикладной графики.

Глава 3. ЭСТАМП

§1. Краткая история возникновения и развития эстампа

Одной из разновидностей графики является эстамп. **Эстамп** (от фр. *estamper* – штамповать, оттискивать) называется художественное произведение графики, отпечатанное с авторской печатной формы.

Искусство эстампа достаточно молодое. Если зарождение живописи, скульптуры, рисунка, архитектуры теряется в доисторических эпохах, то время появления эстампа нам более или менее точно известно – это рубеж XIV–XV веков (на востоке, в Китае, гравюра возникла значительно раньше, но там она осталась локальным явлением, не вышедшим за пределы этой страны). И хотя основные разновидности эстампа имеют свои технологические прототипы, существовавшие в более ранние времена (для ксилографии это штампы, печати и набойка, для резцовой гравюры это ремесло золотых дел мастеров, для офорта – мастерские оружейников), эстамп в истинном смысле слова, как отпечаток на бумаге изображения, вырезанного на специальной доске, появляется только в это время.

В истории известны случаи, когда эстамп печатался на пергаменте, на атласе, на шелке, на полотне, но все эти материалы были малоподходящие для печати или дорогие. Только с широким распространением бумаги гравюра обрела основы своей технологии, податливый, принимающий на себя различного рода изображения, дешевый материал. А бумага, которую начали изготавливать в Европе в XII веке, стала привычной к концу XIV века. Это совпало с распадом средневекового высокоэстетического типа искусства. К XV веку в изобразительном искусстве все активнее нарастает стремление к более визуально точному отображению натуры, интерес к научной перспективе; светская, мирская тематика все больше привлекает художников.

Изобретение в Германии в 1444 году печатного станка знаменовало собой важнейший переломный момент в истории графики. Имя того, кто открыл человечеству широкие возможности получения информации – Иоганн Гутенберг. Он посвятил свою жизнь книгопечатанию. Трудно переоценить вклад Гутенберга в развитие графического искусства.

*Неизвестный
немецкий мастер.
Одна из первых
гравюр. Ок. 1476.*



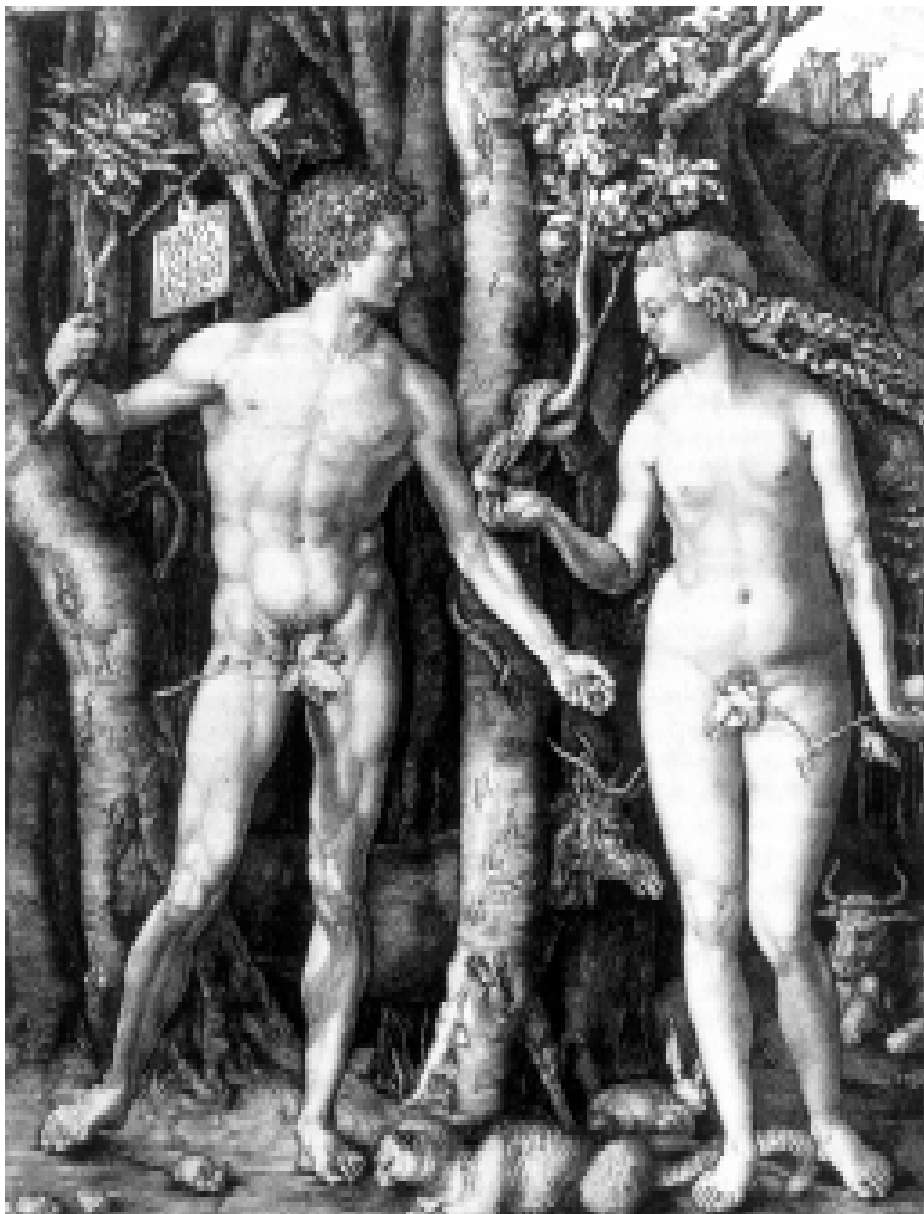
С эпохой Возрождения стабильные, часто даже статичные, людские общности приходят в движение. Довольствовавшиеся ранее алтарными образами в местных церквях, скульптурными украшениями городских соборов, люди новой эпохи стремятся иметь изображения местных и личных святых, которые не только висят на стенах в их жилищах, но и могут сопровождать их в путешествиях, в деловых поездках. И этой цели как нельзя лучше соответствовала дешевая и портативная гравюра.

Появление тиражируемого вида искусства имело огромное общекультурное значение. До того, как родилась гравюра, у людей не было иного способа сообщить о явлении, о каком-

либо предмете или устройстве, о необычной внешности или характере местности, кроме как описать все это словами, при всей неконкретности словесного описания. Гравюра дала возможность пользоваться наглядным изображением, присущее ей свойство тиражности позволяло широко распространять подобное изображение. Во второй половине XV века появляются книги с иллюстрациями, показывающими различные орудия или устройство Солнечной системы, специфику тех или иных растений, виды городов. Конкретные знания, представления о мире давала человеку гравюра. И это продолжалось до середины XIX века, когда появились фотография и фотомеханика, заменившие в этом смысле собою гравюру.

Напомним об одном, может быть, частном, но очень существенном оттенке этого явления. Уже в начале XX века, когда в искусстве начали особенно цениться индивидуальность выражения, личный почерк художника, неповторимость стиливых черт, стало принято с некоторым презрением относиться к репродукционной гравюре, воспроизводящей оригинал другого художника, тогда как до этого, в течение нескольких столетий, такая гравюра ценилась знатоками несколько не меньше, чем оригинальная, сделанная мастером по собственному рисунку. Но ведь всё знание о произведениях мирового искусства до конца XIX века и художникам, и обычным любителям давала именно гравюра. Мало кто мог объехать все музеи Европы и познакомиться с оригиналами: гравюра оказывалась способом общения художников между собой. Когда молодому Рембрандту посоветовали поехать в Италию, он ответил, что с итальянским искусством можно познакомиться и в Голландии: он имел в виду именно гравюру. Рубенс был при жизни известен во всех европейских странах в первую очередь по той причине, что при нем работала мастерская гравюров, воспроизводящих его картины. Античное искусство, известное в подлинниках до XIX века только в Италии, по гравированным изображениям знали все мастера Европы.

Надо отметить и социальный аспект тиражной гравюры. В моменты общественного подъема классовых волнений, религиозных восстаний и политических революций именно гравюра принимала на себя агитационную роль. При почти поголовной неграмотности социальных низов гравированные изображения, расходящиеся в сотнях и тысячах листовок, воззваний, портретов, сатирических картинок, были своего рода бродильным ферментом таких общественных движений. Достаточно назвать хотя бы листовки XVI века или гравюры эпохи Английской буржуазной революции XVII века, или карикатуры эпохи Великой французской революции XVIII века, или, наконец, русские народные



*А.Дюрер.
Адам и Ева.
Резцовая гравюра.
1504.*

картинки времен Отечественной войны 1812 года. И это было возможно как раз в силу тиражности гравюры. Но тиражность – это только одно из свойств эстампа. Эстамп – особая разновидность графического искусства и он обладает своим языком, своей эстетикой, своими возможностями, отличными от других. И в очень большой мере это своеобразие эстампа определяется технологической его стороной.

В различные периоды в силу основных, доминирующих образных свойств и стилевых качеств изобразительного искусства эпохи сильнее всего развивается та или другая (иногда одновременно несколько) техника эстампа.

В XV веке – первом столетии существования гравюры, в счастливом равновесии существуют две основные техники эстампа: резец и обрезающая ксилография. Между ними почти нет конкуренции. Ксилография всем своим пластическим языком все еще тесно связана с искусством средневековья, тогда как резец воплощает в первую очередь новые ренессансные тенденции. Обе эти техники имели и разного потребителя. Если ксилография предназначалась для низших слоев населения (что определяло и ее дешевизну, религиозную тематику и декоративный выразительный язык), то резцовая гравюра обращалась к слоям образованным, с их интересом к ученой, гуманистической тематике. С середины XV века происходит разделение этих техник и в другой плоскости: ксилография почти целиком уходит в книгу, резцовая же гравюра получает самостоятельное, не прикладное назначение. Можно отметить и еще одно отличие этих техник. В Италии развивается в основном резец, а на севере – в большей степени ксилография.

Шестнадцатый век – это век резцовой гравюры. В первой трети века весьма значительную роль (особенно в Германии) играет ксилография, хотя именно в этом столетии рождаются офорт и кьяроскуро, но все крупнейшие мастера гравюры работали в резце – от А.Дюрера, Луки Лейденского и Ж.Дюве до Г.Гольциуса. Резцовая техника оказывается настолько авторитетной, что и ксилография, и офорт подражают ее языку. И это, в конечном счете, убивает ксилографию и вынуждает офорт таиться в немногих мастерских живописцев.

Но в XVII веке именно офорт получает все возможности для расцвета. Общие черты искусства этого времени: интерес к среде и пониманию человека как элемента этой среды, переживание пространства, ритмическое единство света и тени, ощущение многоплановости человеческой личности – все это естественнее всего было выразить в офорте. И столетие дало много выдающихся мастеров офортной техники: А. ван Дейк,



*Дж.-Б.Пиранези.
Тюрьма.
Офорт, 1745.*



Э.Мунк. Крик.
Литография, 1895.

Ж.Калло, К.Лоррен, Г.Сегерс, Рембрандт – и это лишь самые значительные имена. Резцовая гравюра продолжает существовать, она даже становится наиболее уважаемой техникой, но за исключением репрезентативного портрета (жанра, который дал таких мастеров, как К.Меллан, Р.Нантейль, Ж.Эделинк) она развивается как техника репродукционная.

Как раз этот аспект резцовой гравюры утверждается в XVIII веке. В это время нельзя выделить какую-либо одну технику: появляются все новые виды эстампа – меццо-тинто, акватинта, пунктир, лавис, карандашная манера. Все они развивались ис-

*Ф.Скорина.
Автопортрет.
Фрагмент. 1517.*



ключительно как репродукционные техники, так же, как и традиционный резец. Гравюра стала вторичным «малым искусством», лишь отражающим блеск и достижения современной живописи и рисунка. Не случайно так много известных мастеров ушли в книжную иллюстрацию: гравюра стала разновидностью прикладного искусства. Но при этом очень расширилась география гравюры. Появились значительные национальные школы в Англии, России, но и там это были в основном школы репродукционной гравюры. Лишь в Италии работают два крупнейших мастера творческой гравюры – мастера офорта

Дж.-Б.Пиранези и Дж.-Б.Тьеполо. Только в самом конце XVIII века, как бы в преддверии новой эпохи, к гравюре обращаются еще два выдающихся художника – Ф.Гойя и У.Блэйк, работавшие уже в следующем столетии.

Для гравюры XIX века огромную роль сыграло изобретение фотомеханики. Она убила репродукционную гравюру, сделала ее анахронизмом. Зато творческая гравюра переживает новый расцвет. Ведущими мастерами эстампа были крупнейшие художники Э.Делакруа, Э.Мане, Э.Дега, К.Писсарро, Дж.Уистлер, П.Гоген, Э.Мунк, В.Серов. Совсем молодая литография и далеко не



исчерпавший свой творческий потенциал офорт стали ведущими техниками века. К 1830 году практически исчезли все изысканные техники репродукционной гравюры, не выдержав конкуренции со всё более изощренными фотомеханическими процессами.

Наше время определяется наличием некоторых традиционных и появлением множества новых техник эстампа. Были открыты неизвестные ранее выразительные возможности в давно забытых, казалось бы, техниках – меццо-тинто, резце и т.д.

*А.Мисерович.
Гродно.
Литография с
рисунка Н.Ор-
ды. 1873-83.*

Белорусский эстамп также имеет богатые и интересные традиции. Его эволюция тесно связана с историей рукописной и печатной книги. Удивляет мастерство древних туровских, полоцких, оршанских и могилевских мастеров книги, которые своими прекрасными миниатюрами и орнаментикой (заставками, концовками) украшали пергаментные страницы рукописей. В начале XVI века возникло и стало развиваться белорусское книгопечатание. В изданиях просветителя-гуманиста Франциска Скорины появились первые на восточнославянских землях книжные иллюстрации. 1517 год – дата выхода в свет первой бело-



*М.Кулеша.
Церковь
Бориса и Глеба
на Коложе
в Гродно.
Литография.
Конец 1850-х гг.*

русской гравюры. Исполненные в технике торцовой ксилографии, эти иллюстрации отличались особой изобразительной стилистикой.

В XVII веке становятся богаче художественные средства эстампа, что связано с освоением новых графических техник, в частности, офорта и гравюры на металле. Конечным результатом этих сложных процессов являлось постепенное формирование национальной школы гравюры со своим неповторимым обликом. Мастерами резцовой гравюры в то время были А.Та-



*С.Юдовин.
У окна.
Ксилография,
1926.*

расевич, И.Щирский, М.Симкевич, а также зарубежные граверы К.Гетке, А.Вестерфельд. В технике резца выполнялись иллюстрации, географические карты городов (Полоцка, Гродно, Несвижа), экслибрисы, гравюры – тезисы.

В XVIII веке появились первые офорты. В этой технике работали замечательные художники М.Жуковский и Г.Лейбович. Ксилография и резцовая гравюра на металле в конце XVIII века переживали кризис в связи с сокращением книгопечатания. В своем развитии на протяжении XVII – XVIII веков белорусская графика прошла через все известные в искусстве стили: готику и



*М.Аксельрод.
Витебск.
Ксилография,
1930.*

ренессанс (ксилография Скорины), маньеризм (гравюры П.Мстиславца), барокко (произведения А.Тарасевича, В.Ващенко).

В начале XIX века была освоена техника литографии. Литографские мастерские существовали в университете в Вильно, типографии Я.Дворца в Минске. Об открытиях в новой графической технике говорят работы Кукевича, Бахматовича, Кулеша. Интересно отметить литографию Михаила Кулеша «Церковь Бориса и Глеба на Коложе в Гродно» (конец 1850-х гг.), где известный памятник, показанный на высоком берегу Немана, красивым силуэтом выделяется на фоне светлого неба. Отлично скомпонованный пейзаж оживляют фигурки людей на переднем плане, подчёркивая красоту пейзажа и величие славной Коложи.

В начале XX века в Белоруссии возродились разные техники гравюры; примечательного развития достигла ксилография (Горбовец, Тычина, Юдовин). Уже на сентябрьской выставке 1921 года в Минске были представлены почти все техники графического искусства: линогравюра, ксилография, офорт, литография.



*В. и М.Басальги.
В поле.
Линогравюра, 1974.*

Участниками выставки были М.Филиппович, П.Гудковский, И.Плещинский, И.Володько, П.Мрачковская и др.

В развитии белорусского эстампа, кроме Минска, большую роль сыграл Витебск. По примеру других городов (прежде всего Москвы и Ленинграда) в Витебске возрождается станковая ксилография. В 1921 году начал гравировать на дереве С.Юдовин. Прекрасным мастером ксилографии был и Е.Минин, создавший несколько тонких по исполнению пейзажей Витебска, гравюрных портретов, экслибрисов. Художник З.Горбовец зарекомендовал себя мастером обрешной гравюры. Ряд литографий и

рисунков создал в Витебске художник М.Добужинский. В 30-е годы в Витебске в разных техниках эстампа работали В.Соколов, А.Волков, Л.Ран, В.Голубок, Л.Лейтман, М.Аксельрод и др.

В послевоенное время в техниках эстампа работали А.Тычина, И.Гембицкий, Н.Головаченко и др. Характерная черта графического искусства первых послевоенных лет – активное участие в ней скульпторов, живописцев и даже художников театра. Показательна первая выставка после войны, которая прошла в 1946 году в Минске. На выставке экспонировались произведения М.Тарасикова, Я.Зайцева, П.Гавриленко, Я.Красовского, И.Ахремчика. Основу творческого коллектива графиков составили А.Тычина, С.Романов, В.Соколов, В.Тиханович, Л.Ран, С.Герус, И.Гембицкий, М.Дурчин, Д.Красильников, М.Гутиев, А.Волков, М.Гурло, Н.Головаченко. Творчество этих художников развивалось под воздействием русского советского искусства 30-40-х годов и послевоенного времени. Документальность – характерная черта их произведений.

Активное развитие белорусского эстампа наблюдается, с 60-х годов XX века. Вначале подъем ощущался в линогравюре, затем в литографии, немного позднее в офорте. В это время эстамп становится значительным явлением в белорусском изобразительном искусстве.

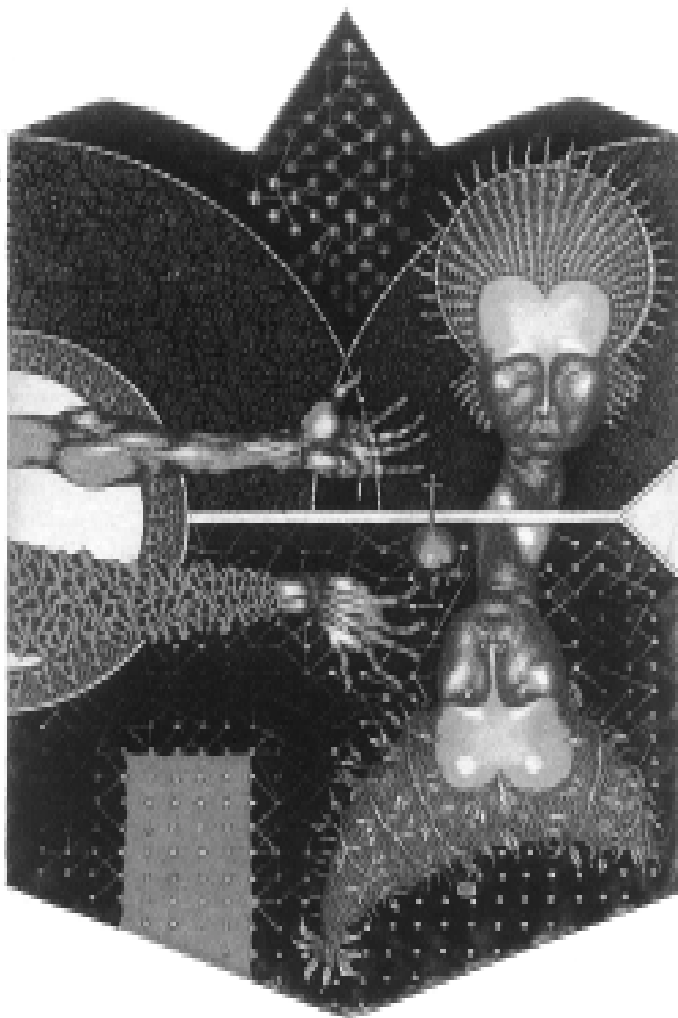
Сегодня он занимает такое же высокое положение среди других видов искусств. Расцвет белорусского эстампа связан прежде всего с такими именами, как А.Поседавич, А.Лось, Г.Поплавский, В.Савич, Н.Селешук, А.Кашкурович, В. и М.Басалыги, В.Шарангович, В.Слаук, Ю.Яковенко и др.

§2. Особенности эстампа

Чтобы лучше понять особенности эстампа, необходимо ознакомиться с принципами его печати. Художник создает на твердых материалах (литографском камне, деревянной доске, металлической пластине, линолеуме и т.д.) так называемую печатную форму (часто её называют «доской»), с которой и производится печатание художественного произведения – эстампа.

Для того чтобы отпечатать в типографии репродукцию, плакат, иллюстрацию, этикетку и так далее, тоже изготавливается печатная форма, но делается она с оригинального произведения художника фотомеханическим способом с помощью специальных аппаратов и машин. Такая печатная форма называется **типографской**, или машинной, а печать с нее – типографской, или **полиграфической, печатью**.

*Ю.Яковенко.
Магдалина.
Офорт, 2001.*



Печатная форма в эстампе, созданная руками автора – художника, называется *авторской печатной формой*, а печать, в отличие от типографской, мы называем *художественной печатью*. Различные способы создания эстампа в зависимости от материала печатной формы (камень, дерево, металл, линолеум) называются *графическими техниками*. К наиболее распространенным графическим техникам относятся: офорт, линогравюра, литография, шелкография.

Эстамп обладает особым свойством, в наибольшей степени отличающим его от всех других видов художественного творче-

ства. Это свойство – тиражность. По самому своему определению – отпечаток, сделанный с особым образом обработанной деревянной, металлической или каменной доски, – эстамп всегда существует в нескольких, а часто во многих экземплярах. Нередко задают вопрос: не лишает ли это эстамп оригинальности, позволяет ли это ему числиться среди основных видов художественного творчества, не низводит ли это его до уровня репродукции?

Тут надо в первую очередь отметить, что отпечаток на бумаге и есть цель всего творческого процесса художника, сама доска играет роль, сравнимую с материалами и инструментами в живописи, не более. С самого своего возникновения эстамп заговорил на особом языке, стал применять специфические средства, резко отличающие его от рисунка и живописи. И даже в тех, в отдельные эпохи частых случаях, когда эстамп воспроизводит живописную композицию другого художника, он не просто репродуцирует её, но как бы переводит на свой, совсем другой язык, язык не цвета, но тональности, не мазка, но линии и точки; даже репродукционная гравюра – это всегда, если воспользоваться пушкинским словом, «перевыражение» живописного прототипа. Кроме того, следует, может быть, напомнить, что и в других видах искусства произведение далеко не всегда существует в единственном экземпляре: экспонируемая, скажем, в Музее изобразительных искусств имени А.С.Пушкина скульптура О.Родена «Мыслитель» находится и в некоторых других музеях, и все её отливки – в равной мере оригиналы. С ещё большим основанием можно провести аналогию и с каким-либо замечательным произведением книжного искусства: от того, что книга вышла, к примеру, из типографского станка Альда Мануция или из рук Анри Матисса в нескольких сотнях экземпляров, она ничего не потеряла в своей художественности. То обстоятельство, что каждое произведение существует в нескольких экземплярах и что люди в разных концах света могут его видеть одновременно, только, может быть, прибавляет достоинств эстампу. Утрачивая в редкости, уникальности, он выигрывает в демократичности, эстамп как бы сам идёт навстречу зрителю. Кроме того, абсолютная идентичность всех отпечатков с одной и той же доски в большой мере фикция, принятая условность. Доски стираются при печати, и отпечатки начинают различаться по насыщенности цвета, по общей тональности. Часто художники печатают оттиски с одной и той же доски разной краской, а то и добиваясь различного эффекта, как это делал Рембрандт. И когда мы смотрим одновременно несколько экземпляров одного эстампа, то они, скорее всего, воспринимаются нами как

лёгкие вариации одного и того же изображения, и это сообщает им словно бы добавочное измерение, своего рода образную объёмность.

Художник сам участвует во всех процессах создания эстампа – от изготовления печатной формы до печатания и оформления оттиска. Исходя из замысла, он избирает технику, манеру исполнения, определяет качество краски и бумаги, способы печати и т.д. Только большой практический опыт позволяет художнику свободно владеть материалом, умножать творческие находки и вырабатывать свой индивидуальный почерк. Автор придирчиво следит за качеством каждого оттиска, отбирает, подписывает и выпускает в свет только самые лучшие листы. Отпечатав часть тиража, автор может внести в печатную форму поправки и изменения и продолжать печатание. В этом случае эстампы появляются на свет в нескольких состояниях. Фиксированная в оттиске стадия работы гравера над доской называется *состоянием*. Некоторые офорты Рембрандта, например, дошли до нас в нескольких состояниях, и каждое из них по-своему привлекательно. Такие возможности художник чрезвычайно ценит и не страшится сделать все оттиски совершенно тождественными. При репродуцировании эстампа воспроизводится обычно только одно состояние, только один из лучших вариантов оттиска.

Каждая графическая техника, как правило, связана с одним определенным видом печати. Существуют такие профессиональные определения, как «техника глубокой печати», «техника плоской печати», «техника высокой печати» и т.д. Каждый из видов печати, каждая графическая техника придают эстампу совершенно особые, неповторимые художественные достоинства.

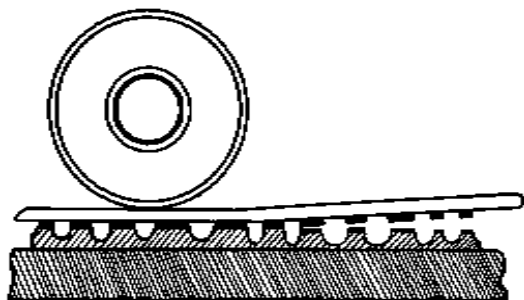
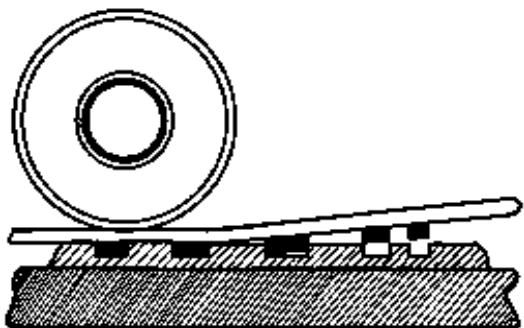
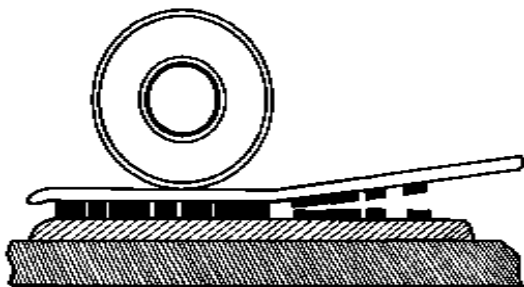
Ни в коем случае не следует «навязывать» материалу чуждые его природе художественные задачи, и уж совсем бессмысленно средствами одной графической техники имитировать другую.

Итак, художественная печать четко разделяется на три вида:

1. Высокая, или выпуклая, печать. Изображение оттискивается на бумагу с возвышающихся, выступающих мест печатной формы (как, например, в линогравюре, ксилографии и гравюре на картоне).

2. Глубокая печать. Изображение оттискивается из углубленных мест печатной формы (как, например, в офорте или резцовой гравюре).

3. Плоская печать. Оттиск производится с плоской, ровной поверхности печатной формы (как, например, в литографии, монотипии).

*Высокая печать.**Глубокая печать.**Плоская печать.*

В эстампе существует огромное число видов, подвигов, разновидностей техники. Они рождаются в определенные эпохи, часто отмирают через несколько десятилетий, трансформированными возрождаются в другое время. И все это многообразие призвано к расширению выразительных возможностей эстампа, к обогащению его языка. Ведь эстамп в принципе располагает гораздо более ограниченным диапазоном средств, чем, скажем, живопись: линия, штрих и тональное пятно — лишь эти элементы лежат в основе каждого листа. И появление каждой новой техники рождает как бы новый оттенок в использовании этих постоянных элементов. Но в своей совокупности техники эстампа чрезвычайно выразительны. При этом каждая из них обладает своими особыми возможностями. Если попробовать очень кратко некоторые из них определить, то эти различия, эту специфику можно свести к следующему.

Резцовая гравюра характеризуется большим физическим напряжением мастера при работе: стальной штихель с усилием преодолевает сопротивление металлической пластины. Экономия усилий заставляет гравера стремиться к строжайшей дисциплине штриховки, пользоваться системами параллельных линий, которые как бы штрихуют, отгущивают пластику изображенных фигур. Но, кроме законченности, отчеканенности формы, само физическое напряжение при работе как бы переходит в пластическое напряжение образа. И в результате сама манера гравирования, сама техноло-



*Г.Гольциус.
Тит Манлий на коне.
Резец.*

*А.Цорн. Тост.
Офорт, 1893.*



гия определяет и ограничивает образную специфику резцовой гравюры: она всегда стремится создать образ, характерный физической активностью, пластической энергией, образ человека действующего. Вероятно, поэтому наивысшие достижения резцовой гравюры относятся к эпохе Возрождения (А.Мантенья, А.Дюрер). Сам характер ренессансного искусства близок к такому пониманию образа человека.

Появившийся несколько позже *офорт* с технологической точки зрения полярно противоположен резцу. Офортная игла процарапывает тонкую пленку лака с чрезвычайной легкостью, что само уже провоцирует мастера к максимальной подвижности и свободе линии. Офортист с одинаковой непринужденностью может работать длинным и текучим штрихом, и короткими

ударами иглы, в его распоряжении есть повторное травление, создающее широкую шкалу тональности. Поэтому в офорте появляется интерес к световоздушной среде, которая передается диапазоном тональности, и к подвижности характеристики, что связано с некоторой неопределенностью, беглостью пластики. Образ, характерный для офорта, – всегда в становлении, в процессе, он может быть физически не закончен, но динамичен, психологически глубок. Для офорта характерен пейзаж, психологическая сцена, интимный портрет, мгновенный набросок. Эстетика офорта сродни рисунку.

Мастер *обрезной гравюры* на дереве режет по доске продольного распила, обрезаая каждую линию ножичком с двух сторон. Все изображение складывается из таких черных линий и пятен, которые максимально контрастируют с белой бумагой. Эта звонкость сопоставления черного и белого уже заранее определяет большую декоративность обрезной гравюры, а контрасты черных и белых плоскостей, особенно при работе белым по черному, создают эмоциональное напряжение.

Литография нейтральна по отношению к работе мастера: на камне можно рисовать с той же легкостью, что и на бумаге, – карандашом, тушью, процарапывать, тушевать и т.п. И, тем не менее, литография – это не просто способ тиражирования рисунка. Совсем другой характер краски, очень плотной и насыщенной, работа скребком, позволяющим создавать подвижную белую линию, способность свести тон на нет – все это создает очень богатые возможности для передачи динамики света, для выражения романтического начала, для создания особой, живописной тональности.

Техника *монотипии* дает художнику счастливую возможность воплощать свое видение мира, используя язык графики –



*Кийэцудо.
Женщина с
распущенными
волосами.
Обрезная
гравюра, 1704.*



*М.Эшер.
Рептилии.
Литография.
1943.*

линейно-ритмическое построение, и язык живописи – цвет. Большую эмоциональную нагрузку несет в монотипии именно цвет, разработанный в широких модуляциях и тональностях. Художник владеет сложными фактурами и пятнами, тем самым создавая необычайные эффекты.

Из этих примеров видно, что выразительные возможности каждой техники, её язык и её эстетика всегда в эстампе определяются технологией, самим способом обработки доски.

В пределах одной графической техники существуют различные способы, приемы работы, которые, не ослабляя лучших сторон той или иной техники, расширяют диапазон изобразительных средств для создания художественного произведения. Такие разновидности одной графической техники называются **манерами** (манеры офорта, манеры литографии и т.д.).



*Р.Барто.
Портрет.
Монотипия, 1931.*

Эстамп – это отпечаток плоской доски на плоском же листе бумаги. И эта плоскостность оттиска проявляется в характере пространства листа, обычно очень неглубокого, иногда разделённого на несколько планов, часто не конкретного. Ведь всякую картину (во всяком случае, картину, написанную до XX века) мы можем, сделав известное усилие, представить как некую реально существующую сцену. С эстампом этого не может произойти, в нём нет той меры иллюзии, что у живописи; держа его в руках, мы видим, что изображение состоит из линий и пятен, вполне условных, что он напечатан на тонком листе бумаги, что его края, его свет, само его пространство – эта та же бумага. И от этого эстамп кажется скорее образом, знаком, схемой, намёком на явление, чем конкретным изображением его. Когда мы разглядываем оттиск, мы как бы читаем его, штрих за штрихом, линия за линией, что создаёт определённую временную последовательность рассмотрения, то есть оттенок повествовательности. Вот это соединение свойств отвлечённости и повествовательности особое, *специфическое качество эстампа*. Возможно, поэтому так закономерно он входит в книгу как иллюстрация, поэтому для него так естественна форма серии, связанной единым сюжетом, как у Калло или Хогарта, поэтому в нём возможен гиперболизм, как у Гойи, символика, как у Редона, активная метафора, как у Тулуз-Лотрека, сатира, как у Домье. В живописи всё это невозможно именно в силу тяготения её к конкретности, иллюзорности, зрительной убедительности, в рисунке же – сложно из-за его излишней беглости, динамичности, случайности. Конечно, это самые общие признаки эстампа.

Глава 4. ГРАФИЧЕСКИЕ ТЕХНИКИ

§1. Гравюра

Гравюрой (от фр. graver – вырезать) называют вид графического творчества, где рисунок сначала вырезается или выравливается на доске (деревянной, металлической или из другого материала), а затем оттискивается с доски на бумагу. **Гравированием** (от фр. – вырезать) называется процесс создания печатной формы в ряде техник. Процесс гравирования присущ ксилографии, резцовой гравюре, офорту, линогравюре, гравюре на картоне и некоторым другим техникам. **Гравюрой** также называются произведения графики, отпечатанные с гравированной печатной формы. Гравюра является производной от эстампа, ибо вбирает в себя техники, непосредственно связанные с вырезанием или травлением.

Гравюра может быть высокой, или выпуклой, если черные (печатающие) штрихи рисунка оставляют на доске нетронутыми, а промежутки между ними вырезают. Если же печатающие штрихи прорезают (или протравливают) вглубь, а промежутки оставляют нетронутыми – гравюра называется глубокой, или углубленной. В первом случае печатную краску наносят на поверхность доски, во втором – забивают внутрь штрихов, а с поверхности доски стирают. К высокой гравюре относится гравюра на дереве, линолеуме, картоне, к глубокой – разные виды гравюры на металле: резцовая гравюра, офорт и другие.

Гравюра принадлежит столько же искусству, сколько и печатному делу, полиграфии. Из двух разновидностей гравюры развились два основных способа печати: высокая и глубокая. Позже к ним присоединились другие способы.

§2. Техники высокой печати

Ксилография

Ксилографией называется гравюра на дереве (греч. «ксюлон» – дерево, «графо» – пишу, рисую). Существует два вида

гравюры на дереве: *обрезная (продольная) и торцовая (поперечная)*. Ксилографию разделяют на оригинальную (авторскую) и репродукционную.

Продольная гравюра

Гравюра на дереве возникла в глубокой древности, задолго до изобретения книгопечатания в Европе. Впервые она появилась в Китае. Появлению её предшествовал способ получения оттисков с плоских каменных рельефов, в наше время называемый *эстампированием*. Он был известен в Китае со II века н.э., когда там была изобретена бумага. Слегка увлажнённую мягкую бумагу накладывали на рельеф и вдавливали в его углубления, поколачивая щёткой. Затем на поверхность высохшей бумаги, повторяющей формы рельефа, широкой кистью или тампоном наносили водяную краску; получалось прямое изображение рельефа, состоящее из чёрных (или цветных) силуэтов, прорезанных белыми линиями.

Способом эстампирования продолжали широко пользоваться и потом, когда появилась гравюра на дереве. Возможно, что он оказал влияние на возникновение и развитие гравюры: в старой китайской гравюре часто можно встретить подражания эстампам с характерным для них белым штрихом по чёрному (или цветному) фону или по чёрным (цветным) силуэтам.

Из китайских литературных источников известно, что изображения с деревянных досок печатались в Китае уже в VI веке. Самая ранняя из дошедших до нас китайских гравюр датируется 868 годом. Она помещена как фронтиспис в буддийском свитке «Алмазная сутра», найденном в Пещере тысячи Будд в оазисе Дуньхуан. На ней изображён Будда на троне в окружении святых и монахов. Художественное и техническое совершенство, с каким награвировано это строго линейное каноническое изображение, говорит о высоко развитом в эту эпоху в Китае гравёрном мастерстве.

В Китае особенно интенсивно развивалась книжная гравюра светского содержания: иллюстрации к историческим романам и пьесам, трактатам о живописи, описаниям собраний картин и рисунков. К началу XVII века относятся первые опыты цветной гравюры: художественная почтовая бумага, книжные иллюстрации.

В Японии первая иллюстрированная книга светского содержания – знаменитый цикл поэм в прозе IX века «Исэ Моногатари» – вышла в 1608 году; до этого печатались только религиозные изображения и тексты.

Вслед за странами Дальнего Востока гравюра на дереве появляется в арабских странах. Фрагменты ксилографических книг на арабском языке, относящиеся к периоду между X и XIV веками, были найдены в Египте. Техника гравирования на дереве была там издавна хорошо известна; она применялась для печатания узоров на ткани (набойки) и особенно распространена была среди коптского (христианского) населения Египта.

В Западной Европе деревянная гравюра возникла, по-видимому, в конце XIV века; с начала XV века она получает всё более широкое и быстрое распространение. Историки связывают появление гравюры с началом производства бумаги в европейских странах (первые бумажные мельницы в Германии появились около 1400 г.). Первая датированная ксилография относится к 1418 году.

Первоначально техника гравирования в Западной Европе, как и на Востоке, была близка к технике изготовления досок для набойки. Образцы набойки европейской работы сохранились от XII века; среди них есть орнаментальные и сюжетные композиции. От XIV века дошла набойка итальянской работы с изображением эпизодов жизни царя Эдипа. Дошел до нас и фрагмент печатной формы для набойки, вырезанной во Франции и датированной 1397 годом, – доска из собрания французского типографа Прота, изображающая часть композиции «Распятие». На оборотной стороне этой ореховой доски награвирована часть сцены «Благовещения» (фигура ангела), работа над которой не закончена.

Гравирование на дереве применялось и для других целей. Начиная с XIII века переписчики рукописных книг часто пользовались деревянными штампами для предварительного оттискивания инициалов. По такому бескрасочному оттиску инициалы потом рисовались от руки.



*Печатная
доска Прота.
Франция.
Центурион.
1379.*





*А.Кравченко.
Портрет дочери.
Обрезная
ксилография, 1926.*

Но всё это ещё не было гравюрой в собственном смысле. Наступает момент, когда деревянная доска получает новое применение. Ее начинают гравировать специально для оттискивания на бумаге рисунков, предназначенных для размножения и имеющих самостоятельное, а не декоративно-прикладное или какое-либо вспомогательное назначение. С этого момента гравюра развивается как особый самостоятельный вид искусства и как средство массовой печати, а именно в эпоху раннего Возрождения.

Круг тем и назначение гравюр постоянно расширялись: от отдельных листов с изображением святых и религиозных сцен до игральных карт, календарей, азбук и т.п.

Со второй половины XV века продольная гравюра становится неотъемлемой частью печатных книг. Первая книга типографской печати с гравюрами на дереве вышла в 1461 году в Германии.

К концу XV века сложилась система художественных и технических приёмов продольной ксилографии, которая продержалась без существенных изменений до конца XVIII века.



*Э.Мунк.
Пейзаж.
Обрезная
ксилография,
1903.*

Практика новейших художников начиная с конца XIX века внесла в технику продольной гравюры существенные изменения.

В XX веке обрезная ксилография не имела такого широкого применения, однако география представителей, работавших в этой графической технике, широка. Нам известны такие имена, как П.Гоген, Ф.Валлотон, Э.Мунк, А.Майоль, К.Кольвиц, А.Кравченко, И.Голицын и др.

Говоря о продольной ксилографии, следует отметить способ цветной печати итальянского гравера Уго да Карпи. В 1516 году



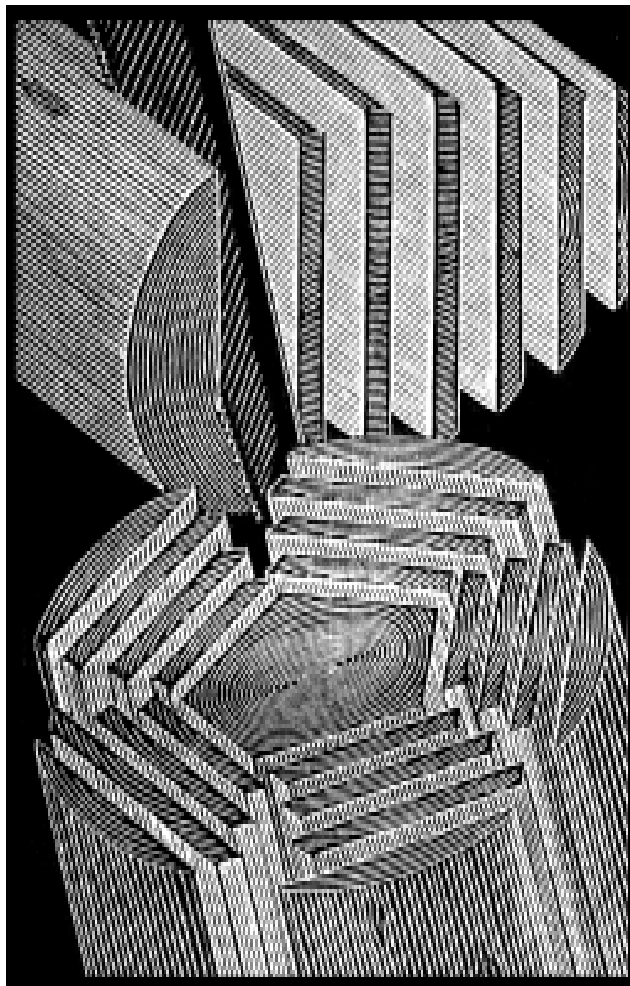
*Ф.Валлотон.
Перед визитом.
Обрезная
ксилография,
1898.*

он получил в венецианском сенате привилегию на изобретенный им способ, который был назван «*кьяроскуро*», то есть светотень. Уго да Карпи печатал свои гравюры с трех досок разного цвета. Он не пользовался контуром и не применял резко контрастных цветов, но его листы создавали впечатление действительно светотени. У художника были последователи, однако при своих высоких живописных и декоративных качествах техника «кьяроскуро» широкого распространения в дальнейшем не получила, оттесненная активным развитием резцовой гравюры и офорта.

В обрезной, или продольной, гравюре печатная форма создается на деревянных досках продольного распила. При помощи специальных режущих инструментов штрихи, линии и пятна, образующие на доске рисунок, обрезаются со всех сторон, а промежутки, то есть все, что не должно печататься, углубляются. Затем на доску накатывается при помощи валика краска, сверху кладут мягкую бумагу и делают отпечаток на специальном станке или вручную.

Лучшим материалом для продольной гравюры в европейских странах издавна считается древесина груши. Она превосходно режется, позволяет гравировать тончайшие штрихи и очень устойчива при печатании.

*Способы распила дерева
для приготовления
продольных досок.*



Древесина липы, мелкослойная, но очень мягкая, пригодна лишь для гравюр с крупными формами: тонкие черные штрихи на ней быстро сминаются при печатании.

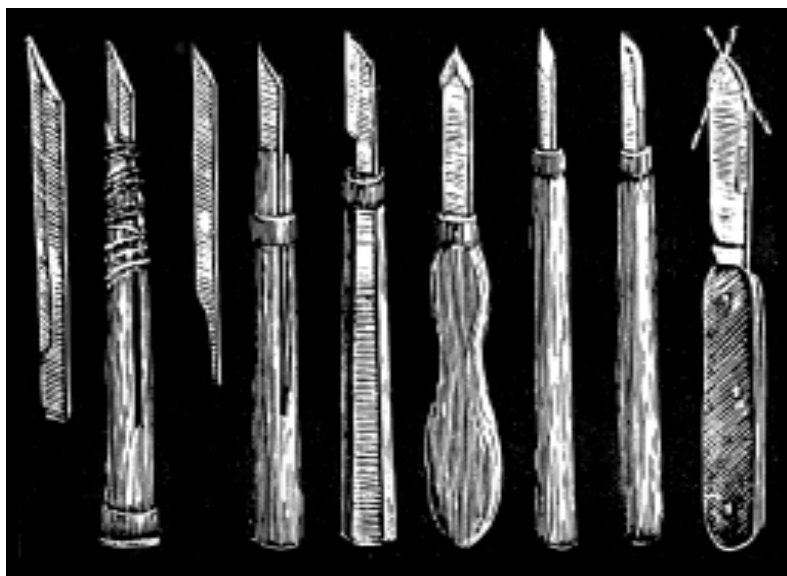
Хорошо высушенный отрезок ствола распиливают на доски. После распила доски ставят на ребро в сухом помещении, защищенном от сквозняка, жары и влаги. Хорошо выдержанная таким образом доска в дальнейшем не будет коробиться и трескаться.

Для больших гравюр доски склеивают (вдоль волокна) из нескольких тщательно пригнанных кусков. Лучшим клеем считается рыбий, но можно склеивать доски также столярным, ка-

зеиновым или синтетическим (поливинилацетатным, эпоксидным и т.п.) клеем. Доску тщательно выстругивают с двух сторон, а потом ее рабочую поверхность выравнивают и шлифуют наждачной бумагой.

На отшлифованную поверхность доски наносят или переводят рисунок. Иногда доску предварительно грунтуют тонким слоем цинковых белил. На грунтованной доске штрихи рисунка выглядят четче.

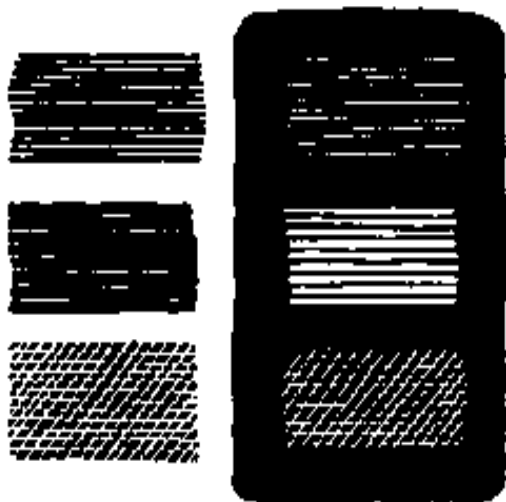
Чтобы изображение на оттиске получилось прямым, на доске его нужно сделать зеркальным по отношению к натуре, оригиналу или эскизу. Зеркальное изображение трудно сразу нарисовать на доске; существуют разные способы перевода его с предварительного рисунка на бумаге. Можно перевести рисунок по клеткам, пользуясь зеркалом. Этот способ, хотя и мед-



*Виды ножей
для продольной
ксилографии.*

ленный, имеет то преимущество, что при переводе рисунок лишний раз проверяется и уточняется. Более легкий, но и более механический способ – передавливание по контуру с кальки через бумагу, натертую графитом, или через обыкновенную копирку.

После того как рисунок на доске прорисован тушью, доска покрывается ровным темно-серым тоном так, чтобы рисунок просвечивал. Для этого разводят бензином печатную краску и куском ваты наносят ее на доску. Если доска загрунтована, тон наносят поверх белого грунта. Не следует сильно смачивать доску,



*Черный и
белый штрих
в гравюре.*

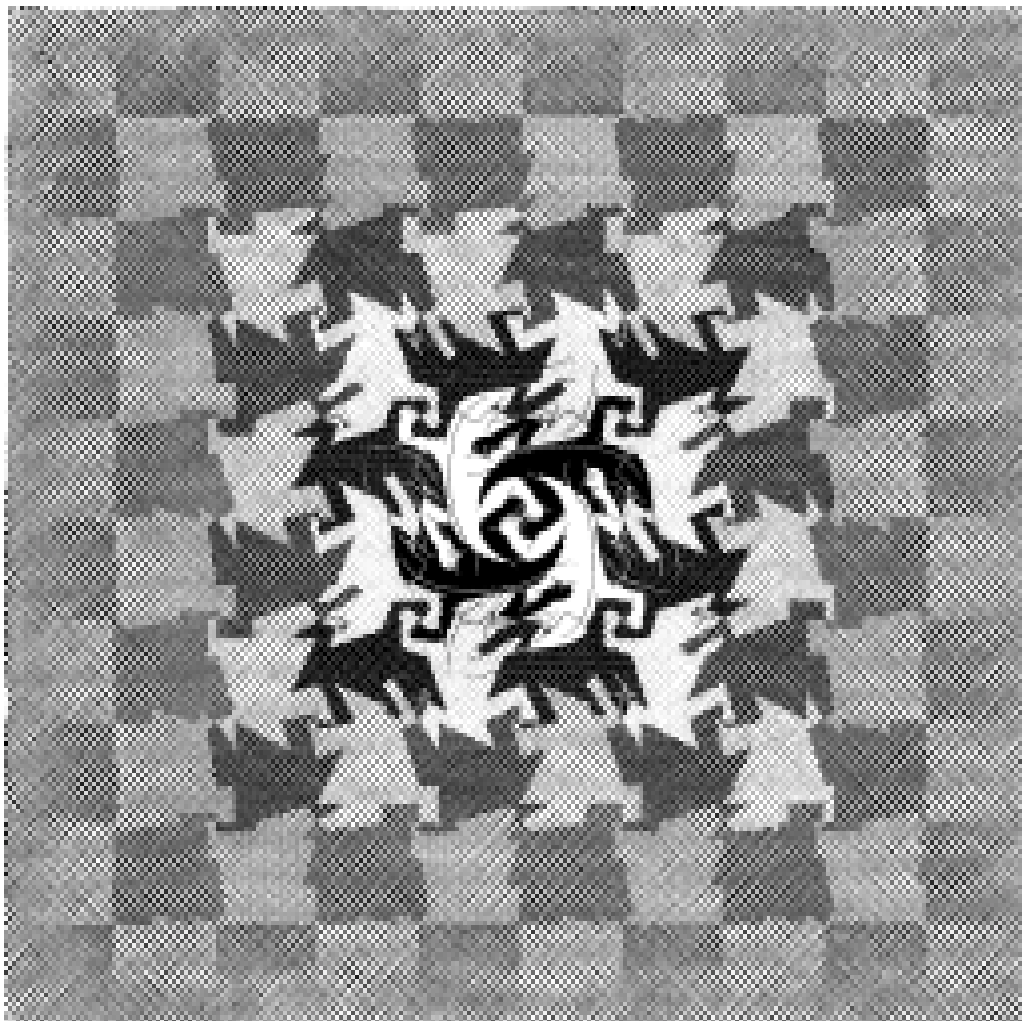
не имеет блеска. Кончик ножа, если его приложить к ногтю, не скользит, а как бы «прилипает». Это относится и к другим граверным инструментам. Все они должны легко, без усилия, резать доску.

В процессе гравирования ножом каждый черный штрих рисунка обрезают с двух сторон, сам же штрих остается нетронутым. Отсюда и происходит название «обрезная гравюра», точно выражающая особенность этой техники. Чтобы получить рельефный, печатающий черный штрих, надо с двух сторон ограничить его углубленным белым штрихом. Но чтобы получить белый штрих, надо сделать надрез, а потом подрезать его с другой стороны под углом, чтобы вынулась стружка и на доске образовалась выемка. Для одного черного штриха требуется четыре движения ножа.

Нож держат свободно тремя пальцами, как ручку с пером. При надрезе нож движется слева направо, потом доску поворачивают вправо на 90 градусов и движением ножа сверху вниз (к себе) подрезают и вынимают стружку.

Техника резьбы трудоемка и кропотлива. Но это вознаграждается четкостью и выразительностью каждого точно найденного штриха. Для «обрезной» гравюры характерна чистота обрезки черных штрихов и глубина белых промежутков между ними, а также господство черного штриха (а не белого). Вообще черный и белый штрих – понятие не столько техническое, сколько художественное. Одни и те же штрихи в зависимости от окружения и от количественного отношения черного к белому могут

чтобы она не покособилась. На темном фоне доски каждый штрих, прорезаемый инструментом, будет четко виден – так, как он будет выглядеть на оттиске. Это позволит зрительно контролировать ход работы и, если нужно, дополнить или изменить рисунок во время гравирования. Удобнее же всего пользоваться специальными инструментами мессерштихелями, у которых точится прямая сторона лезвия. Лезвие ножа натачивается и направляется на плоских брусках, сначала на более грубых, потом на самых мелких. Режущий край хорошо наточенного ножа, если смотреть на него прямо, не виден – он настолько тонок, что



восприниматься или как черные, лежащие на белом, или как белые – на черном.

Если параллельные черные и белые штрихи равной толщины окружены черным цветом, они будут читаться как белые; если белым цветом – как черные. Это простейший случай.

Если белые штрихи тоньше черных, они могут читаться белыми, даже если выходят на белое поле. И наоборот, тонкие черные штрихи с широкими белыми промежутками будут читаться черными даже в черном окружении.

*М.Эшер.
Рептилии.
Линогравюра,
1937.*

Виды стамесок для продольной гравюры (угловые, полукруглые и прямые).



Белая перекрёстная штриховка в зависимости от ширины штрихов может восприниматься или как белая сетка, или как черная точка.

В старой «обрезной» гравюре сравнительно мало используются цветовые качества черно-белого изображения (контрастность пятен, силуэт, фактурно-цветовой штрих и т.п.), вносящие конкретно-чувственный элемент. Решая порой очень сложные тональные задачи при помощи мельчайшей сетки черных штрихов, эта гравюра, как правило, не становится «живописной». Светотень в ней скорее служит средством передачи как бы скульптурного объема или рельефа, как, например, в поздних гравюрах Дюрера. Впрочем, здесь решающую роль играет не столько техника, сколько характер изображения. Ведь технически несравненно легче было бы вместо черной сетки оставить где-то черное пятно или прорезать тем же ножом перекрестный белый штрих. Но это противоречило бы художественной задаче, всему строю изображения.

Современные мастера продольной ксилографии пользуются также инструментами, которые применяются для линогравюр. Это угловые и полукруглые стамески, короткие (8-10 см), прямые или слегка изогнутые так, что острие их чуть-чуть приподнято. По своей форме и назначению они напоминают штихели для торцовой гравюры, только лезвие у них не сплошное, а с

выемкой. Их и называют часто, разумеется неправильно, штихелями. Как и штихели, эти инструменты сразу, одним движением вынимают белый штрих. Хорошо наточенные, они легко и чисто режут продольную доску во всех направлениях, считаясь с волокнами дерева.

Угловая стамеска, подобно грабийехелю в торцовой гравюре, прорезает штрих, ширина которого меняется в зависимости от того, насколько глубоко инструмент врезается в дерево. Получается гибкий, разнообразный и достаточно точный штрих,



которым удобно моделировать форму и можно свободно «рисовать» на доске. Как и нож, «уголок» – инструмент универсальный, им одним можно целиком нарезать гравюру. Для работы необходимо иметь по крайней мере два-три таких резца с разной шириной угла.

Ширина штриха, прорезаемого полукруглой стамеской, одинакова на всем протяжении (так как края стамески не расходятся под углом, а параллельны) и зависит только от ширины режущего конца стамески.

*К.Кольвиц.
Лист памяти
Карла
Либкнехта.
Обрезная
ксилография,
1919.*

*Н. Костевич.
Учебная работа.
Обрезная ксилография, 1996.*



Угловые и полукруглые стамески точатся на тех же брусках, что и ножи, причем только с внешней стороны, где имеется скос к острию – «жало». Острые стамески, как угловой, так и полукруглой, должно быть прямым, без зазубрин, и перпендикулярным ее оси.

Что касается печати, надо сказать, что сначала с еще не совсем оконченной гравюры делают пробный оттиск для того, чтобы ясно представить, как закончить работу и какие нужно

внести в нее поправки. При гравировании следует беречь черный цвет. Это правило относится ко всем видам высокой гравюры. Убрать лишний чёрный штрих или уменьшить черное пятно легко, а увеличить количество черного очень трудно.

Принцип «беречь черное» имеет не только утилитарно-технический но и художественный смысл: черный цвет в высокой гравюре служит материалом, из которого строится изображение. Черный цвет должен всегда ощущаться под белым, сдерживать его.

Для того чтобы сделать оттиск, на выпуклые элементы доски наносится печатная краска. Для печатания деревянных гравюр употребляются типографские иллюстрационные или литографские краски. Цветные краски разбавляют олифой средней крепости или прозрачными литографскими белилами, черную краску разбавлять не следует.

Краску nakatывают на доску валиком. Лучше всего употреблять валик с деревянной основой, покрытой слоем вальцмассы (специальной упругой массы из желатина, клея и глицерина). Ручные валики с одной и с двумя ручками применяют в цинкографиях при печатании пробы. Можно пользоваться кожаным валиком из куска мягкой кожи, сшитого в трубку и натянутого на деревянную основу. Вполне пригодны также резиновые валики, употребляемые для цветных красок в литографии. Для печатания небольших гравюр можно приспособить резиновые фотографические валики, выровняв их поверхность наждачной бумагой.

На валик краску накладывают шпателем ровной полосой и раскатывают на гладкой поверхности «плиты» (литографского камня, который можно заменить стеклом или куском линолеума). Прокатывают валиком несколько раз по доске, не надавливая сильно, чтобы не забить краску в мелкие промежутки между штрихами, кладут на доску лист бумаги, равномерно прижимая его рукой, и начинают притирать косточкой. Лучше для этого пользоваться специальной косточкой, какие употребляются в типографиях для ручной фальцовки, но можно и костяной ручкой от зубной щетки, скульптурной стэккой, крупной рукояткой от резца или обычной ложкой.

Деревянную гравюру следует печатать на мягкой, не проклеенной или мало проклеенной бумаге. Пробные оттиски удобно делать на обычной газетной или на фильтровальной бумаге, еще лучше – на гладких (не тисненых) бумажных скатертях. Иногда полезно делать оттиски для корректуры на мелованной бумаге: на ней штрихи отпечатываются очень резко, так что ясно выступают ошибки. Плохо получается печать на твердых и не-



О.Соанс.

Песнь любви кипарисов.

Обрезная ксилография, 1964.



ровных, сильно проклеенных бумагах типа чертежной. Чтобы такую бумагу приспособить для печатания гравюры, нужно нарезанные листы бумаги предварительно смочить и положить стопкой под пресс (отволожить).

Пробные оттиски, а также небольшие тиражи с продольных досок можно печатать на ручных прессах – цинкографских и позолотных. Это значительно ускоряет печать и позволяет делать оттиски на более толстой бумаге. Но печатать на них с продольных досок надо очень осторожно: при сильном давлении тонкие штрихи могут слиться. Также можно печатать ручным способом.

*Э.Мунк.
Влюбленные.
Обрезная
ксилография,
1902.*

После пробных оттисков, пока гравюра еще не закончена, доску обычно не моют. Поверхность ее вычищают куском каучука (можно обыкновенной мягкой резинкой), предварительно перетиснув остаток краски на бумагу и вытерев бумагой доску. При этом краска почти не загрязняет промежутки между штрихами – они остаются светлыми. Все же при дальнейшей работе на доске, чтобы лучше видеть штрихи, эти промежутки засыпают тальком.

Когда корректура закончена и получен окончательный оттиск, краску с доски смывают бензином или ацетоном.

Часто считают, что продольная гравюра – не тиражеустойчивая форма. Действительно, она уступает торцовой гравюре, которая выдерживает стотысячные тиражи. Но при хорошем качестве грушевого дерева, правильной гравировке тонких черных штрихов, при аккуратном обращении с доской, частом промывании доски бензином в процессе печатания продольная гравюра может дать в среднем от двадцати – двадцати пяти тысяч оттисков. Известны случаи, когда с продольных досок печатались тиражи до ста тысяч.

Продольная гравюра может быть использована в книге для внешних элементов оформления (обложка, суперобложка, форзац). Она может быть применена в качестве иллюстрации, полосной или текстовой, особенно в изданиях большого формата, например в детской книге. Большие возможности для применения продольной гравюры дает область станковой графики.

Безусловно, сегодня продольная ксилография, как и любая другая графическая техника, таит в себе массу технических и пластических открытий.

Торцовая гравюра

Появление в первой половине XVIII века нового вида гравюры на дереве – торцовой ксилографии – связывают всегда с именем английского гравера Томаса Бьюика (1753 – 1828). Это вполне закономерно, так как Бьюик не только первый освоил новую технику как художник, но и создал в этой технике произведения, не только значительные, но во многих отношениях непревзойденные.

За свою долгую творческую жизнь Бьюик воспитал многих учеников. Скромный провинциальный художник, владелец граверной мастерской в Ньюкасле, он стал главой английской школы деревянной гравюры, распространившей уже в первые десятилетия XIX века свое влияние сначала на Францию, а затем на всю Европу и Америку.

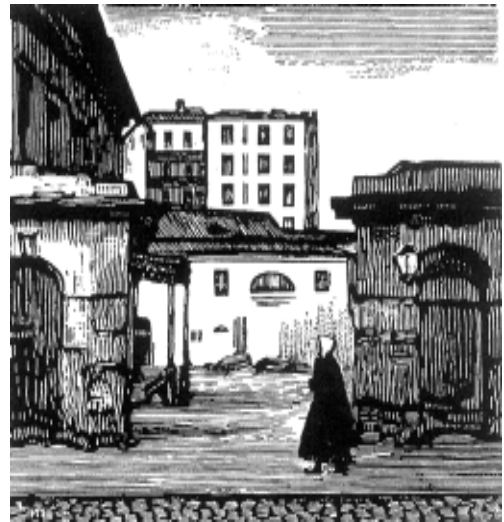
*Т.Бьюик. Иллюстрация
к «Истории британских
птиц». Торцовая
ксилография, 1797.*



Торцовая гравюра произвела переворот в книжной графике. Ксилография снова заняла господствующее положение в книге. Твердая и однородная поверхность торцовой доски позволяла несравненно легче, чем на продольном дереве, получать тончайшие линии и передавать штриховкой любой частоты сложные тональные и цветовые отношения. Богатство и гибкость новой техники, тиражеустойчивость торцовой доски позволили ксилографии вытеснить из массовой печати глубокую гравюру на металле и в дальнейшем успешно соперничать с появившейся почти в это же время литографией.

Возможно, что торцовая гравюра не случайно начала свое развитие в Англии – технически и экономически самой передовой стране этого времени, стране промышленного переворота и первой буржуазной революции. В конце XVIII века в Англии был создан усовершенствованный цельнометаллический печатный пресс Стэнхопа, позволивший улучшить качество оттисков; здесь же в 1814 году впервые была применена скоропечатная машина, изобретенная в Германии Ф.Кёнигом. Благодаря более совершенной технологии печати, применению гладких сортов бумаги стало возможным печатание тончайшего штриха торцовой гравюры. Художественная революция в книжной иллюстрации шла параллельно с технической – в полиграфии.

Было бы, однако, неверно представлять путь развития торцовой ксилографии совсем гладким: продольная гравюра не везде охотно уступала свое место в книге. В разных странах борьба новой техники со старой протекала по-разному.



*И.Павлов.
На Маховой.
Торцовая ксило-
графия, 1920.*

*В.Фаворский.
М.Кутузов
Из серии «Великие русские полководцы»
(фрагмент).
Торцовая
ксилография,
1945.*



Во Франции в первые два десятилетия XIX века продольная гравюра в книге применялась одновременно с торцовой и соперничала с ней; лишь прямое участие мастеров английской школы решило дело в пользу торцовой. В Германии в более поздние годы подобное же значение имело использование творческого опыта французских мастеров.

К 30-м годам XIX века торцовая техника деревянной гравюры стала господствующей в большинстве стран Западной Европы и в Америке.

XIX век был эпохой репродукционной ксилографии. Это исторически оправданно и понятно: других, более удобных и совершенных способов воспроизведения книжных, а затем газетных и журнальных иллюстраций еще не было; необходимость в размножении рисунков все возрастала. Экономика и эстетические потребности эпохи выдвинули на первый план техническую, служебную сторону ксилографии. Отказываясь от «собственного языка», ксилография в массе своей все дальше уходила от искусства к техническому исполнению.

Заметными мастерами торцовой ксилографии в XIX веке были У.Блейк, А.Порре, О.Смитт, А.Фогель, А.Менцель, Р.Бонг, М.Генеман и др.

В России первая торцовая ксилография появилась в 1833 году в книге В.Ф.Одоевского «Пестрые сказки». Выполнил ее французский гравер, живший тогда в Петербурге.

Но первым крупным мастером и деятелем в области торцовой гравюры в России был К.Клодт. В 1838 году он был командирован Академией художеств для изучения ксилографии в Париж, где работал в мастерской А.Порре. Вернувшись в Петербург в 1840 году, он стал руководителем созданного при Академии класса для обучения ксилографии. Клодт воспитал и объединил вокруг себя многих талантливых гравёров.

Следует отметить, что с середины XIX века сначала в станковой, а затем и в книжной гравюре рядом со штриховой манерой все более распространяется репродукционная тоновая манера гравирования. Видным представителем ее был Л.Серяков. Его гравюры представляют собой сложную и тонкую комбинацию черного и белого штриха и точки.



Конец XIX века в торцовой гравюре связан прежде всего с именем известного художника В.В.Матэ. Техника ксилографии у Матэ во многом противоположна тоновой технике Серякова, идущей от подражания резцовой гравюре на меди. Вместо «скульптурной» лепки формы параллельным белым штрихом, какую мы видим у Серякова, у Матэ – чрезвычайно разнообразный, по преимуществу черный штрих, «цветной» и фактурно насыщенный.

*В.Фаворский.
Лист из серии
«Годы революции».
Торцовая
ксилография,
1928.*

*А.И.Кравченко.
Иллюстрация к
«Повелителю блох»
Гофмана. Торцовая
ксилография, 1922.*



В.В.Матэ был выдающимся педагогом (он руководил классом гравюры в училище Штиглица и позже в Академии художеств). Из его школы вышли такие большие мастера гравюры, как И.Н.Павлов, В.В.Коренев, А.П.Троицкий, А.П.Остроумова-Лебедева, В.Д.Фалилеев.

В конце XIX века в странах Европы начинаются поиски новых путей в ксилографии; а с начала XX века повсеместно, как на Западе, так и в России, начинается подъем творческой торцовой гравюры, освобожденной теперь от служебных задач репродуцирования.

В России основоположником авторской ксилографии была А.П.Остроумова-Лебедева. Большое влияние на художника оказали итальянские и японские цветные гравюры – кьяроскуро.

Для формирования советской станковой гравюры много сделали, помимо Остроумовой-Лебедевой, В.Д.Фалилеев и И.Н.Павлов.

Сегодня классиком советской ксилографии заслуженно считается Владимир Андреевич Фаворский (1886 – 1964). Его творчество не только определило основное направление развития гравюры на дереве: влияние его сказалось на развитии самых разных областей советского изобразительного искусства.

Художник очень большого диапазона – гравер и художник книги, монументалист, театральный декоратор, теоретик искусства – В.А.Фаворский, как он сам считал, наиболее полно раскрыл себя в книжной ксилографии. Желание глубоко осмыслить законы художественной формы, стремление к искусству классическому, очищенному от всего случайного и мимолетного, тяга к монументальности и синтезу – все эти черты, характерные для главного направления мирового искусства конца XIX – начала XX века, пришедшего на смену импрессионизму, – в высшей степени были свойственны Фаворскому. Гравюра на дереве с ее особыми свойствами материала и книга как сложное архитектурное целое, выражающее стиль литературного произведения, были близки его творческим интересам и исканиям; в них он решал общие, важнейшие для своего времени художественные задачи. Книжная ксилография – область до этого достаточно скромная – была выдвинута им на передний план искусства, приобрела необыкновенное значение и влияние. В понимании материала деревянной гравюры Фаворский близок к Бьюику. Но непосредственное «чувство материала», которое было у Бьюика, он включил в стройную, логически ясную систему.

В советской ксилографии школа Фаворского всегда занимала ведущее положение. Многие из его участников – крупные художники с яркой индивидуальностью: П.Павлинов, Н.Фаворский (сын художника), Г.Ячеистов, М.Пиков, А.Гончаров и др.

Крупнейшим мастером деревянной гравюры, не примыкавшим к школе Фаворского, в какой-то мере его антиподом, был А.И.Кравченко. Технику торцовой гравюры он изучил под руководством И.Н.Павлова. Кравченко называли романтиком в гравюре. Он всегда стремился создать впечатление эмоциональной приподнятости, динамики и экспрессивности образов.

Совершенно особняком стоят станковые и книжные гравюры Д. Штеренберга. Цветовым богатством и сложностью они похожи на его плоскостную и фактурную живопись. Совсем иной

смысл приобретает гравюра в работах Б.Кустодиева. Исключительно плодотворной встреча с ксилографией оказалась для Д.Митрохина, С.Мочалова, В.Касяна и др.



*П.Упитис.
После улова.
Торцовая
ксилография,
1947.*

В братских тогда республиках торцовая гравюра тоже имела своих представителей: в Армении – это А.Коджоян, Р.Бедросян; в Грузии – Н.Чернышков; в Латвии – А.Юнкер, П.Упитис, З.Зузе, М.Озолинь, О.Абелите; в Эстонии – Х.Мугасто, А.Лайго, Ян Ярв, Р.Кальо, П.Лухтейн; в Литве – С.Красаўскас, Й.Кузминскис, А.Макунайте, Р.Гибавичус; в Белоруссии – А.Зайцев, П.Гутковский, С.Юдовин, Е.Минин, З.Горбовец.

Этот обзор торцовой гравюры не претендует на полноту. В нем названы имена и события главным образом давно и хорошо известные.

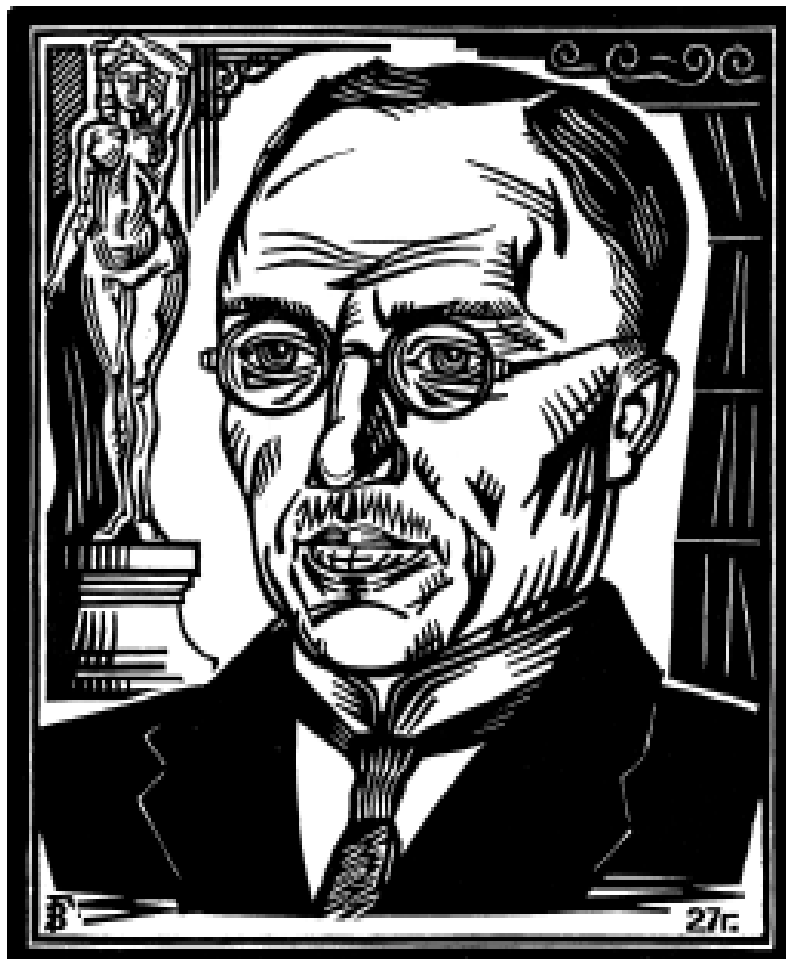
В торцовой ксилографии резче, чем в любом другом виде гравюры, выступает различие двух ее разновидностей – *репродукционной* и *оригинальной* (авторской). Продольная гравюра по своей природе не могла быть чисто репродукционной, в ней всегда сохраняется характер материала – дерева. Даже при самой мелкой резьбе, передающей градации тона, штрих не терял обособленности, оставался самостоятельным графическим элементом. Если перовой рисунок мог быть воспроизведен достаточно точно, то при передаче тонового оригинала получалась лишь более или менее свободная интерпретация, а не точная копия. Торец, напротив, дает возможность имитировать любую другую технику – штрих карандаша, фактуру масляной живописи. Техническая гибкость, возможность получать штрихи настолько мелкие, что они перестают восприниматься отдельно, сделала торцовую гравюру исключительно удобным средством для репродуцирования самых разнородных оригиналов. Гравюра при этом обезличивалась, теряла собственные художественные качества, превращаясь в технический способ воспроизведения.

Было бы неправильно репродукционную торцовую гравюру в целом считать нетворческой. Граверы – художники прошлого умели проявить в ней, помимо технического мастерства, художественный вкус, тонкость и глубину в истолковании оригинала, понимание особенностей языка гравюры. Но, не касаясь здесь вопросов художественного качества, важно указать на принципиальную разницу, даже на противоположность задач и методов оригинальной и репродукционной гравюры.

Метод репродукционной ксилографии вряд ли может служить основой для работы современного художника-гравера. Но этот метод следует знать, чтобы уметь применять его по-своему при решении различных художественных задач. Еще важнее изучать индивидуальную манеру больших мастеров гравюры, независимо от того, работали ли они по своему или по чужому оригиналу.

Материалом для торцовой гравюры служит твердое дерево с однородной мелкослойной древесиной. Самым удобным для гравирования деревом является самшит, так называемая «кавказская пальма». Благодаря твердости и однородности древесины самшита, тончайшие штрихи получаются чистыми и прочными в печати. Самшит легко режется инструментами, не крошится и меньше других пород дерева подвержен действию атмосферных изменений. Из всех сортов самшита лучшим считается кавказский, с желтой древесиной.

*З.Горбовец.
Портрет
И.Фурмана.
Торцовая
ксилография,
1927.*



Наряду с самшитовыми употребляются буковые и грушевые торцовые доски – для менее тонких и ответственных работ; груша дает мягкую бархатистую линию. Что касается торцовых досок из более мягкого дерева, как, например, береза, клен, то они занимают как бы промежуточное положение между твердым торцом и продольным деревом.

Хорошо высушенный ствол самшита (а также бука, груши) распиливают на кружки толщиной около 30 мм. Кружки, поставленные на ребро, опять сушат на воздухе, в специальной сушилке или в русской печи.

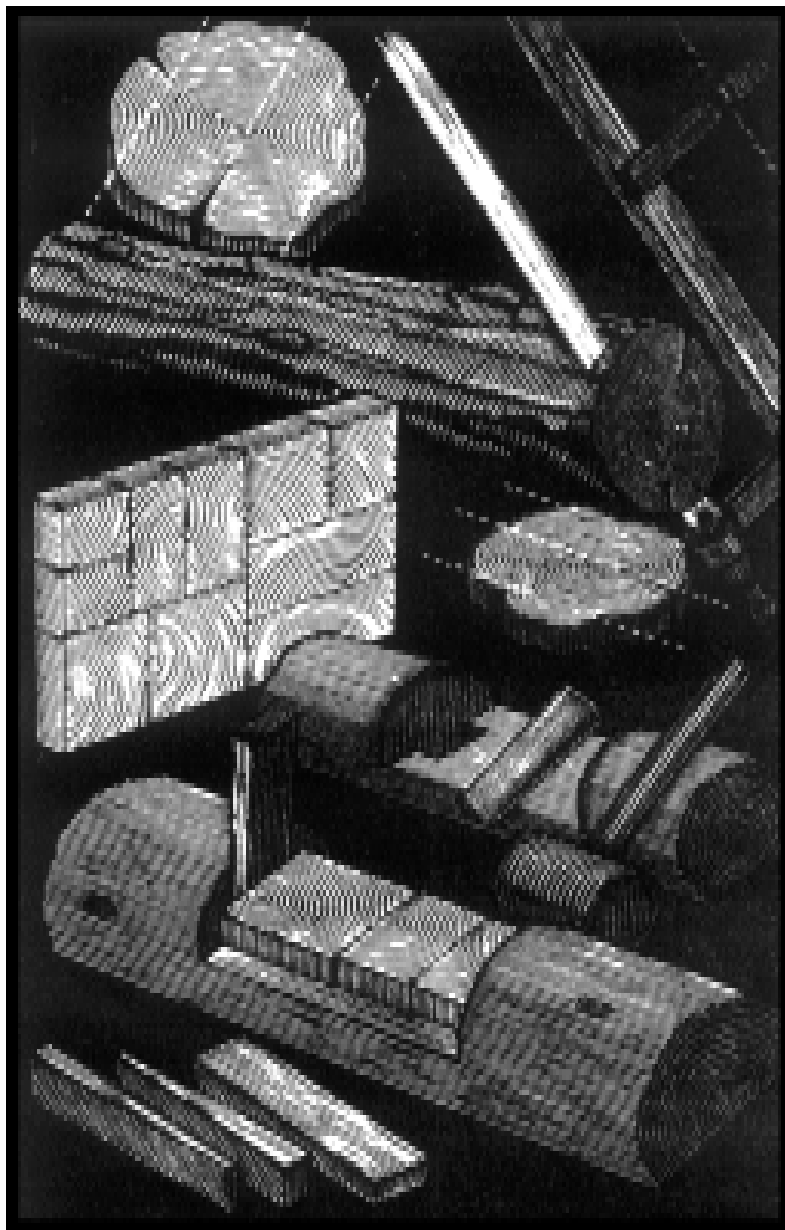
Для маленьких гравюр со сторонами 6-7 см можно делать доски из целого куска: отпиливают лишь края, чтобы придать доске прямоугольную форму. Маленькие станковые гравюры делают и на неопиленных досках – «кругляшах». Но, как правило, торцовые доски склеиваются из нескольких маленьких кусочков. Склейка делает доску более прочной и однородной по твердости. В целом куске сердцевина мягче, чем края, цельная доска чаще трескается. Кружки дерева перед склейкой распиливаются через середину, половинкам придается прямоугольная форма, и они еще раз просушиваются.

Склейка – самая ответственная часть подготовки доски. Надо точно подобрать куски по размеру и по плотности древесины. Рекомендуется подбирать отдельно для разных досок куски с южной и с северной стороны ствола, так как они бывают различны по ширине слоев и, следовательно, по плотности. Сердцевина обязательно склеивается с наружным краем. Куски располагаются в несколько рядов; склеиваются сначала отдельно каждый ряд, потом все ряды между собой. Склеиваемые поверхности тщательно подгоняются друг к другу; для этого удобно пользоваться специальным столярным приспособлением – стуслем, при помощи которого боковые стороны доски обстругиваются точно под прямым углом к ее поверхности.

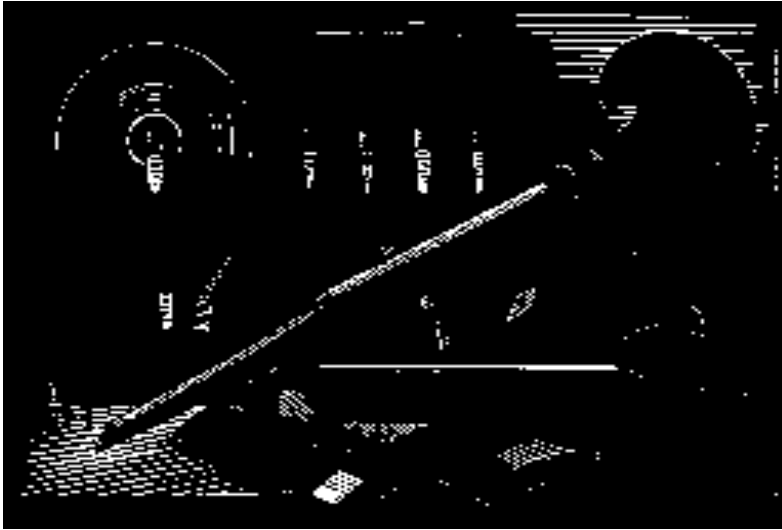
Лучше всего употреблять для склейки рыбий клей; при отсутствии его можно пользоваться лучшими сортами столярного, казеиновым, а также новыми типами синтетических клеев (поливинилацетатным, эпоксидным). Доски при склеивании зажимаются в струбцинке или заклиниваются в специальной колодке либо рамке. На поверхности доски в местах склейки не должно быть ни малейшего зазора или углубления.

После склейки обрабатывают обе поверхности доски. Они должны быть строго параллельны. Ручная обработка ведется фуганком или двойным рубанком. Работа эта требует большой точности и трудоемка из-за твердости дерева. Более совершенный способ – обработка досок на токарном станке – не только ускоряет и облегчает работу, но и автоматически обеспечивает параллельность обеих поверхностей. Так обрабатывают обе поверхности доски. Затем заднюю поверхность проходят цинубелем (рубчатым рубанком), чтобы доска не скользила при гравировании. Передняя рабочая поверхность выравнивается до полной гладкости и потом шлифуется мелкой шкуркой. Она должна быть зеркально гладкой.

Если на рабочей поверхности окажутся сучки или белизна (мелкие прослойки), эти места высверливаются дрелью на глу-



*Распил, подборка и
склейка торцовых досок.*



*Виды штихелей
для торцовой
гравюры.*

бину 5-6 мм, и в отверстия загоняются смазанные клеем круглые кусочки крепкого дерева, так называемые «пробки». Выступающая часть «пробки» срезается стамеской и заравнивается шкуркой.

Толщина доски после окончательной обработки должна быть равной росту типографской литеры – около 25 мм. Часто доска используется не один раз; старое изображение при этом состругивается. Тогда перед печатанием в машине на обратную сторону доски подклеивают картон или набивают дощечку до нужной толщины так же, как это делается в продольной гравюре.

Когда доска готова, переводится рисунок будущего произведения. В практике репродукционной торцовой ксилографии обычно принято покрывать доску белым грунтом. Это правило вошло в большинство существующих руководств по гравюре.

Грунт приготавливается так: цинковые белила в порошке растирают на яичном белке (примерно 25 г на один белок). В полученную густую массу добавляют немного насыщенного раствора квасцов и тщательно перемешивают. Грунт наносят на доску кистью, разравнивая его затем ладонью. Слой должен быть настолько тонким, чтобы просвечивала слоистость дерева, тогда грунт не будет влиять на глубину прорезаемого штриха.

Рисунок мягким карандашом легко переводится с бумаги на такой грунт: доска слегка натирается воском, бумага кладется на нее вниз рисунком и притирается косточкой. Можно сделать абрис на кальке жирной литографской тушью и также перевести его притиркой. Оба эти способа механически дают на доске



*Положение
штихеля в
руке.*

ка следует наносить темный тон печатной краской, разведенной на бензине. Рисунок при этом наносится прямо на отшлифованную поверхность доски. Он может быть переведен любым из упомянутых выше способов или нарисован в зеркальном виде по клеткам. Последний способ, хотя и самый медленный, предпочтительнее всех прочих, так как художник, рисуя на доске, окончательно уточняет и дорабатывает рисунок.

При переносе рисунка необходимо все время пользоваться зеркалом: рисуя на доске, смотреть в зеркало на эскиз и тут же проверять правильность рисунка на доске, ставя ее перед зеркалом.

Рисунок на доске обязательно прорабатывается тушью, обычно пером или тонкой кистью. Затем эта доска покрывается ровным темно-серым тоном, сквозь который рисунок просвечивает. На темном фоне будет ясно виден каждый штрих, прорезаемый штихелем. Художник уже на доске в процессе гравирования может видеть отношения черного и белого почти так, как они получаются на оттиске. Это поможет ему подойти к гравированию активно: не просто повторить нанесенный рисунок, а строить форму, как бы вылепляя ее из черного при помощи белого цвета.

В торцовой гравюре инструментами служат штихели, подобные тем, какие употребляются в глубокой гравюре на металле, но более разнообразной формы.

Штихель представляет собой узкий стальной стержень различного сечения, длиной 10-11 см с режущим концом, заточенным под углом 45 градусов. Другой конец вставляется в деревянную точеную ручку грибовидной формы. Нижняя, обращенная к доске часть ручки плоско срезается. Если положить штихель с ручкой на доску, режущий конец его может быть слегка приподнят.

зеркальное изображение. Пользуются и обычным передавливанием контура через копирку или натертую графитом бумагу. В старой гравюре автор рисунка (это мог быть и сам гравер) часто рисовал прямо на грунтованной доске карандашом или тушью с белилами, и затем гравер резал непосредственно по такому тоновому рисунку.

Современные художники пользуются темным грунтом. Белильный грунт применяется сейчас главным образом для укрепления поверхности доски при работе на мягких породах дерева. В этом случае поверх белого грунта после перевода рисунка

При работе штихель берется так, чтобы мизинец захватывал ручку, большой палец лежал неподвижно на доске и фиксировал режущий конец, а остальные пальцы сжимали инструмент.

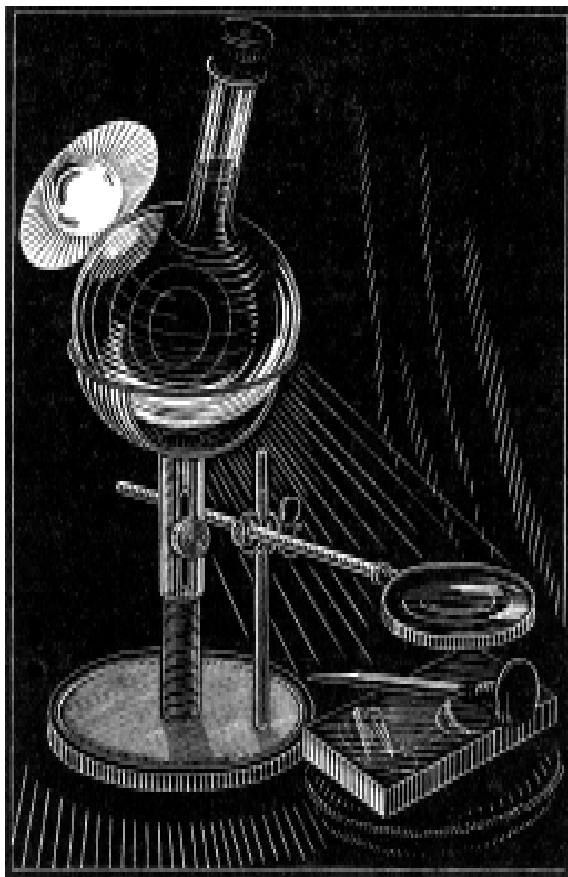
Однородная структура доски позволяет резать ее одинаково легко во всех направлениях. Остро отточенный штихель идет свободно, без усилия, плавно очерчивая любой изгиб линии, давая тончайшие белые и черные штрихи. Штриховка может быть как светлой и прозрачной, так и очень густой; это позволяет передавать разнообразнейшие тональные градации. Отсюда – другое название этого вида деревянной гравюры – «*тоновая*».

Характер штриха зависит от сечения и формы штихеля. В практике торцовой ксилографии сложились устойчивые формы штихелей разного назначения с определенными названиями. Основным инструментом гравёру служит *грабштихель* (от немецкого *graben* – копать). Он представляет в сечении ромб, режет треугольник. Грабштихель обычно слегка изогнут вверх. В наборе должно быть не менее двух грабштихелей – с острым и более тупым углом.

Ширина штриха грабштихеля зависит от того, насколько глубоко его острие врезается в доску, то есть от силы нажима. Штрих очень разнообразен, легко изгибается и меняет направление. Он может быть длинным и плавным с мягкими переходами от тонкого к толстому или коротким и отрывистым.

Грабштихелем обрезают контур, моделируют форму, гравировывают все мелкие детали. Этот инструмент наиболее универсальный, которым лучше всего можно «рисовать». Гравюра может быть нарезана одним грабштихелем.

Существуют ещё такие инструменты для торцовой ксилографии, как тонштихель, болтштихель, флаштигель, спицшти-



*Луна и колба
на штативе.*



*Д.Штеренберг. Иллюстрация.
Горцовая ксилография. 1931.*

хель, репштихель и др. Все они предназначены для определенных операций в работе над гравюрой.

Перед работой штихель должен быть хорошо наточен. Тоится он, как и инструменты для продольной гравюры.

При выборе белых мест под штихель необходимо подкладывать маленькую деревянную или костяную пластинку, утончающуюся к краям. Эта подкладка служит опорой для штихеля, уменьшает необходимое усилие и не позволяет штихелю при нажиме смять соседние штрихи.

В торцовой ксилографии, по преимуществу книжной, часто приходится гравировать очень мелкие детали. Обычно при работе пользуются лупой, установленной на штативе.

Для работы при искусственном свете необходимо иметь колбу с раствором медного купороса, концентрирующую на доске лучи света и защищающую глаза. Колба устанавливается между лампой и доской на специальной подставке или на лабораторном штативе вместе с лупой.

Материал и техника торцовой гравюры дают широкие, почти неограниченные возможности для решения любой художественной задачи и для применения самых различных манер гравирования. На доске можно получить и четкий рисующий штрих, черный и белый, и пятно с самой разнообразной цветовой и фактурной характеристикой, и тончайшие переходы тона.

В оригинальной, авторской ксилографии индивидуальные манеры гравирования бесконечно разнообразны. Достаточно сравнить графически-плакатный лаконизм Мазереля, серебристый штрих раннего Фаворского и фактурную изощренность гравюр Штеренберга, чтобы понять, насколько у каждого художника система приемов зависит от его метода изображения и индивидуального подхода к материалу.

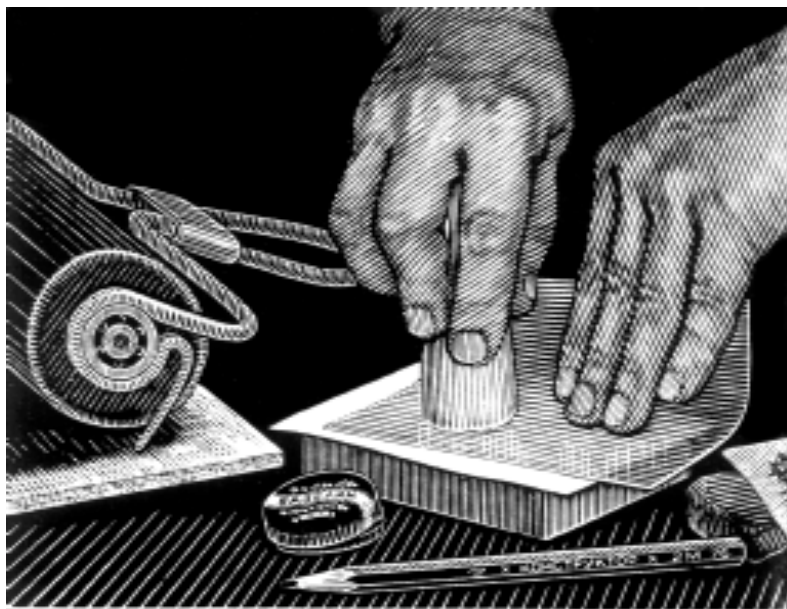
Гравирование на торце технически довольно сложно, и поэтому к торцовой гравюре обычно переходят после того, как познакомятся с гравированием на линолеуме и на продольной доске.

Возможность делать очень тонкий штрих часто толкает на излишнюю измельчаемость формы, на однообразно частую и невыразительную штриховку. Такой недостаточно активный подход к штриху приходится преодолевать, чтобы добиться разнообразной манеры гравирования, верного масштаба штриха, его пластической выразительности.

Существенна и чисто техническая сторона. Тончайшие белые штрихи в гравюре должны быть достаточно глубоко прорезаны, иначе получаются не штрихи, а царапины, которые при

печатании будут забиваться краской. Это очень частая ошибка; как и рваный, нечистый черный штрих, она указывает на недостаток технической грамотности.

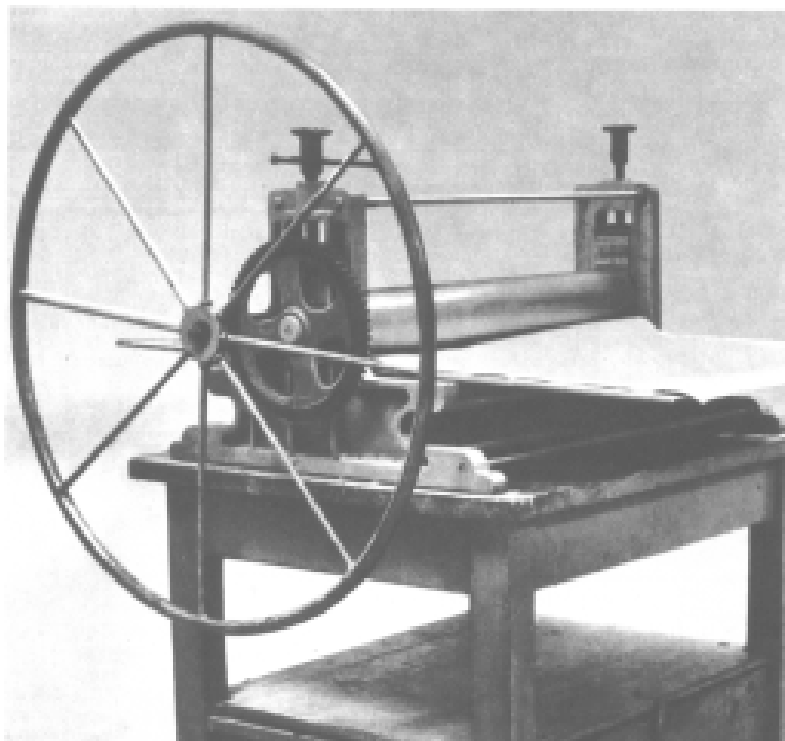
Не надо бояться выбирать белые места там, где это требуется по художественному замыслу, но вместе с тем надо беречь черный цвет. Казалось бы, достаточно сказано об этом в главе о продольной гравюре. Однако вопросы цвета, требование сохранить цельность черного, несмотря на вынутые белые места и штрихи, еще важнее для торцовой гравюры, по своей природе гораздо более тональной и цветной, чем для продольной, которая может быть и чисто линейной. Белое может даже преобладать количественно, но черное, должно «держаться» белое, которое только при этом может получить пластические и цветовые качества.



*Ручная печать
притиркой.*

Лучшего качества оттиски получаются при печатании торцовой гравюры ручным способом – притиранием косточкой – на специальных сортах бумаги. Пользоваться позолотным или другими прессами можно лишь с большой осторожностью, так как при сильном давлении легко смять тонкие штрихи. Можно получать хорошие оттиски без вреда и на офортном станке.

Тиражеустойчивость торцовой гравюры на самшите в среднем не менее ста тысяч экземпляров. Хорошее качество печатной краски, тщательный подбор сорта бумаги – все это наряду с



*Офортный
станок.*

хорошей приправкой давало ту чистоту и четкость печати гравюр, которая восхищает нас во многих книгах XIX века.

Сегодня ксилография приспособливается к современным условиям. Многие художники гравируют на оргстекле. Этот материал гораздо доступнее и дешевле самшита и почти не нуждается в предварительной обработке. При гравировании он дает чистый, ровный и достаточно прочный штрих, но работать на нем труднее, так как он вязок и поэтому сильнее и менее равномерно сопротивляется движению штихеля. Он также неудобен для перевода рисунка. При гравировании оргстекла часто пользуются бормашиной, фрезерным станком и др. Иногда для замены торцового дерева применяют пластик, который тоже имеет свои положительные и отрицательные стороны.

Используя новые материалы, современные мастера применяют различные технологии в обработке печатной формы, тем самым стирая грани между известными графическими техниками.

Линогравюра

Линогравюра является разновидностью выпуклой гравюры.

Сравнительно с другими видами гравюры линогравюра молодая – она возникла, видимо, в конце XIX или в самом начале XX века, после того как вошел в широкий хозяйственный обиход линолеум, один из первых пластических материалов. Линолеум делался вначале из молодой пробки, перемешанной с линоксином (окисленным льняным маслом) и смолистыми веществами. Эта смесь наносилась на редкую, но очень прочную джутовую ткань и затем проходила термическую обработку. Получался материал высокой прочности, толщиной не менее 5 мм. Поверхность его делалась или гладкой, обычно темно-коричневого цвета, как и вся масса, или на нее наносился масляной краской узор, имитирующий паркет, ковер и т.п.

Из-за дороговизны пробки и льняного масла в состав линолеума стали вводить заменители. Сейчас молотая пробка целиком или большей частью заменяется древесной мукой. Но и такой вид линолеума вполне пригоден для гравирования не только учебных, но и серьезных творческих работ.

В художественную практику линолеум был впервые введен в Западной Европе. В литературе по линогравюре, вообще чрезвычайно бедной, нет указаний на то, когда, в какой стране и кто из художников первый обратил внимание на новый материал и оценил его художественные возможности. Известно, что в 1907 году русский гравер Н.А.Шевердяев узнал о гравюре на линолеуме в Париже, где она в это время получила уже большое распространение среди граверов. Шевердяев привез новый материал в Москву, где им заинтересовался И.Н.Павлов. Ради гравюры на линолеуме в дальнейшем он совсем отошел от торцово-ксилогравии, в которой давно был признанным мастером репродукционного плана.

Вскоре вслед за Павловым на линолеум переходит один из крупнейших в России мастеров цветной гравюры В.Д.Фалилеев, до этого гравировавший на продольных досках.

В последующие годы, в особенности послереволюционные, линолеум становится одним из самых популярных графических материалов. Техникой линогравюры воспользовался в 1926 – 1927 годах в ряде интересных станковых работ Б.М.Кустодиев. Из видных графиков 20-х и 30-х годов работали в этой технике Н.А.Шевердяев, К.Е.Костенко, В.Д.Замирайло, А.И.Кравченко, Н.И.Пискарев, С.М.Колесников, П.Н.Староносков, С.Б.Юдовин, ученик Фалилеева И.А.Соколов (главным образом в цветной гравюре, как и ученик Павлова М.В.Маторин) и многие другие.



*И.Павлов.
Село Павлово
на Оке.
Линогравюра.*

В советской графике 40-х и 50-х годов линогравюра, сначала по преимуществу цветная, а позже черная, занимала первое место в станковом эстампе по количеству работ на выставках и лишь во второй половине 60-х годов резко пошла на убыль, уступая место офорту.

История белорусской гравюры еще не написана. Задача и размер настоящего пособия позволяют остановиться лишь на нескольких характерных примерах.

Приоритет серьезного изучения линогравюры принадлежит Гомелю. Там в конце 1919 года была организована художественная школа – студия им. М.Врубеля, где существовала графичес-

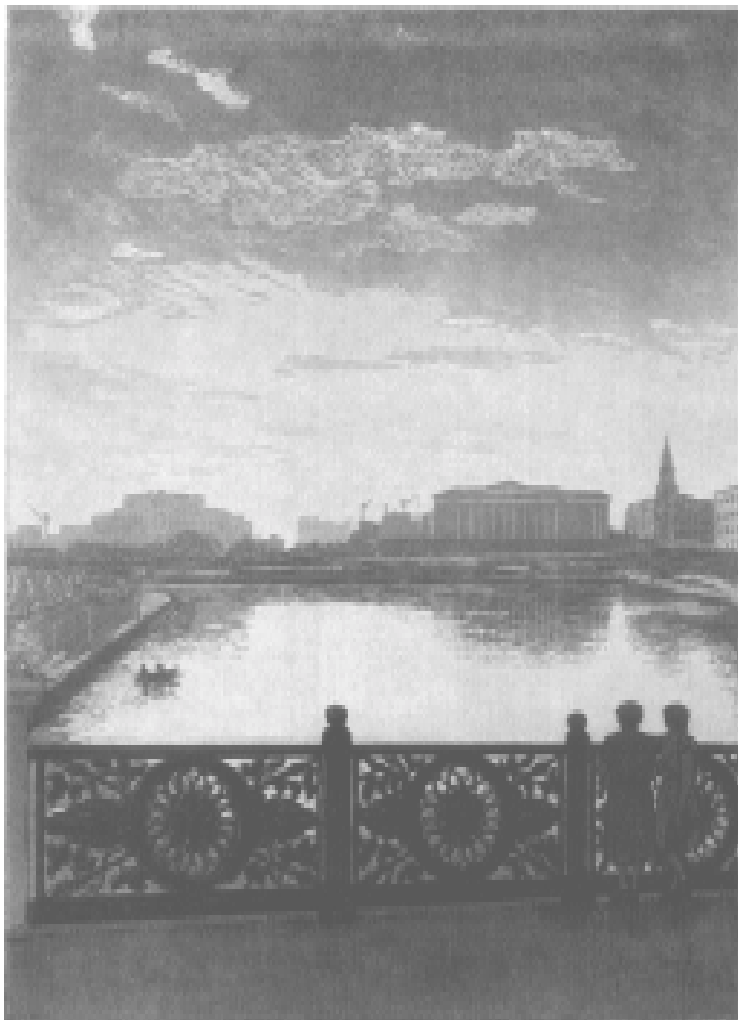


*Б.Кустодиев.
Ярмарка
в деревне.
Линогравюра,
1927.*

кая мастерская и проводились занятия по изучению графических техник. Мастерской руководил известный гомельский график – А.Быховский – выпускник Петроградской школы поощрения художников.

Известно также, что линолеум широко использовали художники Витебска. В первые годы советской власти из него делали печатные формы для тиражирования агитационных плакатов и листовок.

Первым белорусским графиком, который на протяжении своей жизни оставался преданным этой технике, был А.Тычина (1897–1986). Его первые линогравюры относятся к 1920 году. Им созданы серии гравюр, посвященные Минску и природе Беларуси.



*А.Тычина.
Над рекою
Свислочь.
Линогравюра, 1954.*

В чередѣ первых, кто начал работать у нас в республике на линолеуме, можно также назвать С.Юдовина (1892–1954), ученика известного витебского художника и педагога Ю.Пэна. В начале 20-х годов на основе собранного этнографического материала им было сделано несколько серий орнаментов в технике ксилографии и линогравюры, в которых при помощи символов график стремился показать легенды и мифы своего народа. Орнаменты С.Юдовина составлялись из стилизованных животных и растений. Разносторонняя графическая трактовка строилась

*Е.Лось.
Лесной букет.
Из серии
«Дети
Беловежья».
Линогравюра,
1966.*



на соединении контурных линий, силуэтов, штриховки и светотеневых пятен. В дальнейшем им создан цикл городских пейзажей Витебска, но главным образом в технике ксилографии.

Из каталога первой Всебелорусской художественной выставки, которая была открыта в Минске в 1925 году, видно, что там довольно значимое место занимала линогравюра. Свои работы в данной технике представляли А.Тычина и А.Вало. Несколько позднее в технике линогравюры, правда, эпизодично, начали работать известные в довоенное время графики И.Гембицкий, Н.Тарасиков, Г.Змудинский, В.Соколов.

Для развития белорусской графики и, в частности, линогравюры, большое значение имели организация в 1953 году графического отделения при Белорусском государственном

театрально-художественном институте и создание в 1956 году эстампной мастерской при Художественном фонде БССР. Все это способствовало заметному подъему белорусской графики в начале 60-х годов. В это время огромное количество художников пробуют свои силы в линогравюре. Выставки тех лет представляли работы, выполненные в этой сравнительно молодой технике такими авторами, как И.Гембицкий, С.Герус, И.Романовский, Н.Гутиев, Ю.Тышкевич, Е.Лось, В.Ткачук, Е.Покаташкин, А.Захаров, К.Петров и многие другие.

Душевной теплотой, непосредственностью и каким-то особым внутренним обаянием привлекают линогравюры Е.Лось,



которая в поисках собственного стиля идет от лубка; тонким лирико-интимным ощущением белорусской природы обращают на себя внимание листы Ю.Тышкевича, глубоко чувствующего пейзаж; активностью композиции, обостренно-эмоциональной формой впечатляют линогравюры Л.Асецкого с их жесткими контурами.

В 70–90-е годы появился целый ряд интересных, высокохудожественных работ в технике линогравюры таких графиков, как В.Шарангович, братья М. и В.Басалыги, Н.Купава, А.Иль-

*Ю.Тышкевич.
Весна. Линогравюра, 1970.*



*А.Емельянова.
Портрет. Учебная работа.
Линогравюра, 2001.*

нов, Ю.Кухарев, Е.Кулик. В творчестве большинства из них, в отличие от графиков старшего поколения, в работах которых присутствовали сюжетно-повествовательные мотивы, очевидно стремление к иносказанию или символике, к постоянному поиску индивидуальной творческой манеры, национальному стилю и новым техническим приемам.

Современная белорусская линогравюра – явление сложное и противоречивое.

К практическому изучению гравюры на дереве обычно приступают после того, как достаточно хорошо познакомятся с гравированием на линолеуме. Линолеум – материал не только самый распространенный и доступный, но и самый удобный и легкий для работы. Он не нуждается в сложном процессе подготовки доски. Линолеум легко режется хорошо наточенным инструментом; резец без усилия проводит штрих любой ширины и формы. Сам характер материала, его консистенция, не слишком твердая и несколько зернистая, не позволяют делать очень тонкие и частые штрихи, а заставляют гравировать лаконично и обобщенно, не измельчая форму. Все эти качества делают линолеум незаменимым материалом для первого знакомства с высокой (выпуклой) гравюрой, для понимания основных, общих для всех ее видов закономерностей.

И в то же время линолеум – великолепный материал для вполне особой самостоятельной области гравюры. На нем можно делать гравюры очень большого размера. Хотя основная область линолеума – станковый эстамп, он может быть разносторонне использован и в полиграфии – от книжной и газетной иллюстрации до плаката. Важное качество линогравюры – оперативность. На линолеуме можно гравировать гораздо быстрее, чем на дереве, не беречь материал и в случае неудачного начала переходить на другую доску. Это дает гравюре свежесть исполнения, легкость и непосредственность графического языка. Наконец, на линолеуме легче, чем на дереве, гравировать прямо с натуры, без предварительного рисунка, свободно «рисую» инструментом по зачерненной поверхности. Такой способ требует особой продуманности, экономности и точности каждого штриха и лучше всего развивает чувство материала, то есть непосредственную связь движения резца с рождением пластической формы. Вообще осязательный момент, ощущение плавного движения руки и мягкого сопротивления податливого материала присутствуют и художественно осмысливаются при работе на линолеуме, может быть, больше, чем в других видах гравюры.

Для гравирования лучше всего употреблять линолеум толщиной 5 мм, с гладкой поверхностью, не пересохший (чтобы он не ломался и не крошился при резьбе), но и не слишком мягкий (в этом случае он бывает вязким и штрихи не выходят четкими). Линолеум тоньше 3-2,5 мм мало пригоден для работы. Совсем не пригоден тонкий, гнущийся материал с блестящей поверхностью на тканевой основе, а также так называемый «релин» – мягкий и вязкий материал, на котором вынутая резцом стружка не отделяется в конце штриха. Полихлорвиниловый пластик для пола, выпускаемый как в рулонах, так и квадратами 30х30 см, режется легко теми же инструментами, что и линолеум. Кроме того, на нем можно получать и очень мелкий штрих, особенно на более твердых его сортах, где можно применять даже штихели для торцовой гравюры.

Перед началом работы линолеум всегда шлифуют. Удобнее всего это делать пемзой, натуральной или искусственной. Кусок натуральной пемзы распиливают пополам и трут одну половинку о другую, чтобы сгладить поверхность. Если нет пемзы, можно шлифовать наждачной бумагой. Шлифуют до тех пор, пока не получится ровная матовая поверхность. После шлифовки следует протереть линолеум скипидаром, он укрепляет поверхность. Затем линолеум наклеивают на твердый картон или фанеру.

О переводе рисунка достаточно сказано в описании гравюры на дереве. Все способы, описанные там, применимы и для линолеума. Можно лишь добавить еще один быстрый и удобный способ: рисунок на бумаге или на кальке обводится по контуру литографским карандашом или литографской тушью, «стеклографом» или даже очень мягким графитным карандашом, затем кладется на линолеум, только что протертый скипидаром, и притирается косточкой, можно перенести его и на позолотном прессе или офортном станке.

Переведенный рисунок обязательно прорисовывается тушью, потом линолеум тонируется слегка разведенной бензином печатной краской или разведенной тушью. Гравирование по зачерненной доске в линогравюре – такое же принципиально важное условие, как и в гравюре на дереве. Это с самого начала должно быть твердо усвоено и войти в привычку.

Инструменты для гравирования на линолеуме – те же самые угловые и полукруглые стамески, какие употребляются для продольной гравюры на дереве и описаны там же. Линогравюра режется в основном этими инструментами. Употребляется и нож – для точной обрезки мелких деталей, шрифта и т.п. Раньше выпускались небольшие школьные наборы резцов, штампованных наподобие перьев, к которым приложена ручка. Этими резцами

вполне можно работать, если для каждого из них приспособить отдельную ручку, хотя бы обычную пишущую.

В смысле техники резьбы линогравюра ближе к торцовой гравюре, чем к продольной. Как и на торце, на линолеуме одним движением резца вынимается белый штрих; резец одинаково свободно и легко движется во всех направлениях. Но если для торца характерна тонкая тональная нюансировка, то на линолеуме отношения гораздо контрастнее, штрих более массивен, нагружен цветом.

Главное из того, что говорилось о гравировании на дереве, относится и к линогравюре. Но есть и существенные особенности: от продольной гравюры линогравюру отличает большая тонально-цветовая насыщенность, «живописность»; от торцовой – то, что вместо тоновой штриховки в линогравюре пользуются по преимуществу контрастными отношениями черного и белого, даже если решается чисто тональная задача, например постановка против света. Изобразительные средства здесь лаконичны: черное и белое пятно, очень ограниченная штриховка, воспринимаемая тоже как цвет, черная и белая контурная линия. При этом все время надо думать о пространственном звучании черного и белого: что впереди, что сзади. Надо, чтобы черный цвет, как и белый, выглядел везде по-разному.

Следует работать над всей гравюрой сразу: выделяя белым цветом светлые места, постепенно идти в глубину зачерненной доски (линолеума), пользуясь отношениями черного и белого, уточнять форму и строить общий пространственный рельеф. Гравюруя детали, надо все время представлять целое. В описании продольной гравюры достаточно говорилось о необходимости «беречь черное». Не следует, как это часто делают начинающие, сразу же обводить все белым контуром одинаковой толщины. Это путает цветовые отношения и с самого начала разрушает цельность гравюры. Белый контур, так же, как и черный, должен звучать везде – по-разному, в зависимости от задачи.

Как общее правило следует твердо усвоить, что никогда гравюра не должна буквально повторять эскиз, иными словами, никогда не надо делать эскиз «под гравюру». Окончательное решение всегда подсказывает сам материал в процессе гравирования.



*Технические
возможности
стамесок.*

*О.Олейникова.
Зимний пейзаж.
Учебная
работа.
Линогравюра,
1997.*



Печатать линогравюру можно вручную притиркой, как и гравюру на дереве. Но чаще (особенно при работах большого размера) ее печатают на позолотном прессе или на специальном станке для линогравюры. И на том и на другом можно получать хорошие оттиски даже очень больших гравюр. При печатании на прессе или станке следует пользоваться «папкой», сделанной из двух листов фанеры или плотного картона. Линолеум в папке может быть укреплен уголками, так же, как и бумага. В качестве декеля употребляют картон и макулатуру. Папка позволяет регулировать давление на форму (делать приправку), а при цветной печати обеспечивает совпадение красок. Иногда печатают линогравюру на офортном станке; для этого поверх формы с бумагой и макулатурой накладывают тонкий металлический лист или твердый картон.

Печатают линогравюру теми же красками, что и гравюру на дереве. Черная краска (литографская или типографская) может быть несколько слабее (более жидкой), особенно при печатании на станке. Цветные краски применяются как литографские, так и обычные масляные после соответствующей подготовки. Цветные гравюры можно печатать акварельными красками, добавляя глицерин и крахмальный клейстер. Такой способ был разрабо-

тан и применен в эстампной мастерской Изогиза на основе изобретенной И.Н.Павловым акватипии.

Перед печатанием на станке линолеум лучше снять с картона или фанеры, если они недостаточно ровны. Давление и накатку краски лучше отрегулировать так, чтобы не раздавливались тонкие штрихи и пропечатывались черные плашки. Неровно вынутый фон при печатании на станке оставляет следы. Если это не входит в замысел художника, фон надо выровнять плоской стамеской. Если следы все же остаются, как обычно бывает при тонком линолеуме, то в таких местах прорежают линолеум насквозь. Краску с линолеума можно смыть любым разбавителем.

После пробного оттиска линогравюру корректируют теми же способами, что и гравюру на дереве. Испорченное место вырезают целиком, лучше по белому контуру, чтобы не было заметно шва, и вклеивается новый кусок.

Тиражеустойчивость линогравюры зависит от качества линолеума и от того, как награвирована работа (есть ли тонкий черный штрих). В наиболее благоприятных случаях линогравюра может выдержать тиражи, близкие к тиражам торцовой гравюры (до ста тысяч) при печатании на плоскопечатных машинах.

Гравюра на картоне

Гравюра на картоне – особая графическая техника. По способу печати ее чаще относят к выпуклой гравюре. Изобрел гравюру на картоне в 1924 году советский художник К.В.Кузнецов. Использование дешевого материала, получение с одной печатной формы абсолютно разных оттисков, богатство и разнообразие изобразительных средств, способствовали распространению этой графической техники. В качестве материала для печатной формы используется картон различной плотности, но лучше всего пользоваться твердым, с гладкой поверхностью, например, оргалитом. Гравируют на картоне ножом или офортной иглой, другие инструменты больше рвут, чем прорежают поверхность. Особенность работы заключается в том, что картон можно косо срезать или срывать его верхний слой на разную глубину; разрушать его иглой, ножом, наждачной бумагой; соскабливать и выжигать; делать сквозные прорезы; наклеивать аппликационно другие материалы и т.п. В оттиске получаются пятна разной фактуры и насыщенности.

По технике исполнения гравюра на картоне сходна с ксилографией, но обладает особыми, присущими только ей свойствами. Если гравюра на дереве позволяет художнику получать большое количество одинаковых оттисков с одной печатной формы, то в гравюре на картоне каждый отпечаток различен и

*Н.Лысенко.
Учебная работа.
Гравюра на
картоне, 1997.*



уникален. К тому же, эта техника позволяет добиться необычайного фактурного богатства. Гравюра на картоне по технике исполнения доступна для широкого круга любителей графики, позволяет художнику получать переходы от белого до глубокого черного цвета. При удачном выборе приемов гравирования получают мягкий, живописный оттиск.

В гравюре на картоне многое зависит от накатки краски при печати. Оттиски обычно выходят неодинаковые. Качественных оттисков, отвечающих замыслу художника, бывает очень мало, печатная форма быстро забивается краской. Этого можно избежать, если после каждого оттиска смывать бензином остаток краски.

Чтобы сделать форму более стойкой, ее покрывают клеем или лаком. Но все равно этот вид высокой гравюры остается менее всего тиражным и более всего зависит от мастерства графика.



*О.Гриц. Лист из серии
«Успамін». Дипломная работа.
Гравюра на картоне, 1997.*

*О.Зеновка.
Учебная
работа.
Гравюра на
картоне, 1997.*



В этом отношении гравюра на картоне приближается к моно-типии.

Гравюра на картоне может быть интересно применена в цвет-ной печати.

Обладая специфическими свойствами и возможностями ис-пользования дешевого материала и неограниченным диапазоном изобразительных средств, гравюра на картоне распространяет-ся в учебной практике. Ее можно осваивать при самых мини-мальных затратах средств и времени на организацию и проведение занятий.

§3. Техники глубокой печати

1. Офорт

Офорт – углубленная гравюра на металле, выполненная способом травления. Материалом для создания авторской печатной формы служит металл (главным образом медь и цинк). Eau forte в буквальном переводе с французского – крепкая водка; так раньше называлась азотная кислота, употребляемая для травления металла. В данном случае наименование технике дала травящая жидкость.

Офорт как самостоятельная техника гравирования возник в начале XVI века в Германии. Первые датированные оттиски офорта с травленых железных досок относятся к 1501 – 1507 годам и связаны с именем Д.Хопфера из Аугсбурга.

Почти одновременно в Швейцарии гравер и резчик Урс Граф исполнил на железе несколько офортов, наиболее известный из которых датирован 1513 годом. Альбрехт Дюрер в 1515 – 1518 годах выполнил на железных досках шесть офортов и среди них – знаменитую «Большую пушку». Уже в первой четверти XVI века стали известны составы для травления меди, которая надолго становится основным металлом для гравирования офорта. Одним из первых начал работать на меди немецкий художник А.Альтдорфер.

Но наибольшего развития и самостоятельного значения офорт достигает в XVII веке и особенно в Голландии, Франции и Италии. В Голландии искусство офорта достигло такой степени развития, что по своим творческим достижениям стояло наравне с живописью. Исключительная роль принадлежит здесь Рембрандту Харменсу ван Рейну (1606 – 1669), сделавшему офорт высоким и значительным видом искусства. Он является одним из величайших мастеров мировой графики. Рембрандт не чеканит форму, отделяя ее от пространства, не лепит объемы, вычленяя их из ненужной пустоты. Среда у художника не менее активна, чем материальная форма, и границы между ними не оказываются непроходимо жесткими, даже если он изображает не человеческую плоть, а каменную стену с проемами в ней. Техника офортов Рембрандта скупа. Гравируя, он не признает изящества линии, которая у него передает не статичную форму, а жест, эмоционально насыщенное движение. Многочисленные офорты Рембрандта (более двухсот) являются и до сих пор непревзойденными образцами как по силе воплощения замысла, эмоциональному строю, так и по мастерству исполнения, техническому совершенству. Благотворное влияние могучего творче-

*Рембрандт.
Слепой Товий.
Офорт, 1651.*



ства Рембрандта испытали на себе многие поколения офортис-тов. Не следует забывать также больших голландских мастеров офорта, работавших одновременно с Рембрандтом и чуть позднее. Из них наиболее известны Г.Сегерс – предтеча цветного офорта, А.Остаде, Я.Ливенс, К.Бега, А.Эвердинген, Я.Рейсдаль, Я.Бот, П.Поттер, Н.Берхем, К.Дюжарден, Э.Вельде. Во Фландрии, где более активно развивалась резцовая гравюра, следует отметить портретные офорты А.Дейка.

Большое значение для развития офорта имело творчество французского художника Ж.Калло, оставившего около полутора тысяч прекрасных гравюр.

Из итальянских мастеров XVII века следует назвать выдающихся офортистов Гвидо Рени, Дж.-Б.Кастильоне, П.Теста, С.Роза, О.Борджанни и особенно Хосе Рибера – испанца, работавшего в Италии.

Во французском искусстве XVIII века наряду с оригинальными и изящными офортами А.Ватто, Ф.Буше, Ж.Фрагонара и



других художников бурно развивается репродукционный офорт. Ещё в XVII веке новый вид гравюры – офорт в ряде случаев используется для копирования оригиналов. В поисках наиболее выгодных и совершенных средств репродуцирования все техники обогащаются рядом открытий новых способов и приемов работы. Так были изобретены в XVIII веке новые манеры офорта (акватинта и др.) и усовершенствованы старые.

Знаменательным событием в истории офорта было появление на рубеже XVIII и XIX веков гравюр знаменитого испан-

*Ф.Гойя.
Какое муже-
ство! Из серии
«Бедствия вой-
ны» Офорт,
1808-1820.*

*И.-Б.Ионкинд.
Заход солнца в
Антверпенском
порту.
Офорт, 1868.*



ского художника Франсиско Хосе де Гойи-и-Лусиентеса (1746 – 1828). Своими страстными и совершенными офортами Гойя, вслед за Рембрандтом и Калло, указал пути развития подлинно творческого офорта для будущих поколений.

Необычайно разнообразно развивался офорт во Франции. Знаменитые живописцы К.Коро, Ж.-Ф.Милле, Ш.Добыньи, Т.Руссо и другие нашли в офорте прекрасный материал для воплощения своих замыслов. Богатые изобразительные возможности техники привлекли внимание таких мастеров, как Мане, Писсарро, Ренуар, Сезанн, Дега, Рафаэлли, Стейнлен, Шаин и многих других.

В Германии после длительного застоя и затянувшегося преобладания репродукционного офорта во второй половине XIX века наконец возрождается творческий офорт. П.Хольм, ориентируясь на французских художников, реорганизовал школу офортистов в Мюнхене. Об оживлении искусства офорта свидетельствуют листы А.Менцеля, В.Лейбля, М.Клингера и М.Либермана. Но наивысших достижений в немецком офорте, бесспорно, достигла К.Кольвиц. Ее офорты, отличающиеся социальной остротой, мужеством, исполнены с высоким мастерством.

Выдающиеся офортисты работали в этот период и в других странах Европы. Это прежде всего А.Цорн (Швеция), Ж.Брекер (Бельгия), И.-Б.Ионкинд (Голландия), М.Швабинский (Чехословакия) и другие.

В современном зарубежном изобразительном искусстве офорту принадлежит видное место. Следует отметить разнообразие



*В. Серов.
Шаяпин в роли
И. Грозного.
Офорт, 1897.*

манер офорта, многочисленные эксперименты и применение новых способов.

Первые офорты, сделанные в России, датированы 1663 годом и связаны с именем Симона Ушакова. Интересно отметить, что сам Петр I, будучи в Амстердаме в 1698 году, выполнил несколько офортов в мастерской гравера Шхонебека. Придавая гравированию большое значение, Петр I издал специальный указ о развитии гравировального искусства и пригласил в Россию в качестве учителей голландцев Шхонебека и Пикара.

В XVIII веке художественные классы Академии наук были преобразованы в Академию художеств, в которой в свою очередь были созданы гравировальные классы.

Новым стимулом для развития офорта в России была организация в 1871 году «Общества русских аквафортистов». Группа передовых художников объединилась, чтобы средствами



*В. Айвазян.
Норк. Деревья.
Офорт, 1953.*

художественной печати широко распространять и популяризировать произведения искусства. Деятельное участие в выпуске альбомов гравюр приняли Крамской, Ге, Мясоедов, Савицкий, Клодт, Шишкин и другие. Общество выпустило в свет пять альбомов, но после распалось, так как многих художников не могло удовлетворить только лишь воспроизведение в офрте своих живописных работ. Из всех членов Общества наибольшего совершенства и наибольшей творческой самостоятельности в офрте достиг Шишкин, исполнивший более ста гравюр, отличающихся высоким мастерством. В офрте работали такие известные жи-

вописцы, как Репин, Поленов, Маковский, Васнецов, Максимов и другие.

Знаменательным событием была организация в 1894 году графической мастерской в Академии художеств, руководителем которой стал В.В.Матэ – отличный мастер, подлинный патриот гравюры и замечательный педагог. Ему удалось объединить вокруг себя талантливую молодёжь. Большая заслуга Матэ состоит также в том, что он увлек искусством офорта Серова, создавшего лучшие в русском искусстве гравюры. Среди многочисленных учеников Матэ выделяются: Пятигорский, Беляшин, Быстренин, Герардов, Фалилеев, Овсянников, Курилко и другие. В начале XX века видная роль в искусстве офорта также принадлежит Иванову, Шиллинговскому, Кругликовой, Нивинскому, Масютину, Доброву и др.

В советские времена были свои многочисленные представители этой уникальной техники, и среди них – Верейский, Алексич, Касиян, Мосизев, Смирнов, Окас, Толли, Звонцов, Шистко, Вийральт, Шевченко, Айвазян и другие.

Наша республика также богата своим графическим наследием. Освоение офорта, по утверждению известного искусствоведа В.Ф.Шматова, началось в XVII веке. Развитие белорусской офортной графики связывают с именем А.Тарасевича, наиболее известного мастера станковой гравюры и художника книги второй половины XVII в. Его излюбленными техниками были резцовая гравюра на меди и офорт.

В XVIII веке офорт не является распространенной графической техникой, хотя, именно в это время происходило освоение одной из его манер – акватинты.

С XIX века до нас дошли сведения о гравере, преподавателе рисования из Витебска – Т.Кислинге. Известны его сатирические карты, которые художник выполнил по рисункам Я.Рустема в технике офорта. Гротескная форма этих работ, а также умение мастера несколькими штрихами точно обозначить тот или иной характер вызывают в памяти иллюстрации русского художника А.Агина.

В это время А.Ромер, М.Андриоли и другие художники становились приверженцами офорта.

Офорт в Белоруссии получил известное распространение, безусловно, в XX веке. Л.Ран одним из первых, еще в довоенное время, начал заниматься офортом. Он был фактически единственным графиком, продолжавшим традиции С.Юдовина и Ю.Пэна. Манера исполнения офортов у Л.Рана сочная и смелая.

В послевоенное время активно работал П.Дурчин. В 1952 году после окончания Вильнюсского художественного института в Минск приехал С.Герус. Он был организатором и руководи-



*Г.Поплавский. Иллюстрация
к «Слову о полку Игореве».
Цветной офорт.*

телем графического отделения и эстампной мастерской в БГТХИ. Многочисленные офорты С.Геруса являются своеобразным звеном в цепи, которая связывает творчество послевоенных художников с графикой последующих десятилетий.

В 60-е годы в наше графическое искусство пришло большое количество творчески активных художников. Приверженцами техники офорта стали А.Кашкуревич, Г.Поплавский, Л.Осецкий, Ю.Герасименко-Жизневский и др. А.Кашкуревич, безусловно, один из наиболее ярких и талантливых графиков. В его эстампах, выполненных в технике офорта, напряженный строй, порывистый и острый штрих. Возможностями этой техники Кашкуревич пользуется с особой убедительностью.

Сегодня в нашей республике офорт имеет широкое распространение. Эстампы, выполненные в этой уникальной технике, можно встретить во многих музеях, выставочных залах, галереях и в быту.

В офорте больше манер, чем в любой другой графической технике. Но как бы ни были разнообразны манеры и их бесчисленные сочетания, все они обладают общими яркими **признаками**, свойственными только офорту, делающими его самостоятельной графической техникой.

Офорт отличается особой напряженностью, глубиной, живописностью и очень широким тональным диапазоном изображения. Эти качества придает офорту глубокая печать. Изображение, оттиснутое под сильным давлением из углублений печатной формы, имеет возвышающийся над плоскостью бумаги рельеф, особенно хорошо заметный в штрихе. Благодаря световым колебаниям, создаваемым рельефом, оттиск приобретает характерную глубину и напряженность. В зависимости от глубины штрихов и точек печатной формы на бумагу переносится слой краски различной толщины, что и создает большое тональное разнообразие, недоступное никакой другой технике.

Свободное рисование на доске, не связанное в большинстве манер офорта с физическими усилиями, сохраняет непосредственность и живость изображения, а металл как материал прочный, но хорошо амортизирующий, позволяет фиксировать и сохранять в печати тончайшие элементы гравюры.

Острая и подвижная офортная игла представляет собой идеальный инструмент для рисования, необычайно точно отражающий почерк и темперамент художника.

Характерным признаком офорта является также отдаленная на бумаге плоскость офортной доски. Благодаря этому образуется различная фактура бумаги на оттиске: гладкая и плотная – на изобразительной плоскости, шероховатая и рых-



*Э.Окас.
Безработные.
Акваинта,
сухая игла,
1962.*

лая – на полях. Четко отдавленные края доски (фасеты) образуют естественное обрамление гравюры. Все это придает эстампу большую цельность, собранность и способствует прочной, органической связи изображения с бумагой.

Лучшие художественные стороны офорта, его коренные, специфические признаки определяются прежде всего и главным образом особенностями глубокой печати с металла, а никак не способом гравирования. Внимательное изучение многих старых и современных химических, механических и иных способов гравирования на металле приводит к выводу, что почти все они являются разновидностями одной графической техники – офорта и полностью сохраняют его главнейшие достоинства.

Но следует предостеречь начинающих офортистов от недооценки способов гравирования, которые придают различный

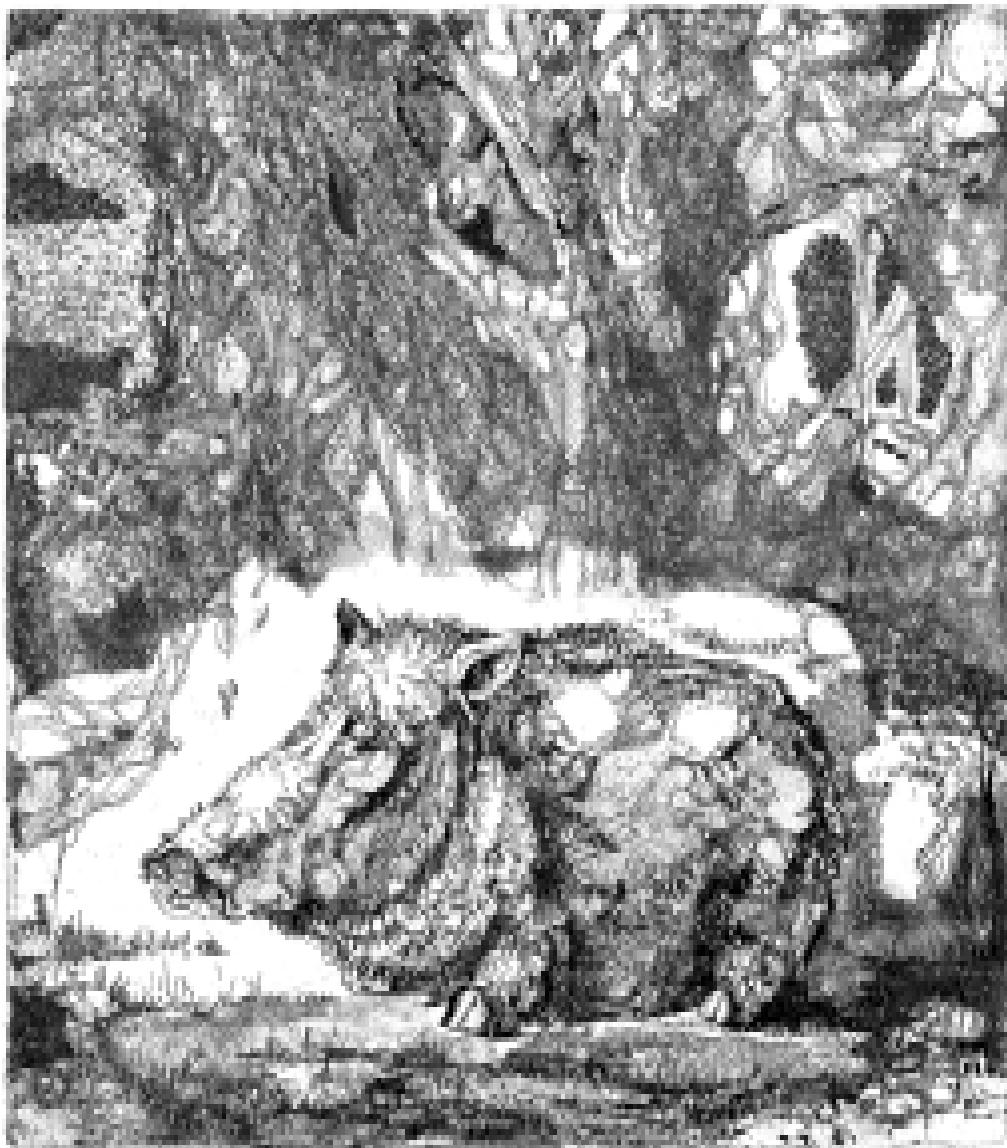
облик углубленной гравюре на металле и в конечном счете определяют ее манеры. В творчестве современных офортистов нередко в одном офорте художник сочетает две, три и более манер. Такое сочетание вполне органично, не противоречит природе офорта, а лишь расширяет его изобразительные возможности. Сочетания, комбинации манер офорта поистине безграничны и приводят к новым творческим достижениям. Уместно напомнить, что травленный штрих издавна дополнялся сухой иглой, а некоторые старые манеры (например, карандашная) всегда соединяли в себе приемы травления и механического гравирования. И конечно, не случайно в литературе по гравюре на металле появились термины: механические манеры (сухая игла, меццо-тинто), химические манеры (офорт, мягкий лак, акватинта и т.д.) и, наконец, комбинированные манеры (карандашная, пунктирная).

В офорте, как, может быть, ни в какой другой графической технике, решающее значение приобретает процесс печатания. Автор внимательно следит за качеством каждого оттиска, отбирает, подписывает и выпускает в свет только лучшие листы из тиража. Все экземпляры авторского тиража представляют собой подлинник, все они имеют ценность оригинала, все они сохраняют основные качества произведения, но в то же время не бывают абсолютно одинаковыми. В каждом новом оттиске художник может изменить оттенок краски, бумаги, множеством способов ослабить или усилить интенсивность всего офорта или отдельных его мест и т.д. Такие многочисленные варианты одного и того же эстампа отнюдь не являются недостатком техники. Наоборот, художник ценит эти возможности и широко пользуется ими.

Количество возможных оттисков зависит от материала печатной формы, от способа ее выполнения. Офортист должен хорошо знать разумные пределы тиража в каждой из манер офорта и прекращать печатание, как только наступает износ печатной формы. При изучении каждой из манер будут указаны возможные пределы тиражирования.

Одной из особенностей офорта является возможность фиксировать в печати различные стадии работы, называемые состоянием. В других графических техниках эти возможности используются реже. Отпечатав офорт, художник может внести в печатную форму добавления, изменения, перевести доску в новое состояние и вновь печатать тираж.

Такова природа оригинальных художественных качеств офорта. Всем начинающим офортистам необходимо помнить, что эта техника с ее разнообразными манерами и относительно сложным процессом работы требует от художника высокой дисципли-



*И.Пархута. Учебная работа.
Офорт, 1999.*

лины труда, внимания и настойчивости. Любая стадия работы, являясь частью творческого процесса, требует личного участия автора.

Такое отношение к делу рождает высокое творческое напряжение, ответственность и собранность художника, необходимые во всех без исключения стадиях работы над офортом.

Травленный итрих – основная и определяющая манера офорта, концентрирующая в себе все наилучшие, наиболее характерные особенности данной графической техники. Значение этой манеры настолько велико, что, не овладев ею, нельзя понять



природы офорта вообще и трудно рассчитывать на успех во всех других манерах. Процесс создания офорта в этой манере складывается из следующих этапов работы:

- а) подготовка офортной доски (шлифовка, обработка, грунтование);
- б) гравирование (рисование офортной иглой по кислотоупорному грунту);
- в) травление офорта;
- г) пробный оттиск и корректирование печатной формы;
- д) печатание.

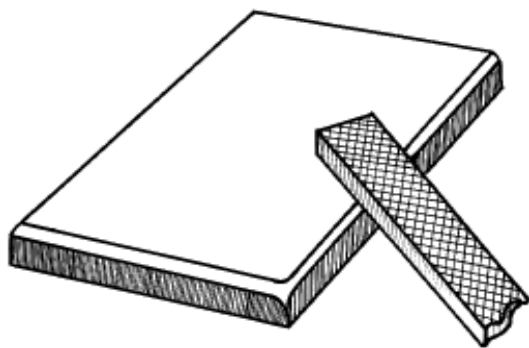
Ж.-О. Фрагонар.
Семейство сатира.
Офорт, 1763.

Именно на примере основной манеры офорта при последовательном изучении этапов работы наиболее целесообразно ознакомиться с инструментами, оборудованием и приемами работы, большинство которых встречается в других манерах офорта.

Самыми лучшими и распространенными металлами в современном офорте являются медь, цинк и сталь. Медь считается наиболее ценным материалом для создания печатной формы в офорте. Лучшей для офорта считается прокованная, а также прокатанная красная медь в листах, толщиной от 1,5 до 3 мм. Печатная форма из меди очень устойчива. Она травится в азотной и серной кислотах, но процесс травления медной доски протекает сравнительно медленно.

Из всех металлов, применяемых в офорте, цинк является самым распространенным, он легко обрабатывается и очень хорошо травится в азотной кислоте. Можно также в качестве травящего состава использовать смесь медного купороса с солью. Лучшим для офорта считается плотный листовой фабричный цинк толщиной от 1,5 до 3 мм, с идеально полированной поверхностью. В ряде случаев офортисы используют в своей работе железо, жсть и типографский магнит.

При подготовке печатной формы необходимо слегка закруглить углы доски напильником, а затем отпилить края (снять фасеты) и зачистить их шабером. Перед грунтовкой поверхность доски шлифуется и полируется. Существует два способа шлифовки и полировки досок: механический – более легкий и производительный и ручной – трудоемкий и медленный. В



*Подготовка
печатной
формы.*

том и другом случае используются в основном одни и те же шлифовальные средства, и сохраняется одинаковая последовательность операций. По окончании полировки доска промывается керосином, скипидаром или бензином.

Процесс грунтовки офортной доски один из самых ответственных этапов. Существует много рецептов офортного лака, но по составу грунтовок их можно разделить на твердые и жидкие. Все вещества, обычно входящие в состав твердого лака (асфальт, канифоль, мастика, сапожный вар, воск и другие), обладают хорошими кислотоупорными свойствами. Грунтовка производится валиком, кистью, пульверизатором или кожаным тампоном. Загрунтованная лаком доска, если ее предохранять от пыли и держать в прохладном месте, пригодна для работы в течение месяца.

Офорт, гравированный без предварительного перевода рисунка на грунт, отличается свежестью и непринужденностью исполнения. Каждый офортист должен стремиться как можно больше рисовать непосредственно на офортной доске иглой и как можно меньше сковывать себя подготовительным рисунком (особенно при работе с натуры). Но все же во многих случаях без перевода рисунка на грунт не обойтись, а особенно молодому офортисту. Вполне достаточно перевести лишь самые основные элементы композиции, являющиеся ориентиром для свободного рисования иглой по грунту.

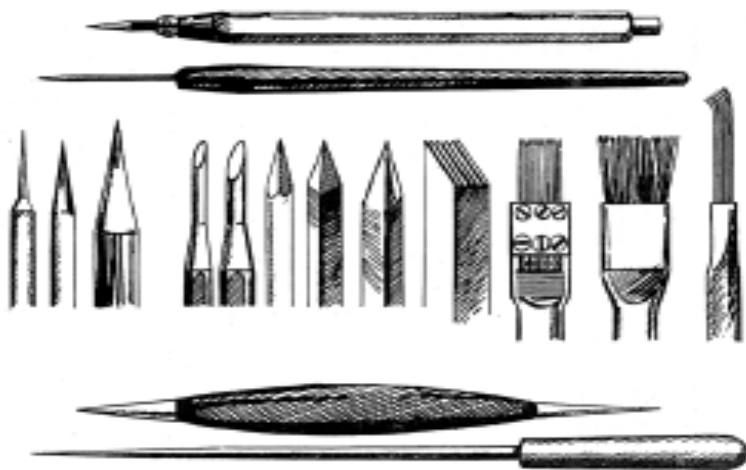
Гравирование офорта складывается из двух этапов:

- а) гравирования (рисования) иглой по грунту;
- б) травления награвированных штрихов.

Эти важнейшие этапы, в конечном счете определяющие судьбу будущего произведения, тесно связаны друг с другом и составляют единый процесс, в котором рисование, начатое иглой на грунте, продолжается и завершается травлением. Опытный офортист, рисуя иглой по грунту, как бы видит штрихи протравленными и даже отпечатанными.

Одной из важнейших задач для начинающего офортиста является преодоление естественной на первых порах робости и скованности при встрече с непривычным материалом. Рисовать иглой на офортном грунте следует с той же свободой и непринужденностью, как, к примеру, карандашом на бумаге. Только тогда отступают на второй план относительные технические трудности и начинается воплощение творческого замысла, а инструмент становится послушным. Такое рисование свойственно манере травленого штриха благодаря податливости, эластичности офортного грунта. Рисование иглой по грунту – момент наивысшей ответственности и собранности художника и в то же время наивысшего творческого напряжения. Гравируя изображение на доске, офортист одновременно решает техническую задачу: снимает иглой кислотоупорный грунт и обнажает металл на месте штрихов. Чтобы травление было равномерным, необходимо снимать грунт на всю его толщину, до самого металла. Если награвированный штрих имеет желтоватый оттенок, значит, снята только копоть, а грунт с металла не удален. Такой штрих либо вовсе не будет травиться, либо протравится местами. Мелкие стружки лака, образующиеся при гравировании, необходимо смахивать с доски мягкой кистью. Не следует во время гравирования подолгу держать руку на доске, так как от тепла грунт начинает размягчаться.

Гравирование по грунту производится стальными иглами разных диаметров и сечений, заточенными под разными углами.

*Офортные
иглы.*

Начинающему офортисту достаточно иметь две-три круглые иглы разных диаметров. Понадобятся также трехгранные и четырехгранные иглы, параллельные иглы и пучки игл, металлические щеточки, рулетки и т.д.

Одним из «секретов» искусства офорта является большое разнообразие штриха. На мягком грунте одинаково легко гравировются прямые, закругленные и ломанные штрихи, короткие и длинные, широкие и узкие, точки и т.д., а сочетание штрихов безгранично.

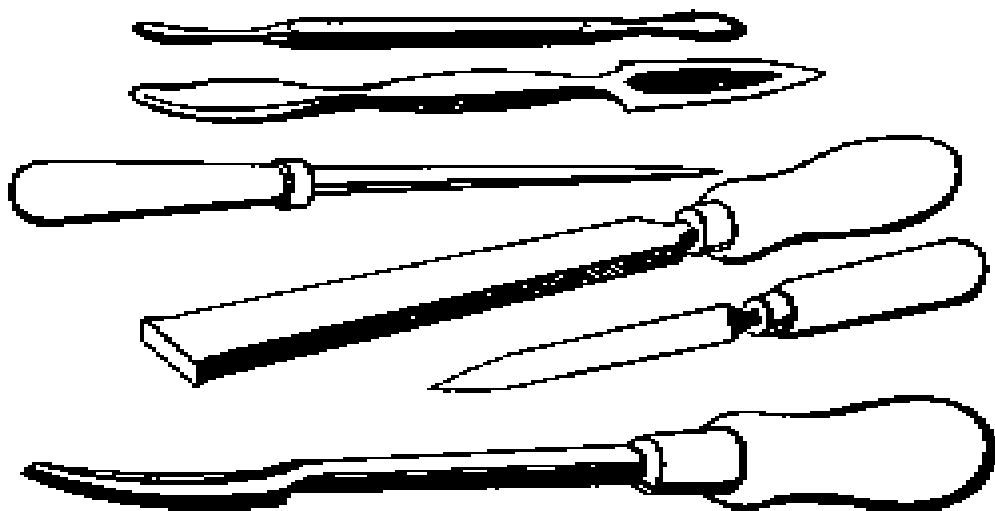
Обыкновенной круглой иглой можно награвировать самые разнообразные штрихи в зависимости от угла заточки инструмента, его наклона к плоскости доски и, наконец, от глубины гравирования (гравировать можно не только снимая грунт, но и слегка углубляя иглу в металл). Иглы большого диаметра гравируют широкий штрих, а тонкие иглы – узкий; косо срезанная круглая игла, если ее вращать во время работы, гравировует плавные переходы от узкого штриха к широкому; тонкая пружинящая игла с длинным стержнем дает пунктир на конце линий; трехгранным шабером или трехгранной иглой при соответствующем наклоне можно награвировать штрих, у которого одна сторона будет четкой, а другая смягченной, и т.д. Можно было бы привести еще множество приемов, но значительно полезнее познать их в практической работе.

Изобразительные возможности заложены не только в характере отдельного штриха, но также в многочисленных сочетаниях массы штрихов, их группировке на плоскости доски. Сеть штрихов может быть очень насыщенной, густой или совсем ред-

кой и прозрачной. И наконец, травлением на различную глубину создается большое тональное разнообразие как отдельных штрихов, так и заштрихованных плоскостей.

Кроме указанных выше факторов, на характер штриха оказывают влияние свойства того или иного металла, грунтов и лаков для выкрывания, состав и свойства травящих жидкостей и т.д.

Гравируя на доске самые темные места и создавая густую сеть штрихов, офортист обязан знать, что нельзя обнажать металл на очень широком участке, так как краска в таком углублении задерживаться не будет.

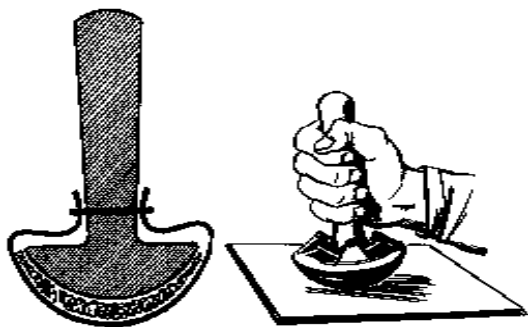


В местах многочисленных пересечений мелких штрихов между ними обязательно должны оставаться миниатюрные участки грунта.

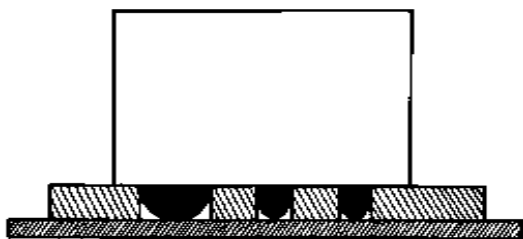
Перед травлением обратную сторону доски выкрывают офортым лаком для предохранения ее от травящего раствора.

Лучшим средством для травления офорта является азотная кислота (HNO_3), выпускаемая химической промышленностью в концентрированном виде. Чем крепче раствор кислоты, тем активнее идет процесс травления. Глубина травления штриха может быть увеличена не только за счет усиления кислоты, но также за счет продолжительности травления. Травление усиливается при помощи температуры и замедляется при понижении ее. Едкие свойства кислоты и ее растворов, выделение разных вредных паров в процессе травления создают особые условия

*Шаберы
и гладилки.*



*Тампон для
офорта.*



*Способ набив-
ки краски.*

работы и требуют наличия специального оборудования. Без специального устройства для травления можно обойтись, если использовать безвредный раствор медного купороса.

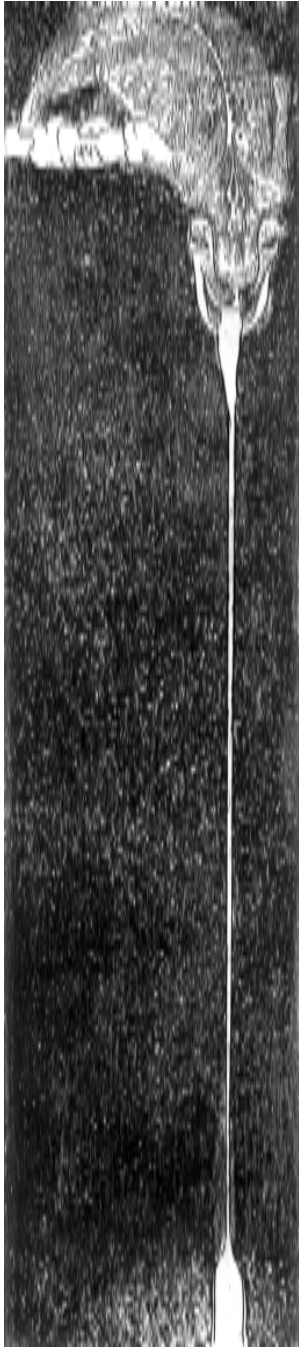
После травления офортную доску следует особенно тщательно промывать водой, так как малейшие следы раствора будут оставлять пятна на металле. Промывая доску сильной струей воды, также удаляют из штрихов отложившиеся в них во время травления осадки. Для удаления грунта используют растворитель.

В офорте, как и во многих других графических техниках, пробный оттиск дает представление о результатах травления. Справляясь по нему, автор продолжает работу над печатной формой. Контрольный оттиск должен быть напечатан на хорошей бумаге, иначе правильного представления о состоянии печатной формы не будет. Приемы работы и инструменты, применяемые для правки, в принципе одинаковы для всех манер офорта. Для полного удаления штрихов, например, или их ослабления применяются специальные инстру-

менты – шаберы и гладилки.

Офорт печатается специальной офортной краской и на специальной офортной (эстампной) бумаге. Бумага должна быть не проклеенной или очень слабо проклеенной. Ее необходимо замачивать за один-два часа до печатания. Краску в углубления набивают кожаным тампоном или прямоугольным кусочком линолеума, пластика, плотного картона и т.п. Для этого доску нагревают предварительно на плитке, после чего лишняя краска вытирается в той степени, в какой этого требует замысел. Нередко при вытирании намеренно оставляют легкий общий тон доски, способствующий цельности оттиска.

Со временем офортист осваивает множество способов вытирания доски и приобретает навыки, позволяющие добиваться большого разнообразия тональных и фактурных оттенков гравюры, точного осуществления своего замысла.



Процесс печати происходит так: набитая краской и слегка подогретая печатная форма помещается на талере лицевой стороной вверх. На нее кладется увлажненная бумага и осторожно накрывается двумя слоями плотного сукна. Установив необходимое давление, плавно вращают маховое колесо, пропуская между валами талер вместе с лежащими на нем доской, бумагой, сукном.

Завершив печатание тиража, следует промыть офортную доску.

Печать – сложный процесс, изобилующий множеством приемов, способов работы и требующий непрямого личного участия в нем художника. В этом сложном процессе, естественно, возникает немало помех, затруднений. Перечислить их и указать способы устранения в пособии невозможно.

Сырой офортный оттиск необходимо просушивать. Самым лучшим способом просушивания оттисков является их наклеивание на чистую деревянную доску сразу же по окончании печатания тиража.

Акватинта (от лат. aqua – вода, tinta – цвет) – одна из основных манер, позволяющая создать в офорте тональные плоскости самой разнообразной силы, формы и фактуры.

Первые многочисленные опыты применения тона в офорте травлением чистого металла появились во Франции в середине XVIII века и более известны под названием лависа. Даже с началом использования асфальтовой пыли приемы лависа и акватинты во французском офорте

*Е. Журун. Время. Учебная работа.
Офорт, акватинта, 1999.*



*Р. де Сен-Нон.
Вид Рима.
Офорт, аква-
тинта, 1767.*

настолько тесно и многообразно переплетаются, что нет возможности, да и надобности, разделять их.

Авторами новой манеры офорта называют трех французских художников. В большинстве литературных источников родоначальником акватинты считается Лепренс, другие отдают первенство Франсуа, а третьи утверждают, что изобретателем акватинты является Р. де Сен-Нон, впервые применивший запудривание доски асфальтовой пылью. Но во всех случаях зарождение акватинты относится к 60 – 70-м годам XVIII века.

Акватинта была изобретена и развивалась вплоть до конца XVIII века главным образом как техника репродукционная.

Лишь на рубеже XVIII и XIX веков великий испанский художник Франсиско Гойя положил начало принципиально новому, истинно творческому применению акватинты. Сочетая травленый штрих с широкими, лаконичными пятнами акватинты, он очень убедительно раскрыл лучшие качества манеры, используя их для полнокровного и страстного решения своего замысла.

Из всех известных способов гравирования тона в офорте акватинта является главным и самым распространенным. Оттиск гравюры в манере акватинты напоминает рисунок, выполненный водяными красками – акварелью; отсюда и происходит наименование манеры.

Принцип гравирования в акватинте состоит в том, что на поверхности металла создается сетка из расплавленных кислотоупорных смол.

Сквозь мелкие отверстия этой сетки металл протравливается на разную глубину, что



Принцип получения акватинты.



*Э.Окас. Ненависть.
Сухая игла, акватинта, 1961.*

создает на оттиске тональные плоскости, состоящие из мельчайших точек.

Фактура акватинтных пятен чрезвычайно разнообразна в зависимости от формы протравленных углублений, их величины и разрядки.

В искусстве офорта акватинта применяется чаще всего в сочетании с другими манерами (особенно часто – с травленным штрихом и сухой иглой) и значительно реже – в самостоятельном, чистом виде.

Сегодня практика офорта накопила множество других способов тонирования доски: зернение стали, аэрограф, проволочная сетка или щетка, наждачная бумага, поваренная соль или сахарный песок, «офсетная» грунтовка, граттаж, тонирование стальной щеткой и т.д.

За двести с лишним лет своего существования акватинта претерпела большие изменения. Ее изобразительные средства обогатились, а некоторые виды акватинты стали самостоятельными манерами (например, один из видов резерважа и современный лавис).

Манера **«резерваж»** (от лат. *reservare* – сберегать, сохранять) сравнительно «молода» и происходит от двух основных манер офорта: акватинты и травленного штриха.

Резерваж впервые появился во Франции во второй половине XIX века, а изобретателем этой манеры считают художника Бракемона.

С той поры шло непрерывное совершенствование резерважа, изобретались новые составы для рисования, вырабатывались приемы работы, позволявшие все более полно сохранять авторский рисунок. Наибольшего распространения и разнообразия резерваж достиг во второй половине XX века, когда появилось множество офортов, выполненных в этой манере.

Главной особенностью этой манеры является непосредственное рисование на поверхности металла специальными чернилами или гуашью. Грунт наносится поверх рисунка, и после промывания доски водой все элементы, подлежащие травлению, обнажаются с особой точностью и полнотой. Неоспоримое достоинство резерважа состоит в том, что он позволяет сохранять и фиксировать в металле авторский рисунок с наибольшей свежестью и непосредственностью, без утраты его индивидуальных особенностей. Именно эти качества и делают резерваж самостоятельной манерой офорта.

Существуют две разновидности манеры, именуемые в зависимости от применяемых для рисования инструментов «резерваж – кисть» и «резерваж – перо».



*А.Лежневский. Портрет жены.
Офорт, акватинта, граттаж,
травление, 1988.*

*В.Толли.
Рыбаки
острова Сааре-
ма. Резерваж,
1964.*



Лавис (от фр. lavis – растушевка, рисование водяной краской) – одна из манер, позволяющих создать в офорте разнообразные и очень гибкие тональные отношения. Лавис непосредственно предшествовал появлению акватинты.

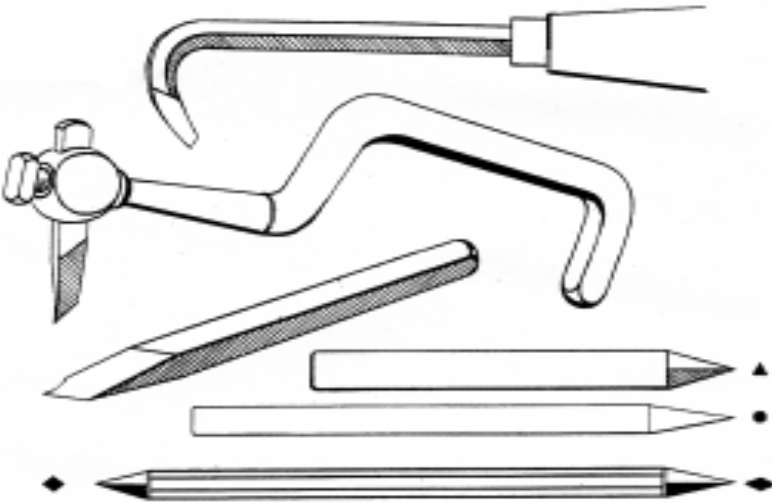
Возникнув во Франции в 70-е годы XVIII века, лавис с особым успехом был применен в творчестве Ж.-Б.Лепренса, создавшего лучшие гравюры этого рода. Старый лавис никогда не занимал в гравюре значительного места и с изобретением акватинты, к концу XVIII века утратил самостоятельность вовсе. Лавис вновь определился как самостоятельная манера с четко выраженными чертами в конце XIX века в искусстве Франции и ряда других западноевропейских стран.



*В.М.Звонцов.
Пуховая зима. Лавис.*



*Ренуар.
Сидящая купальщица.
Мягкий лак.*



*Инструменты
для гравирова-
ния сухой иг-
лой.*

Оттиск лависа напоминает рисунок, выполненный кистью, в нем ясно проступают приемы акварельной техники.

Для лависа характерны следующие черты: очень богатые и разнообразные градации тона (от глубоко черных до самых светлых, от четких до очень мягких); возможность работать без предварительного протравливания контура; травление производится как на цинке, так и на меди, по мелкозернистой акватинтной подготовке, что придает гравюре красивую фактуру и значительно увеличивает тираж (до 150 экземпляров).

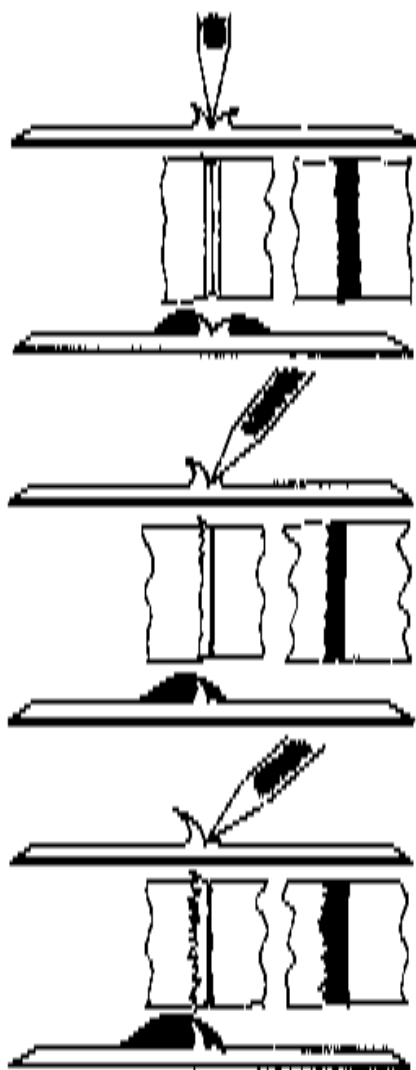
Мягкий лак (срывной лак) – эта манера офорта получила свое наименование от мягкого и подвижного лака, которым грунтуется доска. Оттиск мягкого лака характерен зернистой фактурой штриха и напоминает карандашный или угольный рисунок.

Тираж мягкого лака – около 150 экземпляров на цинке и около 250 экземпляров на меди.

Манера мягкого лака возникла во второй половине XVIII в., но наибольшее развитие получила в XX веке. К лучшим образцам мягкого лака следует отнести гравюры Ренуара, Ропса, Кольвиц, Кругликовой, Вийральда и других мастеров. В современной графике мягкий лак широко распространен как в самостоятельном виде, так и в сочетании с другими манерами.

Сухая игла – эта манера нередко рассматривается как самостоятельный вид гравюры на металле, но принадлежность ее к технике офорта несомненна.

Отличительная особенность сухой иглы состоит в том, что гравирование не связано с применением травящих жидкостей



*Принцип
гравирования
сухой иглой.*

(отсюда и название манеры), а производится острыми стальными иглами непосредственно на металле.

Оттиск гравюры сухой иглы отличается исключительно красивым, сочным и бархатистым штрихом, подобного которому нет ни в одной из других манер. Очень часто сухая игла применяется в сочетании с другими манерами. Особенно красиво и органично сочетание сухой иглы с акватинтой и лависом.

Гравирование сухой иглой производится на меди и цинке и требует известных физических усилий. Плавные, округлые линии гравировать трудно, поэтому для сухой иглы более характерны прямые, угловатые энергичные штрихи. Чем сильнее нажим инструмента, тем глубже прорезается борозда в металле и тем сочнее и чернее будет штрих в печати. Прорезая металл, инструмент образует по краям штриха острые, рваные заусеницы (барбы). Во время печати около этих заусениц задерживается краска, что и придает бархатистость штриху.

Тираж гравюры сухой иглы на меди не превышает 40 – 50 качественных оттисков, а на толстом цинке едва достигает 15 – 20 экзemplаров.

Гравирование сухой иглой известно издавна и применялось в гравюре до изобретения офорта. Сухой иглой, например, работал один из безымянных немецких граверов XV века – «мастер Амстердамского кабинета». Известны три гравюры сухой иглой Дюрера, исполненные в 1512 году.

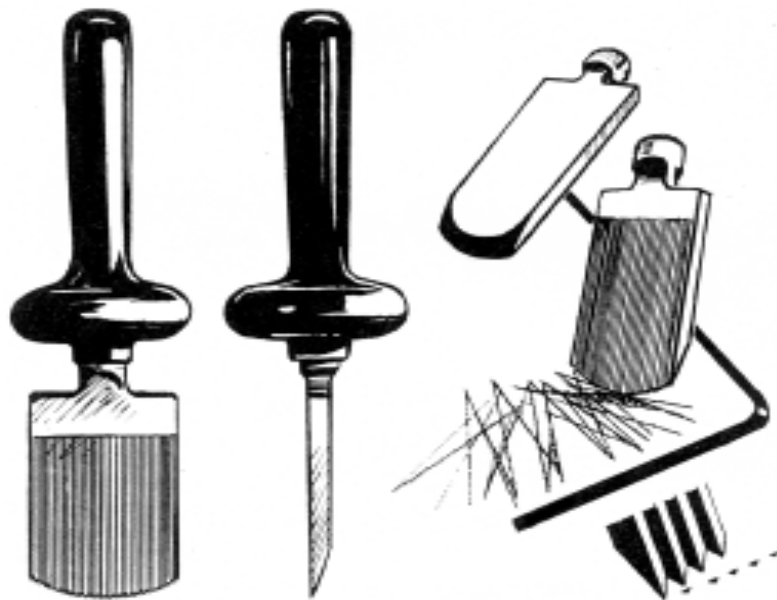
Долгое время сухая игла играла вспомогательную роль в гравюре резцом. Ею завершали особо тонкие, прозрачные и легкие элементы гравюры. С появлением травленного штриха сухая игла стала применяться для правки и завершения офорта. Известно, что Рембрандт, особенно в последний период жизни, заканчивал сухой иглой многие из своих офортов, отлично сочетая две манеры.

В XX веке выдающимся мастером сухой иглы был эстонский художник Вийральд.



*Э. Вуйральд.
Портрет художника
К. Рауда. Сухая игла, 1939.*

*Качалка (гра-
нильщик) для
зернения доски.*



Меццо-тинто, или черная манера, — одна из манер механического гравирования тона на металле; она принципиально отличается от других манер тем, что гравирование производится не путем создания системы углубленных штрихов и точек на гладкой поверхности доски, а путем выглаживания светлых мест на зернистой фактуре доски, дающие при печати сплошной черный тон. Иными словами, изображение в черной манере создается путем проработки светлых мест на черном фоне.

Благодаря особому зерну поверхности доски оттиск меццо-тинто отличается необычайной глубиной и бархатистостью тона, недоступными ни одной из других «тоновых» манер; приемами выглаживания создаются красивые по фактуре и очень разнообразные градации тона. Работать в манере меццо-тинто можно только на медной доске, причем из многих сортов меди следует выбирать наиболее вязкую. Очень хороши для черной манеры плотные прокованные доски красной меди. Доска обрабатывается и шлифуется так же, как и для штрихового офорта.

Тираж гравюры меццо-тинто — около 100 экземпляров. Своеобразную фактуру черной манеры нередко используют в сочетании с другими манерами.

Манера меццо-тинто открыта в 1642 году. Изобретателем манеры является немецкий художник Л.Зиген. Справедливо счита-



*А. Мильдеберг.
Портрет писателя П. Руммо.
Меццо-тинто, 1955.*

В.Вишневский.
Чаша.
Меццо-тинто,
травление,
сухая игла,
1998.



ется, что черная манера была изобретена в поисках более совершенных способов репродуцирования произведений искусств.

Карандашная манера относится к так называемым комбинированным манерам, сочетающим в себе приемы травления и механического гравирования. Свое наименование карандашная манера получила благодаря большому сходству оттиска с рисунком, выполненным в карандаше, сангине, пастели, да и создана она была именно с целью воспроизведения таких рисунков.

Тираж гравюры с применением травления – до 100 экземпляров на цинке и до 300 на меди. При механическом гравировании немного меньше.

Зародившись во Франции в середине XVIII века, карандашная манера использовалась почти исключительно для воспроизведения рисунков. Это давало возможность более широко

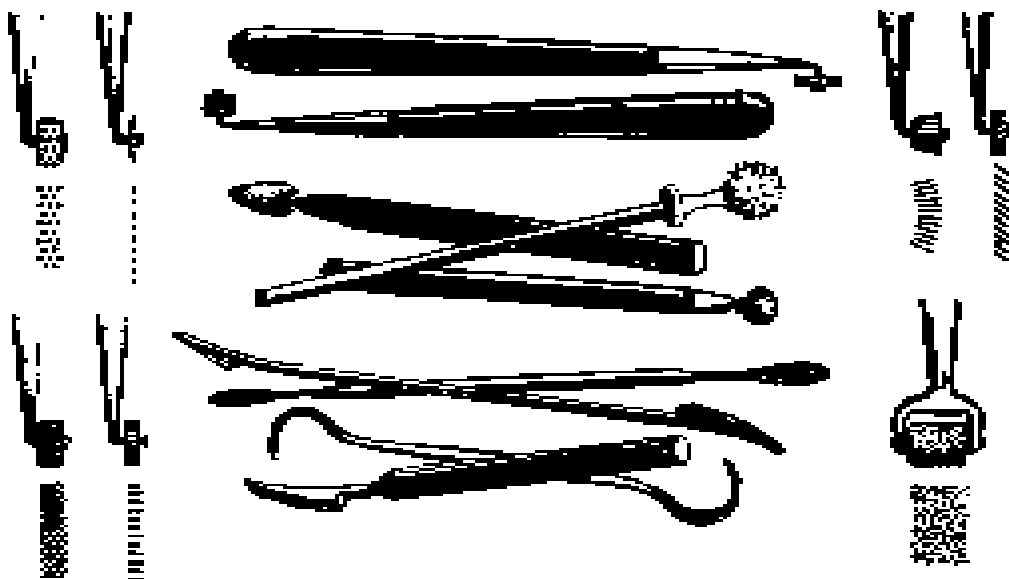


*Р.Ирлом. Натюрморт с фруктами.
Меццо-тинто, 1781.*

популяризовать рисунки крупных мастеров того времени. Такие французские граверы, как Демарто и Бонне, воспроизводя рисунки Буше и близких к нему художников, достигли в карандашной манере удивительного совершенства.

Будучи типично репродукционной, карандашная манера давно утратила свою самостоятельность, но некоторые приемы (например, гравирование рулетками по металлу, без травления) нередко используются в современном офорте для дополнения и правки гравюр, исполненных в других манерах.

Пунктирная манера (от лат. punctum – точка) также относится к категории комбинированных манер и в истории офорта известна почти исключительно как репродукционная. Принцип гравирования заключается в создании изображения сложной



*Инструменты
карандашной
манеры.*

системой точек. Тональное разнообразие изображения достигается за счет величины, группировки и формы точек, а также за счет глубины их на металле.

Современное искусство изобилует наличием различных классических манер офорта, а также постоянно изобретает новые. Известна техника глубокой печати, изображение в которой получают путем травления стеклянной пластины хлорной кислотой. Такая техника получила название «**флуорофорт**».



*Л.-М.Бонне.
Венера с амуром.
По рисунку Ф.Буше.
Карандашная манера, 1767.*

В работах отдельных художников можно увидеть сразу все перечисленные манеры. Помогает ли это раскрытию художественного образа – судить трудно.

Было бы неверным, говоря об офорте, не коснуться вопросов цвета.

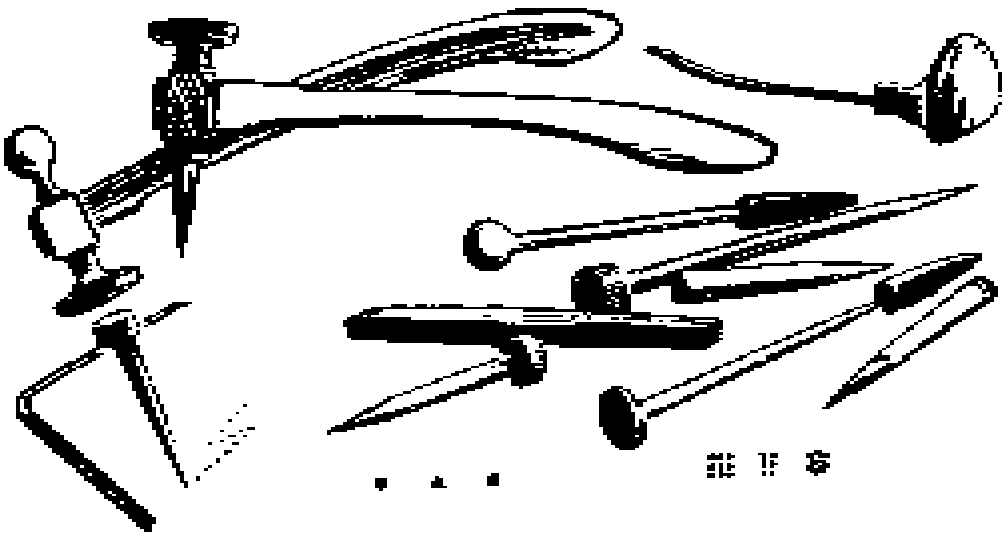
Своеобразный по своим художественным средствам и технически сложный цветной офорт обычно рассматривается как самостоятельный вид углубленной гравюры на металле.



Цветная печать с одной или нескольких авторских досок практически может быть осуществлена в любой из известных манер офорта.

Главная цель цветного офорта заключается в поисках совершенно самостоятельных путей цветовых решений, свойственных технике, а не в простом воспроизведении цветного эскиза и тем более не в имитировании сложных колористических задач живописи. Роль цвета в офорте не должна выходить за пределы тех условно-декоративных, скупых и сдержанных задач, которые свойственны графике вообще.

Решение цветовых задач для офортиста начинается уже тогда, когда он варьирует теплохолодность черной краски и подбирает для печати бумагу различных оттенков. Большое значение



также приобретает изменение качества одного цвета в зависимости от глубины гравирования или при сочетании различных манер на одной доске. Задачи цветной печати диктуют особые способы гравирования досок, приемы печати и т.д.

Цветная гравюра на металле зародилась в Европе еще в XVII веке и достигла наибольшего распространения в XVIII веке, в период господства репродукционного эстампа. Основными центрами развития цветной гравюры являлись Англия и Франция.

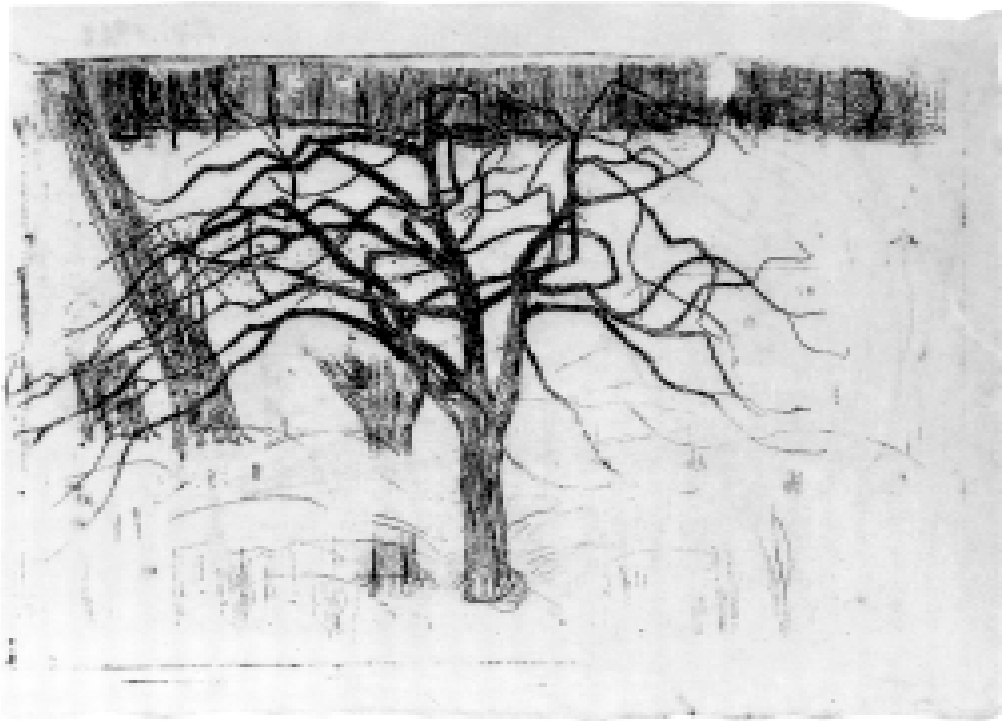
В начале XVII века голландский художник Г.Сегерс своими цветными офортами предвосхитил творческие начала этой техники. Печатая офорты с одной доски, он применял цветные чер-

*Инструменты
для гравирова-
ния пунктиром.*

нила и использовал тонированную бумагу. Цветные гравюры Сегерса высоко ценил Рембрандт.

Важным этапом развития цветного офорта были гравюры английских мастеров XVIII века. Для цветного воспроизведения живописных произведений наиболее пригодными оказались пунктирная манера и манера меццо-тинто, доведенные в Англии до высокого технического совершенства.

В 1711 году француз Якоб Христофор Леблон (1667 – 1741), работавший в Голландии, Англии, а затем во Франции, изобрел принципиально новый способ цветной печати с нескольких до-



***М.К.Чюрленис.
Яблоня. Флуорофорт, 1905.***

сок в технике меццо-тинто. Способ Леблona, не получивший признания в Англии, был подхвачен и развит французскими художниками, применявшими его для воспроизведения акварели, гуаши, а также сангины. Данный принцип изготовления многоцветного оттиска с помощью взаимного наложения трех основных красок в дальнейшем лег в основу фотомеханической цветной печати.

Французский художник Ж.Лепренс применил в изобретенной им манере лависа (акватинты) печатание специальной краской «в тонах бистра и китайской туши».

Многоцветная акватинта, начало которой положил Ф.Жанине, стала более полноцветной и изощренной у Ж.Декурти, а особенно у Л.Дебююра, создавшего оригинальные произведения. Французские мастера, развивая основные принципы цветной печати Леблона, внесли в нее много усовершенствований, значительно увеличили количество досок.

Самостоятельной оригинальной техникой гравирования цветной офорт стал только на рубеже XIX и XX веков.

В современном эстампе цветной офорт занимает свое достойное место.

Для того, чтобы определить, в какой из манер выполнен офорт, необходимо уяснить себе *характерные признаки* каждой из них:

- травленный штрих – это свободный характер рисунка, продавливание бумаги с обратной стороны оттиска на месте глубоких штрихов, рваные края и тупые окончания штрихов, затяжки на оттиске, следы протравливания грунта в виде точек на оттиске;
- сухая игла – бархатистость линий, создаваемая заусеницами, фактура царапин в штрихах, преобладание прямых и угловатых линий;
- меццо-тинто – общий бархатный тон гравюры, следы работы качалкой по краям гравюры, особая зернистость в выглаженных светлых местах;
- резерваж – непосредственность авторского рисунка, необычность фактур;
- карандашная манера – систематичность, регулярность расположения точек в линиях, награвированных рулетками, матаурами и тонировками;
- пунктирная манера – четкие и отдельные, но бессистемные точки, гравированные пунсонами и иглами, точки и короткие штрихи треугольной формы, гравированные стиплем. Тональные плоскости состоят из черных точек различной формы и белых промежутков между ними;
- акватинта – хорошо просматриваемая через лупу характерная фактура расплавленных зерен канифоли, тональные плоскости состоят из белых точек различной формы и черных промежутков между ними, четкие границы тональных плоскостей;
- лавис – очень богатые и разнообразные градации тона. Оттиск напоминает акварель;

– мягкий лак – зернистая фактура штриха состоит из неправильных, зачастую слипшихся точек, повторяющих фактуру бумаги.

Манеру офорта можно также определить по условным обозначениям на оттиске. Как правило, каждый оттиск имеет определенные надписи на полях, в том числе и технические данные. Условные обозначения техник эстампа приведены в приложении.

2. Гравюра резцом

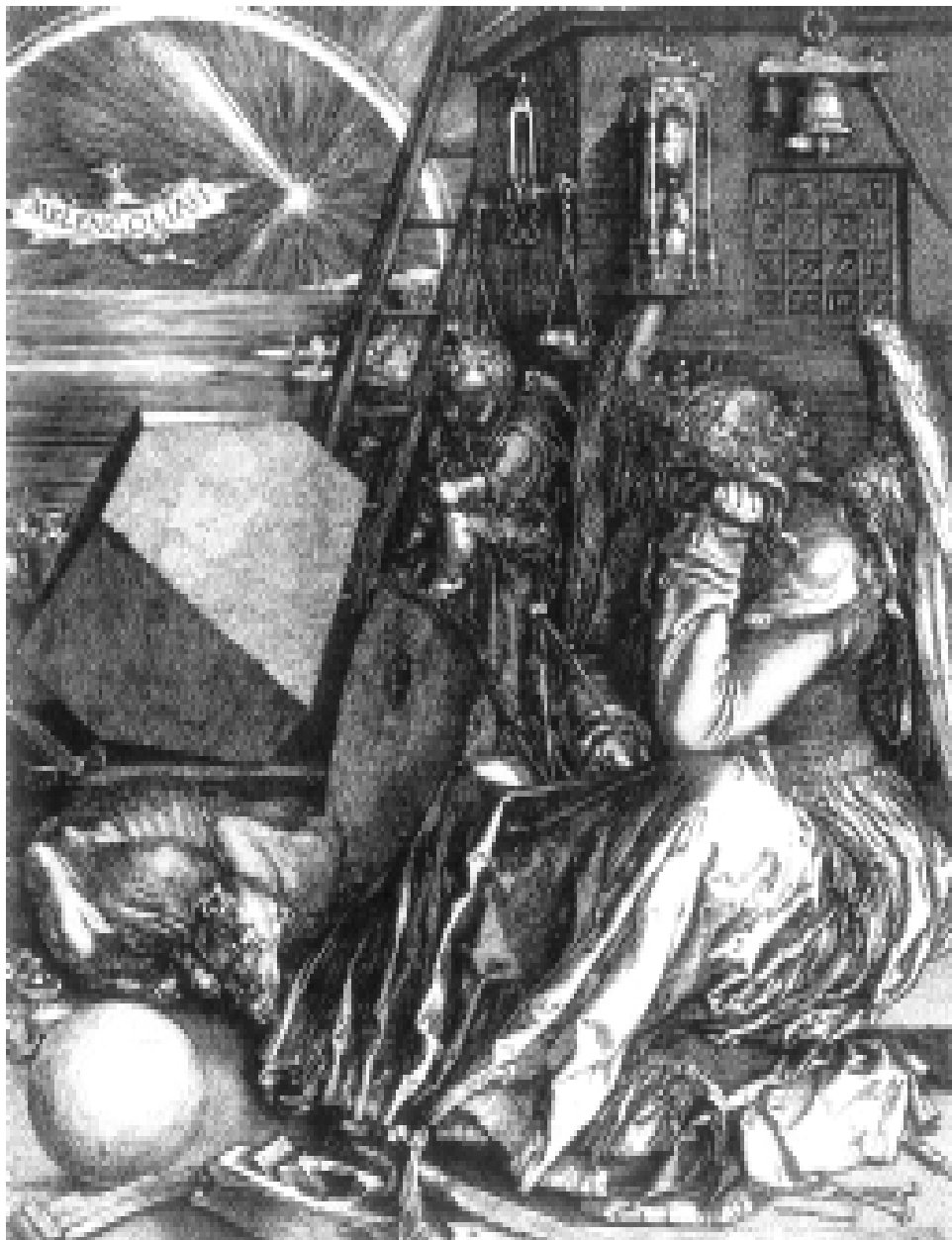
Гравюра резцом (резцовая гравюра, или классическая гравюра) – самый старый вид углубленной гравюры на металле.

Гравюра резцом как самостоятельное искусство зародилась в середине XV века одновременно в Германии и Италии. Первая датированная гравюра резцом относится к 1446 году. Авторы самых ранних резцовых гравюр остались безымянными. В лучшем случае нам известны лишь их инициалы.

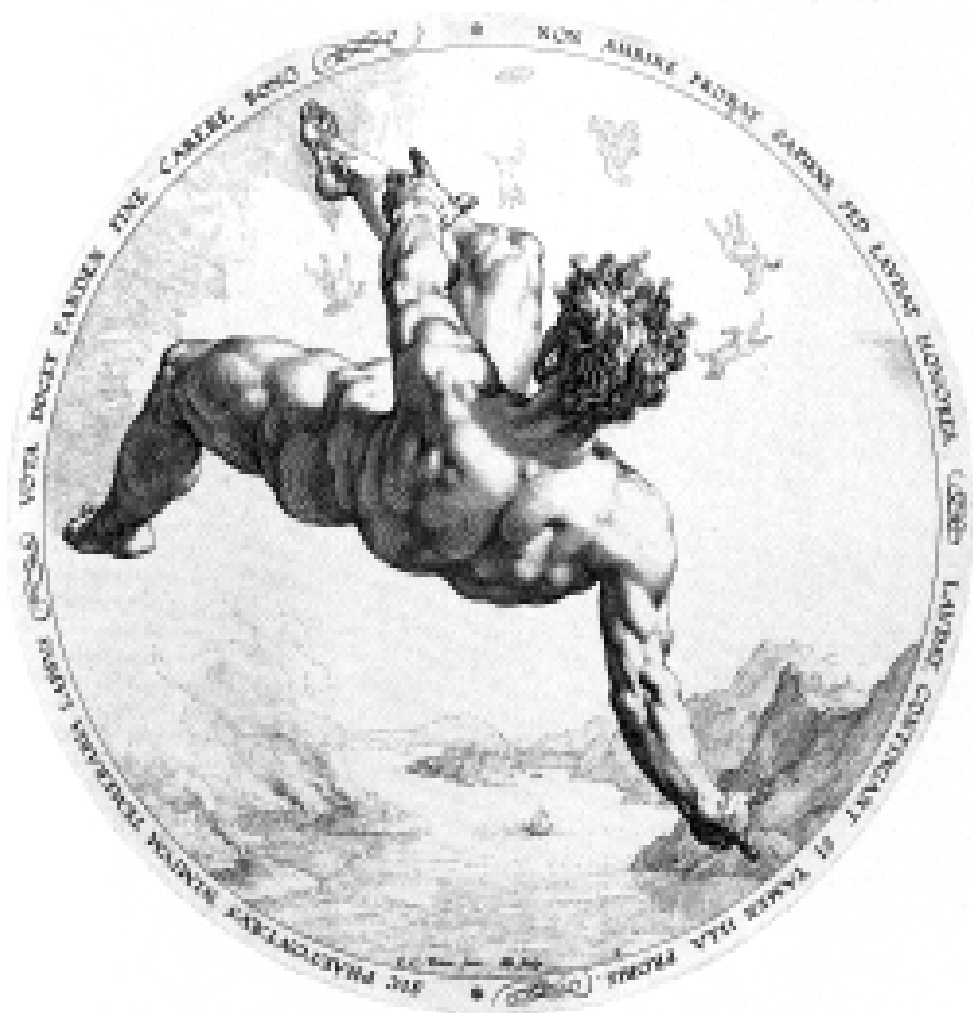
В начальный период своего развития резцовые гравюры носят почти исключительно творческий характер. Конец XV и XVI веков связаны в истории гравюры с целым рядом всемирно известных мастеров.

Для немецкой резцовой гравюры XV века характерны поиски определенной системы штрихов, строгой последовательности и плановости в работе. Высокой техникой отличаются листы Мартина Шонгауэра (ок.1450–1491). Великий немецкий живописец и график Альбрехт Дюрер (1471–1528) доводит технику резца до большого совершенства. Им выполнено более ста гравюр резцом. Наиболее значительные его работы в этой трудоемкой и строгой технике отличаются возвышенным строем, редкой для графики монументальностью. В сложных, трудно расшифровываемых аллегориях мастер явно стремился зримо воплотить важные философские проблемы своей эпохи. Примером слияния высочайшего мастерства и вдохновения может служить его «Меланхолия». В этой работе отвлеченная, казалось бы, идея тщетности знания воплощена в позе и лице сидящего посреди бесчисленных атрибутов наук и ремесел, погруженного в глубокое отчаяние крылатого гения. Суховатая острота, ювелирная тонкость детализовки, упругость линии и серебристое мерцание поверхности гравюры, точно пришедшие по руке Дюреру, сделали его работы одной из художественных вершин гравюры.

Выдающимися мастерами резца в Германии были так называемые «клеинмейстеры», и прежде всего Бартель Бегам, Георг Пенц, Альбрехт Альтдорфер и другие. В других странах замеча-



*А.Дюрер. Меланхолия.
Резцовая гравюра, 1514.*



*Г.Гольцциус.
Падение Фазтона. Лист из
серии «Ниспроверженные»
По рисунку
К. ван Харлема.
Резцовая гравюра, 1588.*

тельные гравюры создали А.Палайоло, А.Мантенья, Л.Лейденский, М.Раймонди, Д.Кампаньола. Но особо значительным для развития резцовой гравюры во всем мире стало мастерство Гендрика Гольцциуса. Он обогатил, расширил изобразительные средства гравюры резцом. Гравюры Гольцциуса отличаются большой сочностью, контрастностью, сложными пересечениями линий, их плавным утолщением при закруглениях. Высоким мастерством гравирования отличались ученики Гольцциуса – Матам, Санредам, де Гейн и другие.

Великий фламандский живописец Рубенс, отлично понимая значение резцовой гравюры как средства размножения художественных произведений, собрал в своей мастерской отличных мастеров резца (Ворстерман, Понциус, братья Больсверт, Соутман и другие). Рубенс выбирал для исполнения резцом не только картины, но также свои рисунки и нередко сам корректировал гравюры. Благодаря этому репродукционные гравюры мастерской Рубенса отличались высоким уровнем.

Выполняя гравюры резцом, некоторые мастера достигли такого совершенства, что заслужили всемирную известность (К.Меллан, Р.Нантейль и др.).

Изобретенная в 1820 году в Англии резцовая гравюра на стали быстро распространилась по всей Европе. Способствовала этому главным образом возможность больших тиражей. Но гравюра на стали из-за ее серьезных недостатков столь же быстро исчезла, как и зародилась.

К концу XIX века репродукционная в своей основе резцовая гравюра повсеместно утратила всякое значение.

Из первых русских гравюров следует назвать А.Бунина, А.Трухменского и В.Андреева. Одним из лучших европейских гравюров XVIII столетия считается русский художник Е.Чемесов. В разное время в России работали в резце братья Зубовы, А.Шхонебек, И.Соколов, Качалов, Скородумов, Уткин, Ухтомский, Афанасьев, Ф.Толстой и др.

Одна из первых белорусских резцовых гравюр была выполнена в 1579 году итальянским мастером Дж.Кавалерисом. По рисункам С.Похоловецкого он награвировал «Карту полоцкой земли» и «План Полоцка».

Прекрасным произведением графики является гравюра на меди «Вид Гродно с выездом посольства московского и итальянского во время сейма при Сигизмунде Августе». Она выполнена в 1568 году в Нюрнберге известным мастером М.Тюнтом по рисунку Г.Одельгаузера, сделанному, очевидно, с натуры.

В конце XVI века гравюра на меди начала применяться в книжной иллюстрации. Значительный вклад в развитие резцовой гравюры внес Т.Маковский – гравер, печатник и картограф. Первые известные гравюры Маковского датированы 1601 годом (титутельный лист «Путешествия князя Николая Радивиля сиротки в Иерусалим»). С его именем связано много других работ в этой технике. Во второй половине XVII века творческие достижения Маковского в области резцовой гравюры были развиты А.Тарасевичем, И.Щирским, Крщановичем и другими художниками-графиками.

*Н.Уткин.
Портрет
А.С.Пушкина.
С оригинала
О.Кипренского.
Резцовая гра-
вюра, 1827.*



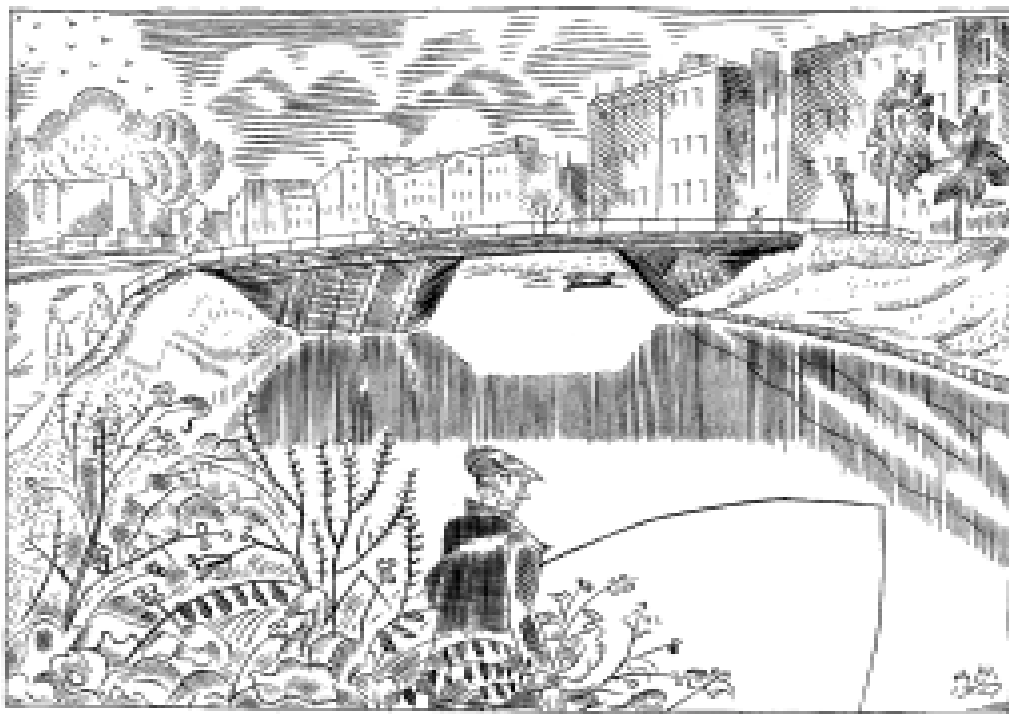
В XVIII веке стали известны гравюры на меди станкового характера, в частности, портрет. Этот жанр в резцовой гравюре представляли Г.Лейбович и М.Жуковский.

XIX век характерен репродукционной гравюрой. Здесь следует отметить огромное значение для развития резцовой гравюры организацию в Виленском университете кафедры графики. Руководителями кафедры и прекрасными граверами в разное время были итальянец И.Вейс и англичанин Дж.Сандерс. Из стен университета вышли прекрасные художники М.Подольский, Т.Кислинг и др.

В Белоруссии, как и в России, XIX век стал фактически последней чертой широкого распространения резцовой гравюры.

Но художники, памятуя о прошлых высочайших ее образцах, не могут предать забвению этот вид гравюры. Уже в начале XX века появляются работы, выполненные в этой технике, совершенно нового, современного облика. Хорошим подтверждением этого являются, например, гравюры чешского художника Ц.Боду. Чрезвычайно тонкие и поэтичные гравюры Д.Митрохина с их особыми индивидуальными качествами также убедительно доказывают жизненность и перспективность резцовой гравюры.

Принцип гравирования в этой технике заключается в механическом вырезании штрихов на металле с помощью специаль-



ных инструментов – резцов. Полностью сохраняя все особенности техники глубокой печати, резцовая гравюра отличается необыкновенной чистотой и четкостью линий. Строгое, ясное и в то же время грациозное начертание резцового штриха заставляет особенно требовательно относиться к рисунку, его пластике, ритму, музыкальности.

Гравирование резцом происходит исключительно на меди, причем лучшим материалом считается более хрупкая медь. Большое значение имеет плотность и однородность структуры ме-

*Д.Митрохин.
Мост. Резцовая гравюра, 1927.*

*Металлограф-
ские резцы.*

талла. Закруглив углы и сняв фасеты, доску проковывают широким, плоским молотком и приступают к шлифовке и полировке. Поверхность доски для резцовой гравюры должна быть тщательно отполирована.

Рисунок на полированной доске фиксируется двумя способами:

1. Доска грунтуется твердым лаком, и рисунок переводится на грунт одним из известных уже способов. Затем рисунок гравится очень острой иглой, которая царапает поверхность металла. После удаления грунта гравирование ведется по процарапанному иглой рисунку.

2. Награвированный на грунте рисунок легко протравливается и служит хорошим ориентиром для работы резцом.

Доска в процессе гравирования должна легко изменять наклон и свободно вращаться в горизонтальной плоскости. Поэтому гравирование ведется на специальной кожаной подушке. Инструмент для гравирования – резец, или металлографский штихель, представляют собой клинок из стали высокого качества, вставленный в деревянную ручку. По внешнему виду металлографские резцы сходны с ксилографическими. В распоряжении гравера резцы должны быть различных сечений (ромбические, квадратные, овальные и т.д.). Необходимо иметь к тому же не менее 4-6 резцов основных профилей (разных номеров – мелких и крупных).

Гравер должен предварительно хорошо изучить весь набор инструментов, характер штриха каждого из резцов. Для начала необходимо знать, что закругленные линии легче гравировать

резцами квадратного сечения, а прямые – более сплюснутыми, треугольными и ромбическими. Овальные и полукруглые резцы удобны для углубления штрихов и гравирования прямых линий. Резцы с узким жалом гравируют более глубокие линии, а резцы квадратного и полукруглого сечения – более мелкие, но широкие и т.д. Для гравирования самых тонких, «паутинных» линий в резцовой гравюре применяются очень острые и тонкие иглы, не оставляющие заусениц. Если во время гравирования по краям штрихов образуются заусеницы (что чаще бывает на вязком металле), их следует обязательно удалять трехгранным шабером (еще удобнее – четырехгранным).

Резцовую гравюру следует печатать тонкотертой и не слишком густой краской. Процессы печати остаются такими же, как в травленном штрихе. Необходимо лишь очень тщательно вытирать доску. Затяжки, как правило, не применяются, так как резцовая гравюра славится чистотой штриха и прозрачным тоном всего оттиска.

Тираж резцовой гравюры приблизительно такой же, как и травленного штриха.

§4. Техники плоской печати

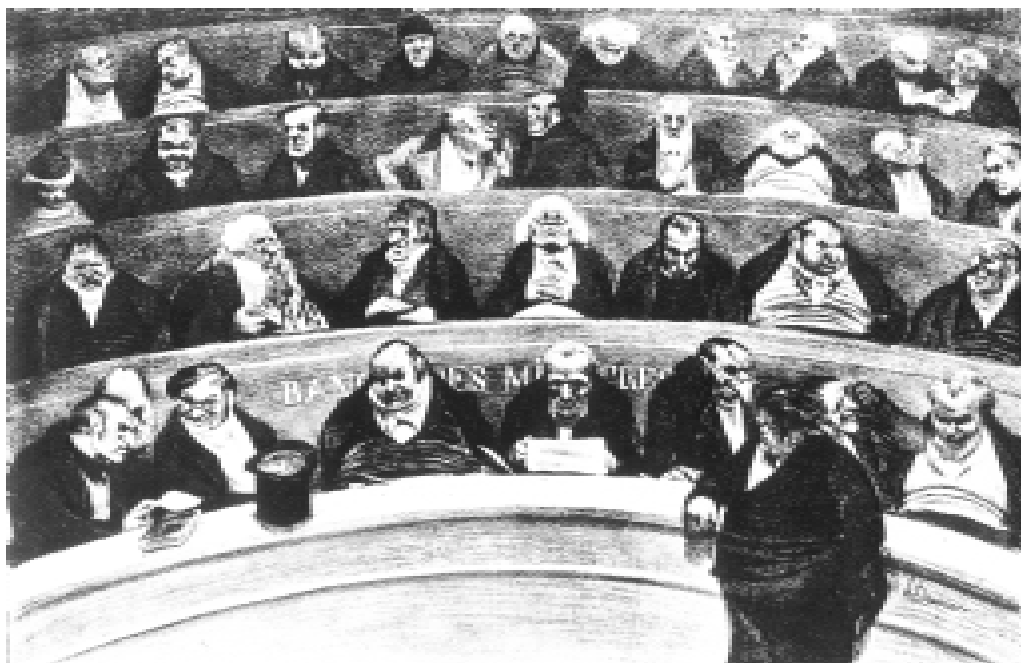
1. Литография

Само название **литография** происходит от греческих слов «литос» – камень и «графо» – пишу. Литография относится к плоской печати эстампа. Эта графическая техника была изобретена в Германии типографом Алоизом Зенефельдером (1771 – 1834) в 1796 году. Уже в начале XIX века литография широко распространилась во всех странах Европы (в том числе и у нас) и была использована как выгодная и дешевая репродукционная техника. Были найдены сложные способы многоцветной репродукционной литографии (хромолитография). Многочисленные репродукции распространялись в виде отдельных листов – эстампов, а также в печатных изданиях.

Из ранних станковых литографий выделяются листы французских художников Жерико, Делакруа, Домье, Гаварни, Декана, Шарле, Гранвиля и др. Великолепные литографии Домье, направленные против реакции, обладали такой силой воздействия и были так популярны в народе, что по указанию правительства не раз уничтожались в массовом порядке, а сам автор подвергался преследованиям и был заключен в тюрьму.

Литография становится излюбленным материалом многих художников. Во второй половине XIX века Т.Стейнлен во Франции и К.Кольвиц в Германии широко пользовались техникой литографии в своем творчестве. Они значительно усовершенствовали технику литографии, использовали новые приемы работы. Ими же были выполнены первые плакаты в литографии.

Для искусства XX века характерны поиски новых изобразительных средств, расширение творческих приемов литографии



*О.Домье.
Законодательное чрево.
Литография,
1834.*

(например, в творчестве Г.Эрни, Р.Кента, П.Пикассо и других художников).

Замечательными мастерами русской литографии, создавшими произведения станковой и книжной графики, были: А.Орловский, который первым в России стал работать в литографии, К.Брюллов, В.Тимм, П.Шмельков, П.Боклевский, А.Лебедев. Интересную серию типов старого Петербурга создал И.Щедровский. Превосходные литографские портреты были сделаны В.А.Серовым.



*Н. Селещук.
Экслибрис Н. Селещука.
Литография, 1984.*



*Эрни. Вакх на
винограднике.
Литография,
1955.*



*Н.Купрянов.
В парикмахерской.
Литография, 1925.*



*А.Последович.
Антоновские
яблоки. Лито-
графия, 1975.*

В советском искусстве литография была одной из ведущих техник. Замечательные литографии в станковой и книжной графике создали А.Остроумова-Лебедева, Е.Кибрик, К.Рудаков, М.Родионов, А.Пахомов, Е.Сидоркин, А.Позднякова и многие другие.

Среди первых белорусских литографов можно назвать В.Словецкого. Он работал в литографской мастерской Виленского университета, которая была открыта в 1819 году. В то время



*В.Шарангович.
Иллюстрация к поэме Я.Купалы
«Адвечная песня». Литография, 1980.*

руководил мастерской Я.Рустем. Позже в Вильно начали появляться частные литографские мастерские. Среди них выделялась организованная в 1835 году мастерская Ю.Озембловского. Талантливый художник и организатор, он собрал вокруг себя талантливых воспитанников Виленской художественной школы.

В технике литографии исполняли работы И.Хруцкий, М.Кулеша, К.Русецкий, Я.Дамель, А.Алещинский, К.Кукевич, К.Бахматович и др. Крупным графиком XIX века был М.Андреоли. Известны литографии А.Гротгера, Ф.Дмаховского, М.Микешина.

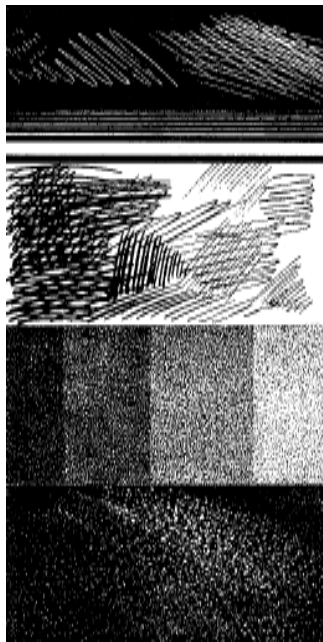
В XX веке литография заняла одно из центральных мест среди других графических техник. Все известные у нас графики имеют в своем творческом багаже эстампы, выполненные в технике литографии (Шарангович, Кашкуревич, Басалыги, Последович и др.).

Для изготовления печатной формы в литографии основой служит специальный камень, разновидность плотного известняка. На поверхности шлифованного камня рисунок выполняется жирным литографским карандашом или специальной литографской тушью. Поверхность камня обрабатывается травящим составом, который воздействует только на непрорисованные места камня, делая их невосприимчивыми к краске (в увлажненном состоянии). Краска хорошо ложится на зажиренные (т.е. прорисованные) места, а вся остальная плоскость остается совершенно чистой. Печатают литографию на специальном печатном станке и особой литографской бумаге.

Существуют довольно разнообразные приемы (манеры) работы в литографии. Применяются литографские карандаши различной мягкости. Разводя тушь водой до жидкого состояния, рисуют на камне пером и кистью штрихами, сплошными заливками или с мягкими светотеневыми переходами (размывкой); применяются способы выскребания, выцарапывания по черному фону и т.д. В зависимости от замысла и манеры работы камень шлифуют или совсем гладко, или делают поверхность его в разной степени шероховатой (зернистой). Если художник-автор сам



Процесс работы над литографией.



*Технические
возможности
литографии.*

непосредственно на камне создает печатную форму – это называется автолитографией.

Существует способ выполнения оригинала на специальной переводной бумаге. Такая бумага называется иначе корнпапиром, или автографской бумагой, а сам способ называется автографией. Рисунок, выполненный на корнпапире, передавливается на камень и обрабатывается обычным способом. В данном случае обратное (зеркальное) положение рисунка на печатной форме достигается механическим путем и значительно облегчает процесс работы. На корнпапире к тому же очень удобно работать с натуры.

Цветная литография более сложна, так как для каждого цвета приходится готовить отдельный камень, но результаты очень интересны, и этот вид литографии продолжает развиваться.

Бесспорные достоинства литографии заключаются в большой свободе творческих приемов, позволяющих работать почти с той же непринужденностью и смелостью, как в обычном рисунке на бумаге; привлекает также возможность (в автографии) избежать создания обратного рисунка на печатной форме; при разнообразии художественных приемов техника и технология литографии не очень сложны; заманчива также быстрота выполнения и многотиражность литографии.

Литография сегодня используется не только в станковой или книжной графике, но также в плакате и прикладной графике.

2. Монотипия

Монотипия – графическая техника плоской печати, не связанная с процессами гравирования.

Монотипией принято называть также произведение искусства, полученное путем перенесения изображения с не гравированной доски на бумагу при помощи прессы, вала офортного станка или путем прижатия бумаги к доске пластиной, линейкой или другими предметами. Слово монотипия произошло от греческого «monos» – один и «typos» – отпечаток.

Как и любая другая графическая техника, монотипия имеет свою историю и хорошо отработанную технологию.

Принято считать временем появления монотипии XVII век, хотя ещё с XI в. известны оттиски китайской гравюры с многих досок, без чёрного контура, что свидетельствует о применении простейших приёмов монотипии.



Как самостоятельная графическая техника она долгое время не признавалась и являлась вспомогательным приёмом в других техниках. Пробы получить цветной оттиск с травленной доски удалось голландскому художнику Геркулесу Сегерсу в XVI в. Выполненную офортным способом доску художник покрывал разноцветными красками. Это была первая попытка объединить монотипию с офортом. Эксперименты Сегерса дали ему возможность получить с одной доски неповторимые по цвету эстампы. Это было началом многих графических техник, в том

*А.Емельянова.
Учебная работа. Офорт, высокая печать,
1999.*



У.Блейк.
Монотипия,
акварель,
1795.

числе цветной монотипии. Под влиянием Сегерса Рембрандт изучал и использовал не только технику офорта, но и монотипию. Подобные эксперименты Сегерса наложили отпечаток на творчество многих художников. Приёмы монотипии в раскрашивании своих офортов использовал итальянский живописец и график Джованни Бенедетто Кастильоне (1610–1663/65). Сохранилось около двадцати его монотипий.

Прошло более столетия после первых попыток создать цветную монотипию, прежде чем английский поэт, гравёр и художник книги У.Блейк (1757 – 1827) открывает её снова. У.Блейк нашёл свой способ печати, используя монотипию в сочетании с офортом. На медную доску он наносил рисунок лаком. Чистые участки доски Блейк глубоко протравливал кислотой. Контур рисунка рельефно выступали над гладким фоном. После этого художник накатывал краску на доску и получал оттиск. Так была найдена новая графическая техника – выпуклый офорт, или цинкография.

У.Блейк выполнял монотипии как самостоятельные произведения, а также использовал её приёмы в большинстве своих гравюр, однако равноправного положения эта графическая техника ещё не получила.

В развитии цветной гравюры первая четверть XIX в. является апогеем. Творческий поиск увлекает художников многих стран Европы. В России цветным офортом занимались Г.Скородумов и И.Селиванов. Монотипные приёмы в гравюрах используются все большим количеством художников, но потенциальную воз-



можность монотипии глубже почувствовал французский художник Э.Дега. Благодаря ему монотипия начинает самостоятельную жизнь. Дега одним из первых оценил ее практическую значимость и создал большую серию работ в этой технике. Точное их количество не определено, известно, только, что их более двухсот. Эту технику художник применил и в своих работах пастелью. Э.Дега был великим экспериментатором. Он первый стал использовать в монотипии прозрачную доску, чтобы контролировать ход работы, и применять самые различные инстру-

*Е.Кругликова.
Танго в Луна-парке. Моно-
типия, 1914.*



*А.Шевченко.
Девушки.
Монотипия,
1931.*

менты. Дега делал рисунок заостренным концом кисти и палочки, лезвием мастихина. В поисках нужной фактуры и эффекта он растирал краску на доске пальцем, использовал тампоны из разных по фактуре тканей. Стремление Э.Дега объединить монотипию с другими техниками приводило его к новым открытиям. Монотипия привлекала художника возможностью технической и художественной импровизации, увлекал сам процесс появления произведения.

Дега не оставил пособия по монотипии, но его работы подтолкнули развитие этой техники. Она начала появляться на выставках как самостоятельный эстамп. В печати публикуются статьи об особенностях монотипии. Расширяется круг художников, которые работают в этой графической технике. Делают по несколько монотипий К.Писсарро, А.Матисс, П.Гоген. В Японии художник О.Касиро использует в качестве печатного блока пластик, газеты, картон, верёвку, резину, листья деревьев, ткань, древесный уголь и даже плавники рыб.

На рубеже XIX и XX в. монотипия находит своих сторонников не только в Японии и Европе, но и на американском континенте. В технике монотипии работают Ф.Дувенек, Дж.Бил, П.Тольман, Дж.Слоун, Ч.Даль, М.Бразил, Прендергаст и др.

Среди русских мастеров, которые не дали погибнуть этой технике, значится имя выдающегося мастера Л.Кругликовой. Будучи в Париже, в период с 1909 по 1935 год она сделала около 500 оттисков монотипии, из которых около 400 пейзажи, фигурные композиции, натюрморты и более ста оттисков на тему «Цветы». Монотипии Кругликовой – не только нововведенный прием печати отдельного оттиска с металлической доски, но и своеобразный прием живописного начала в графике. Художница повторно открыла данную технику.

Дело Кругликовой в России продолжили её многочисленные ученики – Ю.Великанов, М.Ижевский, И.Королев, Я.Кутателадзе, А.Незинова, Н.Павлова и др. В технике монотипии много работал А.Шевченко. Он поднял эту графическую технику до уровня большого искусства. В технике монотипии в разные годы XX века работали О.Марикс, В.Зелинский, А.Рыбачук, В.Коптерев, М.Горчилина, А.Скворцов, А.Суворов, И.Соколов. К.Рудаков, В.Кожин и др. В череде имен особое место занимает Р.Барто. Он разработал технику монотипии масляными и акварельными красками, нашёл собственный способ подготовки печатной формы. Художник оставил после себя около 600 монотипий.

Развитие монотипии в Беларуси связано с именами Тарасикова, Марикса, Лейтмана, Кудревич, Гугеля, Лось, Селещука, Савича и др.

Ведущая роль в развитии этой графической техники принадлежит витебскому художнику-педагогу Леониду Антимонову. Изучив теоретические работы зарубежных мастеров, а также используя личный практический опыт, Антимонов обозначил основные виды и методы работы в технике монотипии, ввел в обиход новые термины, условные обозначения и приемы работы в различных графических техниках. Им опубликован ряд статей и методических разработок, касающихся проблем монотипии, гравюры на картоне, фанере и др. История развития монотипии сегодня известна благодаря его исследованиям.

Сегодня во многих странах мира монотипия вошла в жизнь как равноправная графическая техника. Помимо станкового назначения, монотипия используется художниками в сценографии, кино и мультипликации, а также в книжной графике и плакате.

Полная загадок и тайн, монотипия у нас, к сожалению, не заняла достойного и равноправного места среди других графических техник, хотя она является одной из самых интересных и доступных для широкого круга любителей изобразительного искусства.

*Л.Антимонов.
Купальская
ночь в лесу.
Флоротипия,
1988.*



Для организации и проведения занятий в технике монотипии не требуется дорогостоящих инструментов и оборудования. Поэтому монотипия – одна из самых удобных графических техник, применяемых в учебных целях.

Сегодня известно много самых различных **манер монотипии**: деотипия, акватипия, акваграфия, негативная монотипия, кляксография, флоротипия (термин предложен Л.Антимоновым), декалькомания.

Монотипию иногда считают самостоятельным видом художественного творчества, соединившим в себе и графические, и

живописные качества. По характеру изображения и способу печати монотипия близка к графическим техникам, по возможности получения оттенков цвета и колористическому богатству она не уступает живописи, а в получении фактур может превзойти графику и живопись.

В зависимости от способов получения изображения монотипию можно разделить на два основных вида. Для первого из них характерно то, что изображение художником полностью регулируется. Второму виду монотипии присуще получение сложных и красивых эффектов и фактур, всегда являющихся открытием. Но художник не всегда может предугадать и предвидеть окончательный результат изображения. Поэтому этот вид монотипии частично применяется в тех местах композиции, где необходимо соответствующее фактурное пятно, или если он является подготовительным этапом будущей работы художника. Обладая некоторым навыком и зная, что изображение зависит от толщины и состава краски, нанесённой на доску, от качества и фактуры бумаги, на которую переносится изображение, от силы давления, от затраченного на работу времени, от степени и скорости высыхания красочного слоя, художник может достичь необходимого эффекта в законченной работе.

По цветовому решению монотипию можно разделить на *монохромную* и *полихромную*. Монохромная монотипия, как правило, выполняется одним цветом и чаще всего черной типографской или офсетной краской. Полихромная монотипия насыщена большим количеством цвета и выполняется разнообразными красками (акварель, масляные и гуашевые, офсетные, типографские). Безграничное множество способов и приемов работы в монотипии дает возможность каждому художнику экспериментировать и открывать свои методы, использовать новые и новые приемы, получать в эстампе своеобразные графические фактуры и цветовые эффекты.

В зависимости от поставленной задачи изображение можно получить светлыми линиями на тёмном фоне, напоминающими ксилографию или фотографический негатив (негативная монотипия), а также темными линиями и штрихами, напоминающими литографию или технику мягкого лака, но с присущей только монотипии фактурой.

Средством выражения в монотипии, как и в других видах художественной практики, являются линия, штрих, пятно, фактура и цвет, однако метод их использования имеет свою специфику.

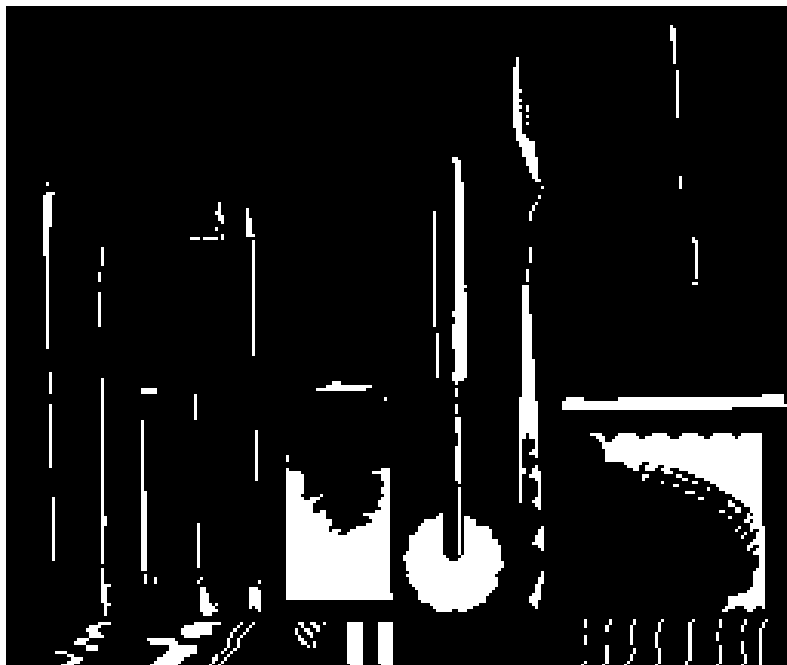
Как уже было сказано, в этой технике существуют только ей присущие манеры. Процесс создания эстампа во всех мане-

*А.Лещинский.
Рух. Моноти-
пия, 1992.*



рах монотипии различен. Подробно описать каждую из них в рамках пособия невозможно. Поэтому познакомимся с основными приемами работы на примере одной из них. Самой доступной манерой монотипии является **деотипия** (от греч. «de» – отделение, удаление и «typos» – отпечаток).

Для получения деотипии без применения прессы или станка печатные формы могут быть изготовлены из зеркального или оконного стекла толщиной 5-6 мм. Для этого стекло нарезают на куски нужных форматов и зачищают фаски наждачной бумагой. Можно изготовить также печатные формы из асбестовой плиты.



*Инструменты
монотипии.*

Для снятия отпечатка с печатной формы при помощи прессы или офортного станка необходимо использовать доски, изготовленные из материалов, устойчивых к сильному давлению. Это могут быть: металлические плиты толщиной 2-3 мм (медь, латунь, цинк, нержавеющая сталь и др.), белый пластик, оргстекло, ДВП, плотный картон и др. Лучшими материалами для изготовления досок являются оргстекло и пластик, которые не требуют большого труда при обработке и позволяют делать хорошего качества оттиски. Для досок, толщина которых превышает 2 мм, необходимо изготовить специальные рамки. Готовится рама для каждой печатной формы отдельно. Величина ее должна быть больше печатной формы на 22 см по ширине и высоте.

На полях рамки слева и снизу на расстоянии 2 см от ее края чертятся линии, указывающие размер эстампа и его размещение на плоскости, что дает возможность использовать печатную форму при выполнении горизонтальных и вертикальных композиций и экономно расходовать бумагу.

В работе над деотипией используют набор различных инструментов (иглы, деревянные и пластмассовые палочки, костяные, пластиковые или резиновые гребешки, куски фетра, фломастеры, щетинные и колонковые кисти, картон, зубные щетки, тампоны из разных фактурных материалов, валики и др.).



*В.Зелинский.
Портрет Гоголя.
Деютипия, 1976.*



*Э.Мосиэв.
Профиль.
Деотипия,
1961.*

После того, когда все подготовлено (рисунок на кальке, бумага, инструменты, краска), поверхность доски протирают тонким слоем льняного масла или керосином. Офсетная или типографская краска раскатывается на стекле и затем валиком наносится на доску тонким красочным слоем темного тона. В зависимости от количества и консистенции краски, а также от толщины и фактуры бумаги, линии и штрихи будут получаться не равнозначными: чем тоньше красочный слой и тоньше бума-

*А.Лещинский.
Осень. Моно-
типия, 1996.*



га, тем тоньше можно получить штрих и линию. В зависимости от нажима инструментов на бумагу, на оттиске будут получаться более темное или светлое пятно, толстые или тонкие штрих и линия.

После нанесения красочного слоя печатная форма помещается в рамку. И вместе с рамой покрывается листом бумаги, поверх накладывается калька с рисунком. Кальку кладут изображением вниз. Просвечивающийся через кальку рисунок будет в зеркальном изображении, но при снятии окончательного варианта деотипии рисунок приобретает характер первоначального изображения. Бумага и калька крепятся к раме скотчем. Любое

случайное прикосновение пальцем или карандашом может дать нежелательное пятно или штрих на будущей работе.

Фактура линий, получаемых в этой манере, столь разнообразна и интересна, что после первого опыта непременно возникает желание экспериментировать. Этот метод работы, как и все последующие, от начала и до конца – творческий и влечет своей таинственностью.

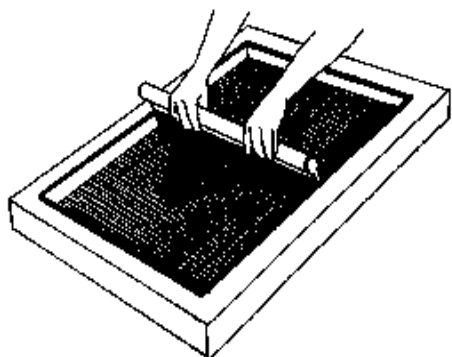
Монохромную монотипию можно выполнить и другим способом. После снятия оттиска в манере деотипии на печатной форме образуются светлые следы в тех местах, где бумага прижималась к доске различными инструментами. Уже непосредственно на доске с помощью тех или иных инструментов, можно нанести рисунок. Всё сделанное и будет отражать сущность **негативной монотипии**. **Акватипия** и **акваграфия** представляют собой изображение, полученное с поверхности воды. Сущность **флоротипии** заключается в использовании растений и растительных материалов для получения оттиска. **Декалькация**, или **кляксография**, является одной из самых простейших и непредсказуемых манер монотипии.

Даже краткое знакомство с манерами монотипии позволяет сделать вывод о ее огромнейших потенциальных возможностях как в учебном процессе, так и в творчестве. Однако большое количество способов и приемов работы является только вспомогательным средством выражения и не должно быть самоцелью.

Эта интересная техника имеет качества неповторимости и уникальности сделанного. Кроме этого, процессы работы над доской и печати открывают новые приёмы и способы получения разнообразных эффектов. Это подталкивает к новым поискам, а синтез технических приёмов рождает неповторимые ритмические и цветовые пятна. Монотипия удивляет не только необычностью фактур, цвета, она заставляет работать нашу фантазию и думать об исключительности изобразительных средств этой техники.

§5. Прочие графические техники

В современной художественной практике существуют графические техники, которые трудно причислить к определенному виду художественной печати. К тому же одна и та же техника может быть отнесена к нескольким видам. Например, в гравюре возможно одновременное использование двух способов печати. В некоторых литературных источниках, помимо трёх основных,



Принцип получения шелкографии.

Шелкография отличается яркостью и декоративной красочностью колорита. Она также позволяет получать рельефные изображения. Данная техника чаще всего используется в прикладной графике.



Экслибрис Ди Су Хуа. Трафарет, 1996.

фотографической техники); возможность печати различными красками, различной толщины, вплоть до рельефного построения; плотная цветная поверхность, ее галогенность.

Так же, как и шелкография, трафарет используется в прикладной графике.

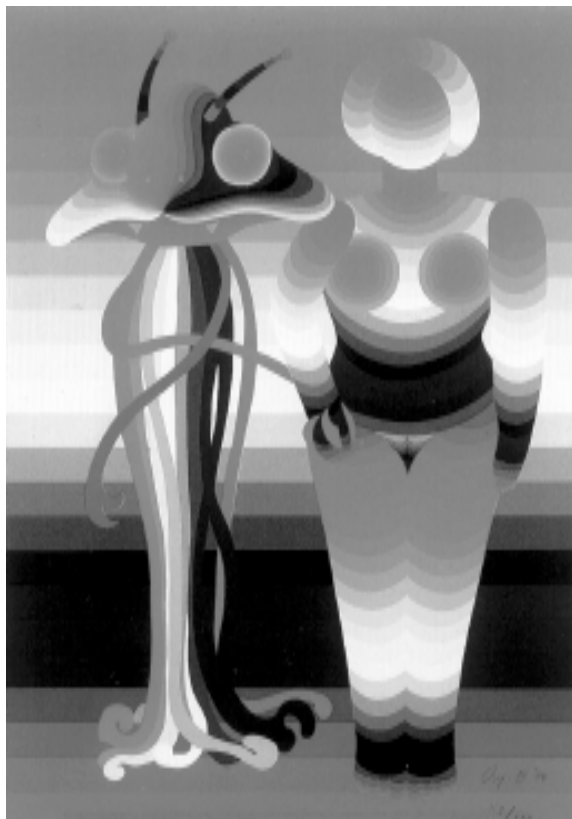
Искусство графики – бесконечно сложное и многообразное явление. Ни в одну, ни даже во множество книг не свести всего, что может послужить его пониманию. За помещенными в пособия главами могли бы последовать и другие, обращающие внимание на те стороны графики, которые пока остались в тени.

называется ещё два вида художественной печати: сквозная и комбинированная. К ним относятся шелкография и трафарет.

Шелкография (от лат. silkscreen, фр. serigraphie, нем. siebdruck – сериграфия) – вид художественной трафаретной печати. Форма для шелкографии – шелковая сетка, натянутая на раму. Участки, свободные от рисунка, закрываются непроницаемым для краски составом. Масляные или водяные краски продавливаются через сетку с помощью эластичной пластины (ракеля) на поверхность, воспринимающую изображение.

Трафарет (traforetto, от traforare – продыривлять, прокалывать) – приспособление для переноса изображения, рассчитанное на многократное повторение одного и того же мотива. Трафарет представляет собой пластинку с соответствующими отверстиями, через которые краска или мягкая красящая масса наносится на бумагу, ткань, поверхность стены и т.д.

Преимущества данной техники заключаются в следующем: относительно простое использование; отсутствие дорогостоящих материалов (по меньшей мере для элементарных работ), удобство в работе с большими форматами, многосторонние возможности использования трафарета (превращения позитива в негатив, множественные комбинации с использованием фото-



Шелкография. Япония.

Общение с графикой позволяет нам открывать в себе такие богатства, о которых мы не подозревали, – новые чувства и мысли, способность к сопереживанию и сочувствию. Поэтому немалый труд познания графического искусства – труд всегда радостный.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева В.В. Что такое искусство. – М.: Советский художник, 1979.
2. Богомольный Н.Я., Чебикин А.В. Техника офорта. – Киев.: Вища школа, 1978. – 141 с.
3. Борозна М.Р. Беларуская кніжная графіка. – Мн.: Беларуская энцыклапедыя, 2001. – 207 с.
4. Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. – М.: Аспект-пресс, 2000. – 319 с.
5. Гончаров Н.И. Беларуская кніжная графіка. – Мн.: Беларусь, 1987. – 223 с.
6. Гісторыя беларускага мастацтва: В 6 т. / Редкол.: Марцэлеў С.В. (гл. ред.) и др. – Мн.: Навука і тэхніка, 1994.
7. Журов А.П., Третьякова Е.М. Гравюра на дереве. – М.: Искусство, 1977. – 246 с.
8. Ковтун Е.Ф. Что такое эстамп. – Ленинград: Художник РСФСР, 1963. – 95 с.
9. Звонцов В.М. Основы понимания графики. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. – 71 с.
10. Звонцов В.М., Шистко В.И. Офорт. – М.: Искусство, 1971. – 117 с.
11. Копейкин М.С. Репин Н.Н. Материалы и техники рисунка. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 95 с.
12. Левитин Е.С. Очерки по истории и технике гравюры. – М.: Изобразительное искусство, 1987.
13. Соловьёва Б.А. Искусство рисунка. – Л.: Искусство, 1989. – 255 с.
14. Турова В.В. Что такое гравюра. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 160 с.
15. Турова В.В., Безменова К.В. Советская цветная гравюра. – М.: Советский художник, 1978. – 170 с.
16. Шамшур В.В. Лінарыт. Мастацтва і тэхніка. – Мн.: НМ Центр, 2000. – 112 с.
17. Шорохов Е.В., Козлов Н.Г. Композиция. – М.: Просвещение, 1978.
18. Шматов В.Ф. Беларуская станковая графіка. – Мн.: Беларусь, 1978. – 287 с.
19. Антимонов Л.С. Графика. Линия, штрих, точка. – Витебск.: Изд. Витебского госуниверситета им. П.М.Машерова, 1999. – 52 с.
20. Антимонов Л.С. Методические указания к выполнению работ по композиции в технике монотипии. – Витебск.: Ротапринт ВПИ, 1980. – 27 с.
21. Антимонов Л.С. Методические рекомендации по организации и оборудованию кабинета графики. – Витебск.: Ротапринт ВПИ, 1984. – 20 с.
22. T.Gaworzewski, M.Wozniak Podstawy grafiki. – Kalisz,: Master, 1999. – 118 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

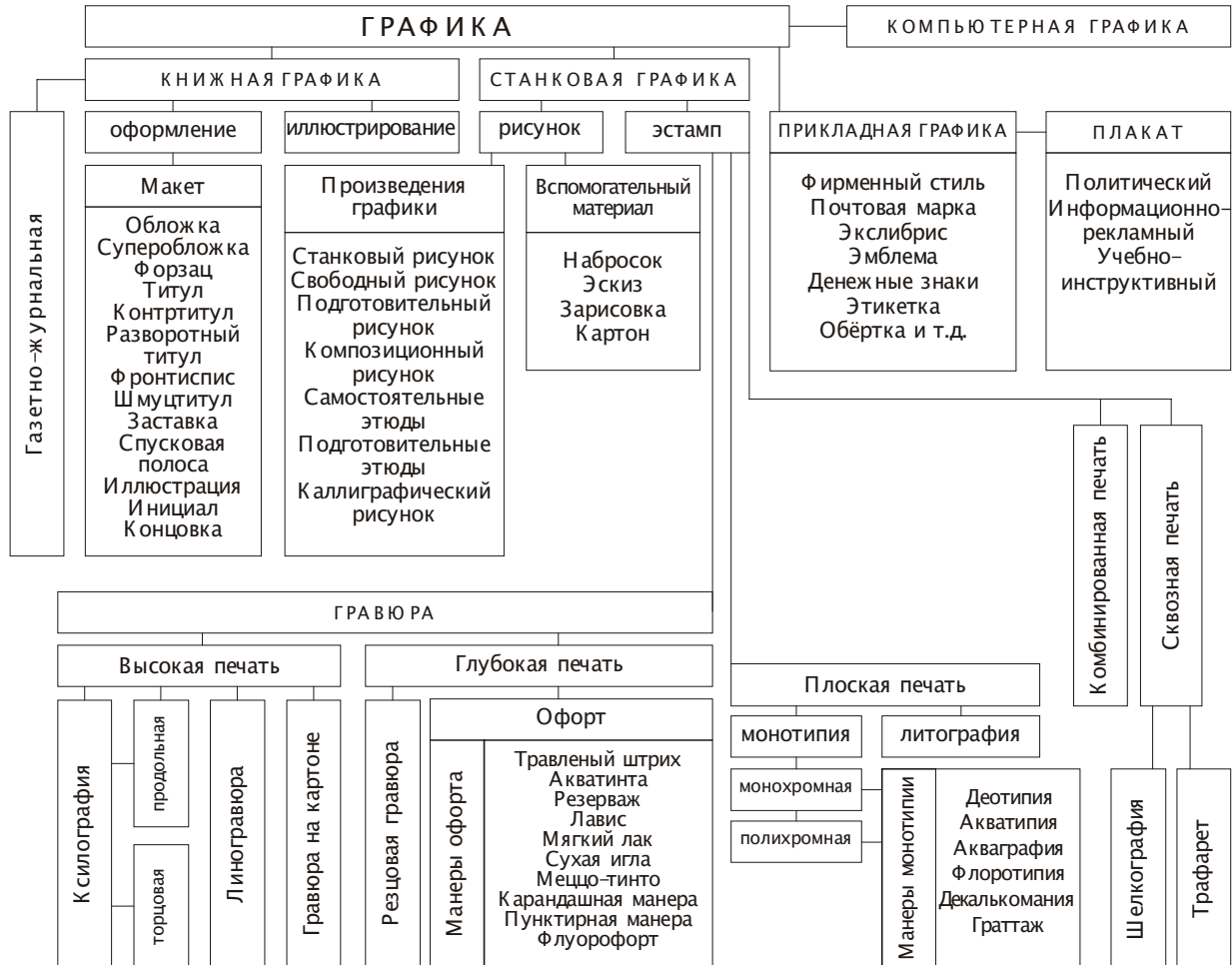
Условные обозначения графических техник

C1 – гравюра на стали	R – рисунок карандашом
C2 – гравюра на меди	R1 – рисунок пером
C3 – офорт	R2 – рисунок шариковой ручкой
C3/2 – цветной офорт, печать с 2-х досок	R3 – рисунок комбинированный
C4 – сухая игла	PK1 – гравюра на картоне
C5 – акватинта	высокая печать
C6 – мягкий лак	PK2 – гравюра на картоне
C7 – меццо-тинто	глубокая печать
C8 – резерваж	PK3 – гравюра на картоне
X0 – гравюра на фанере	комбинированная печать
X1 – гравюра на дереве (продольная)	PK4 – гравюра на картоне – граттаж
X2 – гравюра на дереве (торцовая)	PK/M – цветная гравюра на картоне
X2/3 – цветная гравюра на дереве, печать с 3-х досок	AP – авторская печать
X3 – линогравюра	
X3/M – линогравюра, многоцветная печать	
X4 – гравюра на свинце	
X5 – гравюра на цинке	
X6 – гравюра на пластике	
CL – коллаж	
L – литография	
S – шелкография	
MN – монотипия	
MN/F – монотипия – флоротипный способ	
P1 – набивная доска (линейный блок)	
P2 – полутон	
P3 – фотогравюра	
P4 – ротогравюра	
P5 – желатинная фотопластинка	
P6 – фотолитография	
P7 – офсет (контраст)	
P8 – фотография	
T – типографский способ печати	
/2 – 2 цвета	
/3 – 3 цвета	
/M – многоцветный	
MT – смешанная техника	

Хронология графических техник

Продольная ксилография (Китай)	868 г.
Продольная ксилография (Европа)	ок. 1418 г.
Резцовая гравюра (Италия)	1446 г.
Печатный станок (Германия)	1450 г.
Сухая игла (Италия)	XV в.
Пунктирная манера (Италия)	XV – XVI в.
Офорт (Швейцария)	1513 г.
Меццо-тинто (Германия)	1642 г.
Монотипия (Италия)	XVII в.
Торцовая ксилография	ок. 1709 г.
Мягкий лак (Англия)	XVIII в.
Карандашная манера (Франция)	1750 г.
Акватинта (Франция)	1768 г.
Лавис (Франция)	1768 г.
Литография (Германия)	1796 г.
Линогравюра (Франция ?)	XIX – XX в.
Шелкография (США)	1909 г.
Гравюра на картоне (СССР)	1924 г.
Ксерография (США)	1937 г.
Компьютерная графика (США)	1938 г.
Флоротипия (Л.Антимонов – Беларусь)	1976 г.

Схема деления разновидностей графики



СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. ИСКУССТВО ГРАФИКИ	5
Глава 2. ВИДЫ ГРАФИКИ	11
§1. Станковая графика	11
§2. Книжная графика.....	30
§3. Прикладная графика	40
Глава 3. ЭСТАМП.....	47
§1. Краткая история возникновения и развития эстампа	47
§2. Особенности эстампа	60
Глава 4. ГРАФИЧЕСКИЕ ТЕХНИКИ	71
§1. Гравюра	71
§2. Техники высокой печати.....	71
§3. Техники глубокой печати	121
§4. Техники плоской печати	167
§5. Прочие графические техники.....	187
Рекомендуемая литература	190
Приложение	191
Условные обозначения графических техник	191
Хронология графических техник	192
Схема деления разновидностей графики	193

Учебное издание

Лещинский Антон Антонович

ОСНОВЫ ГРАФИКИ

Учебное пособие

Редактор Н.Н.Красницкая
Художественный редактор А.А.Лещинский
Технический редактор,
компьютерная верстка В.И.Карасик

Сдано в набор 14.01.2003. Подписано в печать 05.09.2003.
Формат 70х90/16. Бумага офсетная № 1.
Печать офсетная. Гарнитура Mysl.
Усл. печ. л. 11,3. Уч-изд. л. 10,67. Тираж 100 экз. Заказ .

Учреждение образования «Гродненский государственный
университет имени Янки Купалы».
ЛВ №96 от 02.12.2002. Ул. Пушкина, 39, 230012, Гродно

Отпечатано на технике издательского отдела
Учреждения образования «Гродненский государственный
университет имени Янки Купалы».
ЛП №111 от 29.12.2002. Ул. Пушкина, 39, 230012, Гродно