

ОЧЕРКИ
ПО
ИСТОРИИ
И
ТЕХНИКЕ
ГРАВЮРЫ

**КОМИТЕТ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СНК СССР
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
имени А. С. ПУШКИНА**

**О Ч Е Р К И
ПО ИСТОРИИ И ТЕХНИКЕ
ГРАВЮРЫ**

**Издание ГМИИ имени А. С. Пушкина
Москва — 1941**

Отв. редактор *В. М. Певежина*.
Л5799. Тираж 8.000 экз. Формат 62×88 см. $\frac{1}{16}$. Объем 9,5 печ. л.+6 цв. и 21 черн. вкладок. 13,9 уч.-авт. л. 47.520 тип. зн. в печ. л. Подписано к печати 9/X 1940 г. Цв. вклейки отпечатаны в тип. «Красный пролетарий». Зак. тип. 3934. Типография газеты «Правда» имени Сталина, Москва, ул. «Правды», 24.



Уго да Карпи. Диоген.

Кьлроскуро.



Уго да Карин.

Чудесный лов рыбы.

Кьяроскуро.

ВВЕДЕНИЕ

Гравюрой, или *эстампом*, называется *оттиск* художественного изображения на бумаге (в редких случаях на ткани) с «доски» из дерева, металла, линолеума или камня, на которой это изображение тем или иным способом было ранее вырезано (выгравировано) или вытравлено. В более широком смысле слова гравировать — значит, именно, вырезать на гладкой поверхности твердого материала текст или рисунок, но только оттиск последнего на бумаге, получаемый при помощи наката краски на выгравированную доску, носит название гравюры. От механической, штампованной гравировки по металлу стандартных надписей подлинную гравюру отличает то, что она представляет собой художественное изображение, творческий акт художника, а от свободного рисунка, исполненного непосредственно на бумаге, — то, что она *спечатана* и, следовательно, многократно (впрочем, до известного предела) *повторима*. Гравюра, таким образом, входит в область изобразительных и, точнее, *графических искусств*, с одной стороны, и печатного искусства или *полиграфии*¹ —

¹ γράφω — по-гречески значит «пишу», πολὺ — «много».

с другой. Если для последней характерна, именно, известная механизация творческого процесса, то для первых существенно то, что в основе изображения лежит линия. И действительно, почти все первоначальные способы гравирования и большинство их впоследствии носят преимущественно линейный характер.

В основе обычной классификации гравюр лежит характер материала печатной «доски» и ее обработки. Всего различают три главных разновидности гравюры:

1. *Гравюра углубленная.* Когда на гладкую поверхность изображение наносится в форме углубленных желобков, царапин или борозд. В эти углубления набивается краска, которая впоследствии под сильным давлением печатного станка переносится на бумагу. Сюда относятся в первую очередь все виды гравирования на металле.

2. *Гравюра выпуклой печати.* Когда с поверхности доски удаляются, при помощи вырезывания или выдалбливания, все те места, которые на бумаге должны выйти белыми, и, наоборот, остаются нетронутыми линии и плоскости, соответствующие рисунку на бумаге; на доске они образуют выпуклый рельеф. В эту группу входит, прежде всего, гравюра на дереве (ксилография¹) и линолеуме; известна, однако, и высокая гравюра на металле.

3. *Гравюра плоской печати.* Поверхность камня, не получая почти никакого рельефа, обрабатывается химически так, чтобы жирная краска при накате воспринималась только известными ее местами, передающими изображение; на всю остальную часть поверхности краска не ложится, и при снятии оттиска соответствующие места его оставляют фон бумаги нетронутым (литография²). Кроме камня, в плоской печати используются и алюминиевые дощечки (альтрафия).

Каждый из указанных видов гравюры в свою очередь распадается на несколько основных разновидностей с многочисленными вариантами.

Большинство видов гравюры применяет, наряду с черным или одноцветным печатанием, и цветную печать, т. е. в несколько, а иногда много, цветов, причем на некоторых этапах развития искусства гравюры, именно, цветной эстамп был особенно излюбленным в данной технике, так, например: в эпоху Возрождения — цветная гравюра на дереве в Италии, Швейцарии и Германии, или цветная углубленная гравюра — в XVIII веке во Франции, или монотипия — в XX веке в разных странах. В цветной гравюре используются в большинстве случаев не одна, а несколько «досок» или печатных форм. Наконец, временами применяются и смешанные процессы гравирования, когда

¹ ξίλος — по-гречески значит дерево.

² λίθος — камень.

для получения оттиска используется несколько техник и притом, казалось бы, совсем несоединимых, как, например, процессы углубленной и высокой печати (см. соответствующую главу).

Трудным и спорным является распределение множества видов гравюры по основным особенностям ее художественной формы, тем более, что смена художественных приемов отнюдь не совпадает с чисто хронологическим развитием гравюры, и здесь, наоборот, не трудно отметить временами своеобразный возврат к наиболее характерным направлениям гравюры прошлого, например, к обрезной или углубленной гравюре классических мастеров. Тут легче указать границы, в которых лежит все многообразие художественной техники гравера, а именно: от чисто линейной гравюры на дереве или металле эпохи раннего Возрождения до предельно живописной в цветном эстампе XVIII в. или советского периода, когда собственно графические, т. е. чисто линейные, элементы отступают на задний план перед задачами тональности и цвета.

История гравюры развивается не в стороне от общего столбового пути эволюции изобразительных искусств, а, наоборот, в теснейшем взаимодействии с другими видами художественного творчества: гравировкой металлических изделий, мелкой скульптурой, орнаментикой и, в особенности, искусством рисунка и живописи. На целом ряде этапов гравюра прямо следует историческому пути последней. Иначе говоря, история гравюры есть один из разделов общей истории искусства и, как ответвление печатного дела, истории культуры. Вот почему нельзя согласиться с настолько преувеличенной оценкой некоторыми западными музеями роли техники в гравюре, что даже реальное распределение и хранение их коллекций гравюры производится по принципу указанного выше деления ее на три основных вида печати (высокой, глубокой и плоской), что приводит подчас к совершенной бессмыслице с исторической точки зрения. Все же не случайным является тот факт, что именно в области гравюры до сих пор и в литературе, и в музейной практике, и в педагогической практике художественных вузов проблемы техники занимают столь видное место. Некоторое объяснение себе он может найти в очень большой устойчивости традиционных технических навыков в гравюре на всем протяжении ее развития. Кроме того, техника оказывает большое влияние на формирование художественного языка гравюры. В конечном счете, и тут историко-стилистические предпосылки оказываются сильнее всякой технологической традиции и, например, гравюра на дереве подчас начинает подражать углубленной или наоборот.

Гравюрный кабинет Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, по своему долголетнему опыту обслуживания занимающихся в нем посетителей, знает, как велик и постоя-

нен интерес всех, обращающихся к гравюре, в частности зрелых и молодых советских художников, к вопросам ее техники. Поэтому своевременно выпустить в свет давно задуманный небольшой труд: «Очерки по истории и технике гравюры», могущий служить в известной мере и путеводителем по Гравюрному кабинету, так как упоминаемые в статьях художники, описываемые листы и техники представлены в коллекциях кабинета.

В настоящем сборнике, помимо статей научных сотрудников Гравюрного кабинета ГМИИ им. А. С. Пушкина, использованы частично подготовленные к печати материалы проф. А. А. Сидорова, бывшего заведующего Гравюрным кабинетом (см. глава «Гравюра на дереве»), и статьи ныне покойной А. И. Аристовой, старшего научного сотрудника кабинета, являвшейся одним из лучших знатоков техники графических искусств.

М. И. Фабрикант.



Дама с единорогом.

Аноним школы Финигверра.

Резцовая гравюра.



Нидерландский мастер XVI в.

Готфрид Бульонский. Гравюра на дереве.



Итальянская иллюстрация XV в.

Гравюра на дереве.

ГРАВЮРА НА ДЕРЕВЕ

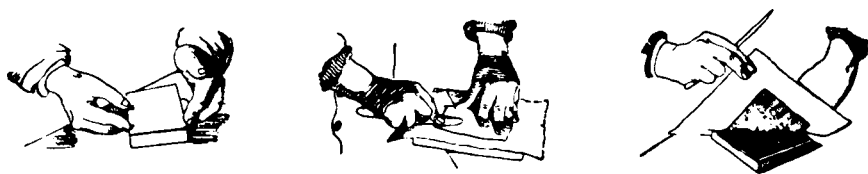
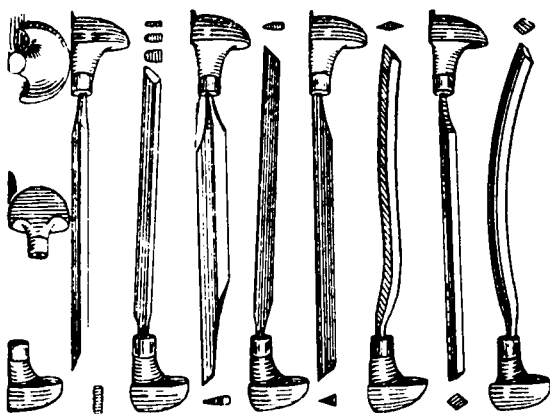
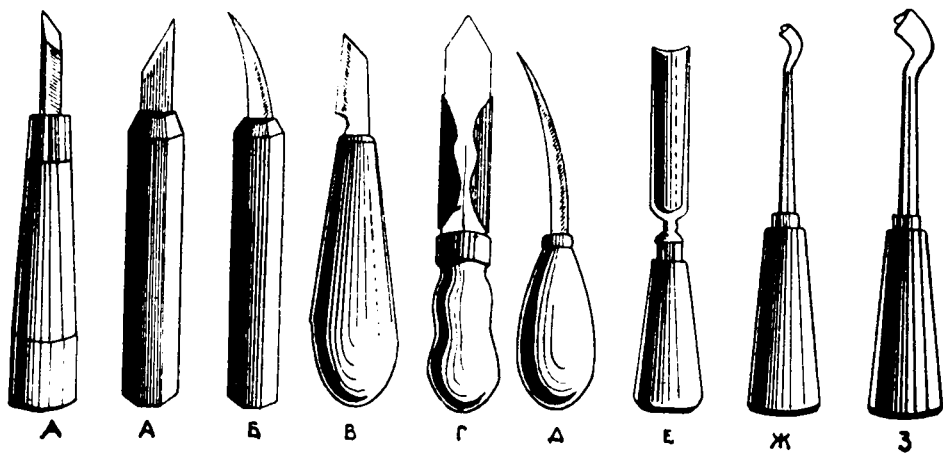
Изобретение ксилографии

В процессе выработки форм размножаемого печатного искусства гравюре на дереве — ксилографии — принадлежит руководящая роль. Ее изобретение уходит далеко в глубь феодальной эпохи. В Азии, вернее, на Дальнем Востоке, значительнейшее место в ксилографии принадлежит древнему Китаю, а затем Японии (XVI и до середины XIX вв.).

Первейшими образцами китайской гравюры были оттиски печатей на бумаге, относящиеся к первым векам нашей эры. Затем вошли в употребление маленькие печати для размножения буддийских изображений. Наиболее древний образец гравюры на дереве — иллюстрация к сутре (культовая книга буддистов) — носит дату 868 г. н. эры.

Китайский эстамп (на камне и на дереве) на первых порах своего существования служил исключительно культовым целям. Позднее гравюрой пользовались для иллюстрирования сочинений по истории и литературе и для воспроизведения картин, которым грозило разрушение из-за плохой сохранности.

В Европе же изобретение гравюры на дереве связано технически с печатанием тканей посредством деревянных шаблонов (так наз. набойка) и, принципиально, с потребностью заменить изысканные «уникальные» формы искусства произведениями недорогими, допускающими широкое размножение и распространение.



Инструменты для гравюры на дереве и процесс ее печатания.

Техника

Самая техника ксилографии, принадлежащей к разряду так наз. высокой печати (см. введение), заключается в следующем. Если мы покроем краской какую-нибудь поверхность с целью оттиснуть ее потом на бумагу или на материю (как это делается при печатании ситцев и других тканей), то краска передается на бумагу сплошным пятном. Чтобы выделился рисунок, надо ту поверхность, на которую накладывается вначале краска (печатную форму), соответственно обработать.

На доске продольного распила (в старой Европе — обычно грушевого дерева, потом бука, в Японии кроме грушевого — сливы и вишневого дерева), тщательно выструганной и сглаженной, рисуют то, что хотят воспроизвести. Затем особыми острыми ножами обрезают справа и слева каждую линию или пятно рисунка. Особыми долотцами выдалбливают все оставшиеся места доски, на которых не было ничего нарисовано, все промежутки между линиями, пустые места рисунка, словом, все, что должно на отпечатке выйти белым или, вообще, в цвете бумаги, которая может быть и сама по себе окрашенной в тот или иной цвет (так наз. тонированные бумаги). Получившаяся доска имеет вид рельефа, врезанного вглубь, верхняя граница которого соответствует прежней плоскости доски. Каждая линия рисунка тонким «хребтом» выступает на фоне. Деревянная доска может быть заменена менее хрупким материалом — металлической формой, позволяющей делать более тонкий рисунок, вырезаемый не ножом или долотцем, а особыми так наз. штихелями (см. верхний рисунок стр. 8).

Далее, на доску наносится или накатывается вращающимся валиком краска. Валик или тампон оставляет краску только на выступающих из фона доски обрезанных с обеих сторон линиях рисунка. Покрытую краской доску кладут на бумагу и сильно придавливают к последней (правильнее класть бумагу сверху на покрытую краской доску с обрезанным рисунком и придавливать под прессом, прижимать рукой или притирать особой плоской костяшкой). На бумаге получился отпечаток. Отпечаток получается в обратном нарисованному соотношении правой и левой стороны изображения, как в зеркале, т. е., скажем, профиль лица, обращенный на доске направо, на отпечатке будет обращен налево, и наоборот.

Повторим характерные черты этого процесса.

Этапы гравирования

1. Нанесение рисунка на доску. Поверхность доски должна быть абсолютно гладкой. Для того, чтобы рисунок лучше был виден, доску покрывают, или, как говорят, грунтуют, иногда легким грунтом белил или мела. По этому грунту рисуют мягким карандашом, кистью, пером. Рисунок должен быть рассчитан на то, чтобы его линии можно было обрезать на доске. Это легко сделать, когда

линии отчетливы и обособлены одна от другой, когда все очертания определены, когда они дают контуры предметов, плоскостей и отдельных форм. Но чем больше подробностей и мелочей, чем больше переходов от черных сплошных линий и пятен в изображении к полусвету и полутени, тем труднее обязанность резчика-гравера. Полуосвещенные места рисунка передаются в ксилографии путем комбинаций более или менее тонких, параллельных или перекрещивающихся линий. Особенно в последнем случае кропотлива работа резчика, которому приходится вынимать концом ножа кусочки дерева из маленьких промежутков между пересекающимися линиями.

2. Работа резчика-гравера. В его распоряжении ножи и долотца. Нож должен быть очень острым. Нож держится почти вертикально по отношению к доске, крепко зажатым в кулак гравера. Линия проводится по направлению к себе. Нож оставляет на доске только одну царапину. В описываемой древнейшей форме, так наз. «обрезной» гравюры на досках продольного распила, каждая белая линия на темном фоне рисунка должна быть обрезана два раза — наклонно справа и слева, чтобы при сечении получался врезанный внутрь треугольный желобок. Искусство резчика состоит в том, чтобы не «зарезать» линию, т. е. не сделать ее слишком тонкой или не перерезать ее совсем. В случае такой ошибки исправление доски весьма трудно. Тогда приходится вырезать из доски данное место совсем, вставить в доску и вклеить в нее новый кусок дерева, снова отшлифовать его, вновь нанести рисунок и снова его вырезать. В качестве примера можно указать на гравюру Джуз. Сколари (итал. школа XVI в.), в которой вставлен такой кусок дерева, с еще не оконченной гравировкой. Известны случаи, когда из доски такого знаменитого гравера, как Дюрер, вырезались части гравюр и заменялись другими.

Доска, как говорилось выше, обычно бралась продольного сечения. Волокна дерева идут по ней в определенном направлении, сверху вниз. Резьба ножом в этом направлении очень легка. В перпендикулярном направлении, поперек волокон, — трудна. Но в диагональном направлении всегда есть трудность и опасность, что линия, проводимая ножом, будет отклонена волокнами дерева в их направлении. Отсюда в самом рисунке старой ксилографии больше острых и прямых, чем округленных и волнистых, линий и меньше диагональных. Впрочем, общий стиль линейного рисунка и в живописи, и в скульптуре, и в гравюре ксилографии XV—XVI веков был одинаков. Резчик и автор рисунка в более раннее время были обычно разными лицами, хотя, конечно, были и совпадения. В эпоху высшего развития ксилографии художники — авторы рисунка — обычно только рисовали на доске, рисунок же



Almo. cxxx. fm heb. Scdm lxx. mci
pces. cxxx. Adas genuit seth q fuit
terti' fil' ade z nat' e' ano p'ia sui. cxxx.
inchoate fm he. ve. h e' ano mdi. i. 30. co
pleto vixit at am. 912. **M**te seth nat' est
230. ano ad. qz. c. moyses premisit qb'
lure filiu suu abel i valle ploratōis ipe
ebro. ipe ee. p oleo mie ipetado padus
adit. In his duob' primis filijs Ade. f.
Layn' z abel orū hūet due ciuitates fm
Sag. i. 4. li. d. ci. dei. fecit itaqz duo amo
res duas ciuitates. caynam. f. amor sui
vsqz ad pceptū dei. Celestes vo amor dei
vsqz ad pceptū sui deuic illa i sepa: h in
duo gl'at. Illa qrit ab bonibus gl'am.
huc ita' ofciē tēst' m'ia e' gl'a. ad illā
p'net cayn q p'mo n' e' z citate p'didit.
Et illa p'mz abel. q' sedo nat' e' z tāqz pe



muti h'icidē anotaui: qb' v'itū astronom



i suis calculatōib' ab add' vsqz ad alphi
sum. Et nō q' cra e' tps famulos alcuu
genis vel secte incipies ab aliq' effectu q
nōbilis bonitat' vel malicie z vulgari
pe dia d'ant: iuxta qd publice ascriptōe
fuit. An z fatiū leo hui' nois p'm' freq
ter h' termino era v'it' in Epistolis sine
Enos filius Seth nat' e' ano Sa
lcy. anno vo mudi. 435. fm. lxx
heb. 235. ant vite eius. 905. **M**te eni
cepit inuocare nome d'ni forte per al
deprecatoria verba que inuenit.

Cayn filius Enos natus e' a
m'is sui. xc. d'udi. 60 fm. lxx
fm heb. cc. xxy. ant vite eius
T n linea iustoz n'es notat' Ant
T'ecoran. p'rio enos q' p'm
rei inuocauit. Secundo Enos q' de
ambulauit: z t'ra'ssatus e' in padibus. T
cio. Hoc q' p'fectus fuit in generatōibz
suis humanū genus saluauit ab aqs d
luuij. In linea d'o p'etōz tres decoran
terrestribus. p'mio Jabel qui fuit p'ri
babitantium in tentozibz atqz p'astozum
Secundo Jubal qui fuit pater t'nent'
in Lithara z organo. T'ecio Zubale
ym qui fuit malleator in caca op'.

Страница из хроники Шеделя.

Гравюра на дереве.

их обрезался особыми мастерами — специалистами своего дела, как, например, Андрэе (ум. в 1556 г.), Лютцельбургер (1495—1526) — в немецкой гравюре XVI в.

3. Краска и бумага. Краска для наката должна быть клейкой и была, обычно, типографской масляной (разведенной на олифе) краскою. В странах Дальнего Востока печатали цветные гравюры

преимущественно акварельными красками. Бумага для печати не должна быть слишком толстой и плотной. Превосходные сорта старой бумаги (тряпичной в Европе, или из определенных сортов дерева, шелка, хлопка в Азии) позволили и до последнего времени хорошо сохраниться большому числу гравюр. Изредка гравюра на дереве печаталась и на пергаменте; на последнем несравненно лучше отпечатывается металлическая «высокая» гравюра, напр., в заглавных буквах. На дорогом пергаменте самыми чудесными по яркости красками выполнялись тщательно сценки, изображавшие жизнь в связи или без связи с помещаемым рядом текстом исторического или религиозного рассказа. Все это было индивидуально и требовало от изготовителей очень большого времени. Линии рисунка обрезаются на досках дерева с таким расчетом, чтобы готовый оттиск можно было потом раскрасить от руки; печатается гравюра не на пергаменте, а на бумаге, которая получает в это время в Европе широкое распространение, как суррогат дорогого пергамента. Естественно, что ксилография с самых первых шагов значительно расширяет, сравнительно с миниатюрой, круг своих тем.

Гравюра становится товаром, свободно продающимся на рынках¹ в разнос в противовес миниатюре, исполнявшейся по индивидуальному заказу. Гравюра на дереве, как и возникшая немного спустя гравюра на металле, используется для изготовления требуемых в большом числе игральные карты, летучих листков, всевозможных пособий и с развитием в середине XV века книгопечатания входит в книгу разнородного содержания, как ее постоянное сопровождение, украшение или истолкование текста. Легко отметить, как различные силы, участвующие в классовой и религиозной борьбе, используют и гравюру в своих интересах. Церковь широко пользуется гравюрой для снабжения суеверных масс паломников и верующих дешевым товаром лубочных иконок, священных изображений, сквозь внешнюю тему которых очень часто проступает интерес художников к сценам из современного быта, окружающим их событиям и типам. В эпоху крестьянских движений конца XV и вплоть до так наз. линдского восстания 1626 г. ксилография используется в агитационной графике лубочных листков, брошюр и т. п. Одновременно великие мастера Возрождения в ксилографии решают общие художественные задачи в духе гуманистической культуры.

Первоначальные формы

Гравюра на дереве самого раннего времени, т. е. первой половины XV века, чрезвычайно редка. В ней изображение тесно связано с надписью, с текстом, которые вначале вырезались вместе с картинкой на одной доске (так наз. «блоковые» книги).

¹ Жена Дюрера ездит на ярмарку для продажи листов своего мужа.



А. Дюрер.

Из серии «Жизнь Марии».

Гравюра на дереве.

Ксилография в книге

Для истории ксилографии важно, что через несколько лет после появления первых напечатанных подвижными буквами Гутенбергом книг ксилография находит себе применение в типографиях и входит в книгу как иллюстрация. Ряд деревянных досок более раннего времени был использован в книге; часто встречаемы применение одной и той же доски в разных книгах, в разных местах той же книги, в отношении к разному тексту. Если это вполне естественно в применении к орнаментальной гравюре — книжной заставке, то гравюра определенного иллюстративного содержания, изображающая какое-либо событие, могла быть также относима к различным текстам книги в силу того, что художники гравюры пользовались для воплощения сцен и фигур теми приемами, которые характерны для всех ранних форм так наз. «примитивного» искусства: намеком, не детальной характеристикой, обобщенностью неиндивидуализированного образа. Для читателя XV века какой-либо римский император или библейский царь был прежде всего представителем определенного класса, феодалом-рыцарем; поэтому во множестве иллюстрированных книг и гравюрных серий раннего времени мы имеем такие обобщенные схемы, типы, пригодные для того, чтобы под одним и тем же изображением лица, события (например, военной сцены) или вида города можно было подписать самые разные имена. Впрочем, на фоне традиционной устойчивости иконографии¹ средневековья, вплоть до XV века, тем более резко выделяются реалистические тенденции в гравюре раннего Возрождения.

В книге, напечатанной подвижными буквами, гравюра на дереве впервые находит себе применение в 1461 году в Бамберге в типографии А. Пфистера²; в собрании ГМИИ примером книжных ксилографий может служить серия раскрашенных гравюр зданий конца XV века, в частности иллюстрации к «Всемирной хронике» Г. Шедела, изданной в начале 90-х годов XV века в Нюрнберге, выполненные в мастерской знаменитого тогда живописца М. Вольгемута, учителя Дюрера.

В них, как и в страницах прежних «блоковых книг», продолжавших выходить еще некоторое время после изобретения Гутенберга, виден определенный расчет на позднейшую раскраску каждого отпечатка гравюры от руки. В дальнейшем, однако, в гравюре начали добиваться таких приемов, которые бы самое ксилографию сделали более богатой самостоятельными средствами выражения, поскольку то допускала своеобразная техника ее.

¹ Иконографией называется принятая в искусстве система изображения в целом и в деталях определенных лиц или событий.

² Книга Бонера, под названием «Edelstein» (драгоценный камень).

Примерами таких исканий могут быть:

а) группа «выемчатых листов», так наз. Schrottblätter, выпуклой печати с как бы решетчатой или, вернее, мелкой точечной, как бы выбитой дробью поверхностью, возможно, выполненными не на дереве, а на металле, о чем говорят сохранившиеся в некоторых отпечатках следы шляпок гвоздиков, прикреплявших металлическую пластинку к деревянной форме. Здесь, конечно, не требуется раскраски: гравюра действует сочетанием белого штриха, белых пятен и точек на черном фоне. Сложная, трудная и маловыразительная техника, относящаяся к самому началу развития гравюры, вообще была скоро оставлена;

б) итальянская гравюра, идущая в сторону культа чистой, строгой графической линии; гравюра должна действовать только как сочетание контуров, сливающихся в прозрачный линейный узор. В небольших размерах многих итальянских иллюстраций эпохи конца XV — начала XVI века этот чисто линейный стиль получил блестящее воплощение. Он связан с увлечением этого времени памятниками античной пластики. В дальнейшем этот чисто линейный стиль уступит место диаметрально-противоположному виду цветной гравюры;

в) немецко-нидерландская гравюра, сохраняя линейную основу ксилографии, в своей технике стремится к обогащению средств выражения и пространства путем введения системы моделирующих форму отрывистых линий и точек¹.

Характерны чисто технические приемы гравюры ножом по продольно распиленному дереву, обрезание линий, позволяющее с большей легкостью сделать прямую, нежели изогнутую линию.

Ксилография XVI в. Запрос на листы большого формата постоянно ширится. Он становится решающим в эпоху, когда император Максимилиан приглашает к себе на службу Дюрера из Нюрнберга и Бургкмайера из Аугсбурга. Одной из задач, поставленных перед художниками, было прославление императора и его деяний в формах пышных аллегорий и декораций. Художники рисуют картины неосуществленных на деле парадных шествий и триумфальных арок, и специальные резчики-граверы воплощают их рисунки на досках, из которых порою складываются гравюры огромной величины. «Триумфальная арка Максимилиана», нарисованная Дюрером, была вырезана на дереве на 92 досках и имеет площадь в $3,4 \times 2,9$ м; начата в 1512 году, закончена в 1515 г. Резчик этой грандиозной гравюры нам известен, и это первое имя специалиста деревянной гравюры в точном смысле, дошедшей до

¹ В особенности в изданиях стразбургских типографий конца XV в.

нас: Иероним Андрее из Нюрнберга, прославившийся главным образом тщательной резьбой букв.

Разделение функций между художником-рисовальщиком и резчиком самой гравюры продолжает сохраняться. В иллюстрированной книге XVI века ряд известных рисовальщиков обслуживается траверами, скрывающимися под инициалами, иногда сопровождаемыми изображением маленького ножичка, профессионального инструмента травера. Одна и та же доска повторяется нескончаемое число раз в различных изданиях и местах той же книги. Когда же доска оказывается окончательно «сбитой», то линии теряют свою четкость и забивающаяся между ними старая краска превращает прозрачную игру очертаний в бесформенные пятна. Во французских изданиях (например, Тори в Париже 1533 г.) деревянная доска часто заменялась металлической.

В странах, где руководящая роль в искусстве продолжает сохраняться за монументальной живописью, гравюра на дереве, как и гравюра на металле, оказывается подчиненной новым задачам — воспроизведению картин. Картины знаменитых живописцев переводятся на язык гравюры, чтобы иметь распространение в более широких кругах. Это распространение преследует скорее всего профессиональные цели. Когда в Италии гравюра на дереве воспроизводит с большой тщательностью наброски пером такого, например, прославленного рисовальщика, как генуэзец Л. Камбиазо, то эта гравюра предназначается в первую очередь для рисовальных школ, академий, мастерских в качестве пособия по рисунку, а уже потом для любителей.

Задачи «тоновой» гравюры XVII в.

Как перевести изображение красками, живописью, на язык гравюры, пользующейся средствами черного и белого? Возникает так наз. «тоновая» гравюра, зачатки которой могут быть прослежены и раньше. Богатство красок передается сочетаниями линий, достигшими с таким расчетом, чтобы каждая линия не воспринималась в ее самостоятельном значении и выражении, а в сочетании и единении с другими. Целые плоскости гравюры оказываются покрытыми безразлично-серой штриховкой, коренным образом отличающейся от той, к какой прибегали Дюрер и Бальдунг, когда им хотелось самым направлением линий передать перспективное удаление какой-либо стены. В этом случае надо было видеть линии гравюры, тогда как в тоновой ксилографии на отдельные линии явно обращать внимание не следовало. Следует отметить, что строгость и ясная ограниченность технических возможностей обрезной ксилографии не позволила в то время развиваться этим зачаткам тоновой репродуцирующей гравюры на дереве. Для репродукции оказалась более

подходящей гравюра на меди. Если мы с первыми опытами искаяния тона в гравюре сопоставим репродукционную же по целям ксилографию нидерландской школы XVII века, вышедшую из школы знаменитого живописца Рубенса, то мы заметим, что в этих последних гравюрах линия моделирует форму, следуя ее выпуклостям и впадинам, задачи тона отступают перед исканиями новых выразительных возможностей линии. Гравюры на дереве Иерера (1627/28—1652/53) с Рубенса гораздо более свободны и виртуозны по технике, чем произведения круга Дюрера за сто лет до того.

Упадок ксилографии в XVII в.

XVII век является для истории ксилографии периодом упадка. Голландская буржуазная республика культивировала рядом со своею замечательной живописью не ксилографию, а офорт.

Книжная гравюра на дереве в XVII веке подражает медной и делает это достаточно беспомощно. Гравюра на дереве сохранена только в книге для ее украшений в собственном смысле слова (заставок, концовок, виньеток или иллюстраций, разбросанных среди текста, наряду с большими иллюстрациями на вкладных листах, исполненными глубокой гравюрой). Следует отметить, что уже значительно раньше, возможно с XV века, в типографиях оказывается в ходу повторение гравюр на дереве путем размножения самой доски, оттискивания ее в какую-либо пластическую массу и отлива в последней из металла более грубой, может быть, но и более прочной печатной формы, повторяющей деревянную. Так, например, еще картасы или контуры раскрашенных от руки заглавных букв в рукописях, возможно, печатались с таких металлических «клише».

Новый расцвет ксилографии

В 1766 году в Париже выходит особое руководство по деревянной гравюре, составленное резчиком Ж. М. Папильоном (1698—1776). Начиная с этого времени, гравюра на дереве вновь привлекает к себе внимание. Папильон доказывает теоретически и практически, что при тщательном выполнении гравюра на дереве может ни в чем не уступать металлической, точно так же, как сто лет до того Босс доказывал, что офорт ничем не уступает резцовой технике. Его собственные декоративные книжные «мелочи» — заставки и концовки — убеждают в этом. Вместе с тем далеко ушедшее вперед развитие репродуцирующей глубокой металлической гравюры делало для обрезной деревянной гравюры с ее более скромными возможностями данную область недоступной. Вместе с тем ряд преимуществ выпуклой печати делал последнюю особенно пригодной для использования в книге. Сюда прежде всего относится возможность печатать книжный набор и гравюру сразу, в «один прокат», что всячески удешевляет и ускоряет печатный процесс. Надо было только сделать самую технику деревянной гравюры более эластич-



*Иллюстрация к «Песне о колоколе» Шиллера.
Л. Рихтер. Гравюра на дереве.*

ной и пригодной не только для орнамента, но и для сюжетного изображения. Книжная экономика требовала небольших размеров для гравюры. Долгая гегемония живописи и репродуцирующей гравюры на меди ставила и перед ксилографией все те же задачи «тона», т. е. передачи всех оттенков светлого и темного. Резко контрастная и линейная гравюра начала XVI века удовлетворить уже не могла.

Технический переворот в искусстве ксилографии, сделавший ее пригодной для выполнения всех этих требований, был произведен англичанином *Т. Бьюиком* (Bewick 1753—1828) и использован, начиная с эпохи промышленного переворота в Англии. Новая техника Бьюика сводилась к двум моментам: к принятию иного по распилу типа дерева для изготовления печатной формы и к замене инструментов грави-

рования. Для того, чтобы понять, зачем это было нужно, следует вновь вспомнить особенности техники резьбы на досках продольного распила.

Эта техника (ножом вдоль, поперек или наискосок волокон дерева) трудна и ограничена в своих возможностях, именно, в силу неоднородного характера обрабатываемой поверхности доски и однообразия инструмента резьбы. Бьюик впервые использовал для гравирования дерево поперечного распила, с волокнами дерева, идущими «торчком», перпендикулярно к поверхности разреза. Любое направление и изгиб линии одинаково легки. Поверхность гладко полированной доски прочнее. Единственный недостаток досок поперечного сечения, так называемого «торцового» дерева — небольшой сравнительно размер досок — не был важен для целей Бьюика, изготовлявшего иллюстрации небольшого формата, и впоследствии был восполнен склеиванием досок до любой величины. Твердость и однородность поверхности дерева позволила отказаться от ножа старого резчика. Бьюик воспользовался для своих новых досок инструментами гравера по металлу, усовершенствованными долгой практикой. Это *штихеля* разной формы (см. второй рисунок стр. 8), отличающиеся от ножей прежней ксилографии тем, что линия штихелем не обрезается к себе, а прорезается острием инструмента, который гравер ведет в направлении от себя. Белая линия получается одним движением инструмента по дереву. Вся работа несравненно легче, допускает нескончаемые вариации техники в связи с различными видами штихелей. Дерево, вначале буквое, было впоследствии заменено еще более твердой и однородной пальмой (в России применялся кавказский самшит).

Гравюры Бьюика, работавшего почти исключительно для книги, отличаются очень большим совершенством новой техники. Используя белый штрих, комбинации белых точек, пластически моделирующую формы линию и сочную краску черных пятен, Бьюик в своих небольших по размеру гравюрах заслуживает очень высокой технической и художественной оценки. Его реформа имела сразу большое распространение. Обрезная гравюра была оставлена надолго вплоть до наших дней. Чисто экономические и производственные преимущества новой ксилографии были широко использованы во всех странах Европы. В Париже мастерская Эндрю, Беста и Лелуара становится поставщицей деревянных клише, или заменяющих их металлических, так называемых подлитопажей, во все издательства и иллюстрированные журналы Европы, не исключая и России.

Ксилография

нач. XIX в.

В Германии иллюстративные гравюры, гравюры *Кречмара* с рисунков Менцеля,

Л. Рихтера и др., относятся к области так наз. «факсимильной» гра-



Л. Серяков.

Портрет Кокоринова.

Гравюра на дереве.

вюры, где резчик стремится передать как можно более точно все особенности рисунка пером, не заботясь о средствах выражения, специфичных для его материала и инструмента; другие граверы стилизуют старую национальную школу XVI века и отдают большое место черной линии, характерной для обрезающей гравюры. Совершенно в этой манере черных контурных линий выполнена серия гравюр *Гуго Бюркнера* (1818—1897) с рисунков *А. Ретеля* (1816—1859), посвященных революции 1848 года. Художник в своем пессимизме после трагической неудачи восстания вспоминает старую «Пляску смерти» знаменитого художника XVI века Гольбейна, гравированную в XVI веке Лютцельбургером.

Высшей точки развития достигает новая техника Бьюика в книжной ксилографии 40-х годов XIX века. Во Франции и в России гравюра на дереве прибавляет к достижениям миниатюрных гравюр Бьюика более крупные форматы.

Самый процесс создания этого нового вида гравюры легко проследить по воспроизведениям в книгах рисунков самого популярного и даровитого из всех иллюстраторов XIX века — *Г. Дорэ* (1833—83). В начале своей деятельности («Озорные сказки» Балзака, 1850 г.) Дорэ рисует с расчетом на контрастную черно-белую рисуночную манеру, впоследствии же, учитывая растущую механизацию и приспособляемость ксилографии к целям репродукции, дает большие картинного типа рисуночные композиции во всех градациях светлого и темного. Как для этих чисто тональных изображений, так и для фотомеханически фиксируемых на дереве (покрывавшемся для этих целей легким светочувствительным слоем) репродукций с картин, ксилография конца XIX века нескончаемо обогащает свой инструментарий; число резцов, которыми пользуется гравер, достигает нескольких десятков, изобретаются особые машинки для ведения параллельных линий и т. п.

Центрами репродуцирующей тоновой ксилографии становятся производственные мастерские, работающие чисто фабрично (Паннемаркер и сын в Париже, Вебер в Лейпциге). Здесь ксилография, как самостоятельное выразительное искусство реза, забывает сама себя. Тонкая гравюра Паннемаркера и Вебера рассчитывает на полное забвение того, что она сделана резцом по дереву. Комбинации тончайших линий и мельчайших точек не должны в ней, и почти не могут, быть восприняты самостоятельно; они сливаются в сплошные поверхности «тона». Ксилография окольными путями через резец становится подобием фотографии, репродукционным приемом, важным только как способ передачи какой-либо картины. Вебер в своих последних работах приходит к системе моделирования светлых и

темных частей изображения точками различной черноты; это принципиально тот прием, к которому прибегла изобретенная в это же время и получившая в 90-х годах XIX века всеобщее распространение фотомеханическая репродукция, в частности, сетчатые цинкографии и автотипия по принципу выпуклой печати, т. е. допускающие такое же применение в книге и в прессе, как и деревянные клише.

Ксилография и фотомеханика

Развитие фотомеханики падает на вторую половину XIX века. Победа машинной техники над кустарной в деле размножения воспроизведений станковой живописи для получившей исключительное распространение иллюстрированной прессы является очень важным фактором дальнейшей эволюции ксилографии. Следует указать, что художники — авторы картин — приветствовали появление более точной, чем какая угодно репродуцирующая гравюра от руки, фотомеханической репродукции с их вещей, как освобождение от засилия «ксилографов» (выступления на первом «Всероссийском съезде художников» в 1894 г.). Механизация задач гравюры на дереве, подчинение их чужеродному по существу искусству живописи не могли не привести самое искусство ксилографии к упадку. Известным исключением может служить попытка именно русских ксилографов — Матэ (1856—1917) и его ученика И. Н. Павлова (род. в 1872 г.), В. В. Коренева и некоторых других добиться от репродуцирующей гравюры внешних «фактурных» приемов, должествующих передать самую поверхность живописной картины, разнообразие мазков.

Новый тип самостоятельной ксилографии

В XIX веке возрождается станковая, независимая от каких-либо целей репродукции, «автогравюра». Художник, как рисовальщик и как исполнитель самой доски, совмещается вновь в одном лице.

Первые шаги этой самостоятельной новой ксилографии на Западе (назовем имена *Валлтона* (1865—1925) и *Лепэра* (1849—1918) во Франции, *Мунка* (род. в 1863 г.) в Норвегии) еще не могут быть признаны вполне исчерпавшими задачи ксилографии как искусства. Валлотон работает исключительно контрастными пятнами. Очень богатое и разнообразное гравюрное творчество Лепэра приводит его к наиболее типичному свободно-графическому приему, который может быть также сближен с тональным. Его гравюры — это сочетание свободных черных линий и живописных пятен. Языка резца, как такового, в этих листах не чувствуется.

Современная ксило- графия

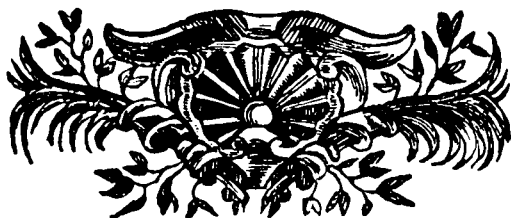
Современная ксилография на Западе (выделяется английская) характеризуется исканиями наиболее разнообразных вы-

разительных средств и технических приемов. Так наз. «экспрессионизм» в Германии — наиболее характерное для эпохи кризиса и упадка послевоенной Европы художественное направление — с особым увлечением возвращался к первичным формам примитивной обрубной гравюры, искусственно утрируя ее своеобразные, подчас уродливые черты. Новое в западной ксилографии — это применение ее к плакатному стилю, к листам больших форматов (К. Кольвиц, Ф. Мазерель (род. в 1889 г.). Последний художник воскрешает вновь приемы последовательного развития образа в рассказе, чередует ряд гравюр, связываемых в «романы без слов» или в своеобразные кинофильмы. Технически ксилографии Мазереля восходят к гравюрам Баллотона и используют прежде всего комбинации черных и белых пятен.

Гравюра на линолеуме

Следует упомянуть и о той близкой области, какой является по отношению к ксилографии гравюра на линолеуме, относящаяся также к высокой печати, пользующаяся теми же почти инструментами (нож, угловая стамеска и др.) и способами обработки печатной формы, как и гравюра на дереве. Самый состав линолеума не допускает многих приемов, используемых в ксилографии. Линогравюра всегда может быть узана по особой толщине своих линий, известной рваности их краев, склонности к широким декоративным пятнам. Широкое применение линогравюра, пропагандируемая П. Н. Староносовым (род. в 1893 г.), получает у нас в массовой цветной печати (в частности, в газетной иллюстрации). Линолеум несравненно дешевле дерева, особенно при крупных форматах гравюр.

А. А. Сидоров и М. И. Фабрикант.





Утамаро. Женская голова.

Из гравюры на дереве.



Хирошиге.

Ветер.

Цв. гравюра на дереве.

ЦВЕТНАЯ ГРАВЮРА НА ДЕРЕВЕ

Происхождение

Техника цветных отпечатков с деревянных досок и других материалов известна с древних времен. Она применялась для печатей, а также для украшения тканей (набойка) в Индии, Персии, Китае; в XIV веке н. эры она появилась в Европе и существует до сих пор. Цветные оттиски гравюр на бумаге появились в Европе, как естественное техническое усовершенствование, внесенное в практику печатания книг или отдельных гравированных листов, или как способ размножения подцветченных рисунков. Эта механизация процесса раскрашивания гравюры происходит почти одновременно в Европе и на Дальнем Востоке и связана в том и в другом случае с ростом и развитием городской демократии. Уже в начале XVI века многие художники Германии, Нидерландов и Италии работают этой техникой. Нам известны образцы китайской цветной гравюры XVII века, совершенство исполнения которых заставляет предполагать, что она изобретена значительно раньше, но только ранние образцы ее не сохранились до наших дней.

Два типа цветной гравюры

Ранние европейские гравюры не многокрасочны; чаще всего это переход 2—3 оттенков одного и того же цвета. В цветных гравюрах Германии и Нидерландов мы всегда встречаем вполне законченный черный контур, окружающий предмет, к которому добавляются 1—3 цвета. Такой оттиск очень похож на рисунок пером или раскрашенную от руки обычную штриховую гравюру и тем выдает свое происхождение¹. В итальянских гравюрах черный цвет не обязателен, а штрих встречается только в местах наибольшего контраста света и тени, чем достигается более живописное общее впечатление. Это больше похоже на рисунок кистью. Такие же два стилистических типа и их взаимопереплетения встречаются и в дошедших до нас гравюрах Индии, Китая, Кореи и Японии. Китайских гравюр, наиболее ранних, сохранилось очень мало; дошедшие до нас образцы исполнены с замечательным совершенством, без черного контура, отпечатаны с многих досок живописными нежными пятнами. Японская гравюра, развивающаяся значительно позднее (с XVII в.), более графична, сделана с 2—3 досок и имеет черный контур. Основное различие стилей европейской и азиатской цветной ксилографии в том, что европейская гравюра стремится создать впечатление рельефа и при помощи светотени и белых бликов дать иллюзию трехмерной реальности. Итальянские цветные гравюры так и называются *chiagoscuro* (светотеневые), так же, как называется живопись, имитирующая скульптурный барельеф (по-французски *grisailles*). В восточной гравюре мы не подметим стремления к передаче этой живой осязательной реальности. Задача восточного гравера более декоративна, более ограничена поверхностью печатного листа, цвет для него важнее, чем свет и тени.

Техника

Техника цветной ксилографии в общем отличается от техники одноцветной гравюры на дереве главным образом тем, что для получения цветного оттиска надо сделать несколько досок.

Не считая самой работы художника по созданию композиции, выполнение цветной гравюры проходит 3 стадии:

- 1) нанесение композиции на доску;
- 2) гравирование (вырезывание);
- 3) печатание.

На Востоке, а также в Европе XVI—XVII века каждую из этих работ выполнял особый мастер.

¹ Если отпечатать только один этот контур, то и тогда изображение не утратит своего смысла.



Китайская гравюра.

Ветка сливы. Цв. гравюра на дереве.

Монотипная печать

Если считать, что поводом для возникновения цветной ксилографии было стремление дать большое количество одинаково раскрашенных листов, то простейшим способом было бы получение многоцветных оттисков с доски, раскрашенной от руки (так наз. монотипная печать). На самом деле это не совсем так просто. Для каждого оттиска пришлось бы раскрашивать доску при помощи тампонов или кистей, при повторных оттисках неизбежны были бы варианты цвета. Этот способ получил большее применение в цветной углубленной печати, а в ксилографии он встречается редко и то лишь как дополнительный прием (см. работы Кустодиева (1878—1927), Л. Овсянникова (род. в 1881 г.), Н. Симанович-Ефимовой (род. в 1877 г.) и др. современных граверов).

Возможны несколько способов нанесения рисунка на доску: непосредственное рисование на доске кистью, пером или карандашом; перевод рисунка на доску при помощи мела или сангины через прокол; при этом доска соответственно готовится: или зачер-

*Рисунок или перевод
композиции на доску*

няется, или, наоборот, белится при помощи мела, белил или костяной муки. Лучший способ для цветной гравюры: *наклейка рисунка*, сделанного на прозрачной бумаге прямо на натуральную доску, отшлифованную, но не окрашенную. В таком случае рисунок наклеивается лицевой стороной к доске и при гравировании режется с нею вместе (японский способ). Не нужно забывать, что при отпечатке с доски получится обратное изображение, поэтому необходимо или делать сразу композицию с расчетом на оттиск, или, как указано, резать по ее обратной стороне. Для придания бумаге большей прозрачности ее иногда промасливают. Чтобы установить очертания цветовых пятен, для каждого из которых должна быть вырезана особая доска, лучше всего вырезать сначала линейные контуры композиции на одной из них, затем сделать с нее столько оттисков на прозрачную бумагу, сколько требуется по композиции цветовых оттенков, и нанести на каждый из оттисков один из цветов в том месте, где это требуется. Эти раскрашенные оттиски, представляющие собою «разложение композиции», наклеиваются на соответствующие доски, так же лицевой стороной вниз, и вырезаются. Количество «досок» зависит, таким образом, от количества красок или тонов. В отдельных случаях (из экономии) для двух различных цветов, находящихся в отдаленных друг от друга частях изображения, может быть употреблена одна и та же доска. В таком случае при печатании краска наносится или в 2 приема, или *раскатом* (см. ниже). В европейской гравюре количество досок, сравнительно с японской, не очень велико, от 2 до 14 досок. В японских гравюрах, особенно в тех, которые воспроизводят живопись, количество отдельных досок доходит до 30—35, а иногда и больше.

Линолеум, получивший применение в цветной ксилографии XX века, чаще всего режется ножом и маленькими долотцами. Этот материал особенно пригоден для широких цветных плоскостей, но штрихи на нем получается слишком широкий и неповоротливый. Для работы линолеум лучше наклеивать предварительно на толстый слой фанеры. В годы войны в Германии и Австрии некоторые граверы делали попытки резать на фанере, на лакированном картоне и т. п. У нас, в школьной практике и для детских садов, применяют цветную гравюру на картошке, брюкве и т. п. (Лубны — Герцык).

Толщина досок обычно равна 23 миллиметрам — толщине типографской литеры, на случай, если бы пришлось печатать машиной.

В японской практике часто используют доску с двух сторон — отчасти потому, что ручной японский способ печатания это допускает, а главным образом из экономии. Такая изукрашенная причудливыми разводами и лакированная доска уже сама по себе производит впечатление предмета искусства.

Пригонка досок Для того, чтобы оттиски с нескольких досок совпадали и создали в конце концов единый контур композиции, существует несколько способов пригонки:

- 1) на бумаге делаются отметки, на которые должны попасть всякий раз углы доски (если доска накладывается на бумагу);
- 2) бумага прижимается особой рамкой, в которую вкладываются в процессе печатания одна за другой все доски (при печатании прессом или валом);
- 3) не доска накладывается на бумагу, а бумага вкладывается в особые выемки гравированной доски (японский способ, требующий идеальной стандартизации бумаги).

Бумага Выбор бумаги для печатания имеет очень большое значение. Не существует универсальной бумаги, на которой всякая гравюра давала бы наилучший оттиск. Для каждой манеры, для каждого подбора красок необходимо подыскать наиболее подходящий сорт. Лучшими бумагами надо признать впитывающие сорта, не слишком гладкие или толстые, это большей частью японские сорта, затем так наз. *верже* — бумаги ручного изготовления или приближающиеся к ним.

Краска и печатание Печатать выпуклую гравюру можно: 1) *ручным* способом — косточкой или вальком (по-европейски), или особым диском (по-японски); 2) *машиной* — при помощи вала или прессы — на офортном или типографском станке (еще лучше на «американке»). Сначала печатают обычно светлые тона, затем более темные и, наконец, штриховой контур. Прежде, чем приступить к печатанию машиной, надо за 12 часов слегка увлажнить бумагу, регулируя это при помощи прессы (винтового или просто груза). Для ручной печати это не так необходимо.

Краски, употребляемые при печатании, могут быть водяные, типографские, масляные. Водяные краски (из тюбика или собственного приготовления) наносятся кистью на слегка увлажненную доску; для их большей вязкости примешивается рисовый крахмал, имеющий, кроме того, свойство усиливать тон. Это особенно важно для японских растительных красок. Кроме прозрачных акварельных красок употребляется гуашь. Для каждого цвета нужна особая кисть. Типографские краски, так же, как и масляные, наносятся на сухую доску ручным валиком или тампонами, при этом масляную краску сначала «оттягивают», т. е. выдерживают на пропускной бумаге, чтобы удалить избыток масла. Довольно часто применяется *раскат*

краски, дающий в отпечатке переливы от темного тона к светлому или двух различных тонов на одной и той же доске. Для этого на особую палитру на некотором расстоянии накладывают два оттенка краски. Сначала их раскатывают валиком вдоль каждого тона в отдельности, затем большим валом длительно раскатывают в поперечном направлении, пока они не сольются в незаметном переходе один в другой. Для того, чтобы перенести этот раскат на доску, его накатывают на новый, чистый вал. Можно также раскатывать краски на самой доске. Акварельные краски иначе и невозможно, так как соединение двух акварельных тонов производится кистью, а не валом. Кроме того, в Китае, Японии, а в XX веке и в Европе, применяются еще различные способы украшения или обработки *поверхности оттиска*, как, например, лакировка, тиснение, золоченье, серебренье, припорошивание бронзовыми или перламутровыми порошками, инкрустация и т. п.

Наложение одного тона на другой для создания нового полутона или даже нового цвета практиковалось с самого начала возникновения цветной печати. На этом основана трехцветная фотомеханическая печать, получившая особенное развитие в XIX веке и эволюционирующая до наших дней.

Фактура

В зависимости от подготовки доски, качества бумаги и красок, способа их наложения и приемов печатания создается *фактура* цветной ксилографии. Краска то впитывается тонко и нежно, то образует выпуклые узоры на поверхности гравюры, то ложится зернисто и густо, как на монотипии или даже масляной живописи, то покрывает бумагу блестящей лакированной поверхностью. Она может имитировать обязательное разнообразие поверхностей тех предметов, которые изображены, и может дать строгое единство и идеальную ровность плоскости листа.

Возможности применения цветной килографии

Техникой цветной ксилографии можно выполнять гравюры различных размеров — от плаката до самой маленькой виньетки или книжного знака. Цвет может быть ярким и контрастным или нежным и едва ощутимым. Гравированный штрих может вести свою особую композиционную жизнь на его фоне или сливаться с пятном. Для любой темы можно найти ей подходящий и убедительный стиль оформления. Сложные исторические сюжеты, портреты, пейзажи, отдельные предметы окружающей жизни, отвлеченные композиции, воспроизведения памятников искусства, орнамент при помощи цветной ксилографии могут превратиться в агитационно-монументальное или интимное произведение искусства.

Техника цветной ксилографии чрезвычайно пригодна для создания станковой гравюры.

Обогащение техники цветной ксилографии в XIX—XX веках стоит в связи с общими причинами производственного и экономического характера. Одна из главных причин — установка на нового потребителя — массового. Это создает стремление примирить изощренность и художественность с возможностью массовой продукции. Как в СССР, так и в Западной Европе и Америке изобретают и усовершенствуют инструменты и машины для травирования и печатания, комбинируя ручную работу с машинной и прибегая к переводу ксилографских плакатов, обложек и т. п. на литографский камень. В целях наибольшей размножаемости изобретаются краски, различные способы закрепления досок и приспособления к массовому тиражу.

Количество оттисков

Цветная ксилография при бережном обращении печатника с доской допускает, вообще, очень большое количество оттисков — несколько десятков тысяч при печатании типографской краской. Акватипия, изобретенная *И. Н. Павловым* (безжирная краска), дает возможность получать свыше 80.000 одинаково окрашенных оттисков (календари и т. п.), особенно ценных матовым тоном своей поверхности, столь выгодно отличающим цветную ксилографию от ее окрестнейшей соперницы — цветной литографии. Наконец, способ перевода ксилографских оттисков на камень дает возможность размножения «матриц», создавая вместо одной ксилографской доски любое количество литографских камней и тем обуславливая возможность безграничного расширения тиража.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК.

Первые опыты

В связи с общими историческими условиями развитие европейской цветной ксилографии не течет столь плавно и непрерывно, как, например, развитие ксилографии японской. Этот вид искусства в Европе то расцветает, то увядает. Его первые образцы, отмеченные историей искусств, возникли как воспроизведение рисунков, сделанных на цветной бумаге с применением белых бликов (или золота). Так было в ранних работах итальянца *Уго да Карпи*, воспроизводившего рисунки знаменитых современников; ту же имитацию рисунка встречаем мы в цветных ксилографиях германских художников, исполнявших свои собственные композиции. Давно ведется спор о том, кто был истинным изобретателем цветной ксилографии в Европе: итальянец ли *Уго да Карпи*, получивший в 1516 году от Венецианской синьории патент на изобретение способа травирования «светотенью»

(*chiago e vciago*), или *Лука Кранах*, гравюра которого помечена 1506 годом. Решение этого вопроса мы можем отложить до той поры, когда наука окончательно выяснит характер взаимоотношений европейской и восточной гравюры в XVI веке¹. Несомненно одно, что в Италии цветная ксилография существовала, как специальный вид искусства, на севере же к ней обращались в единичных случаях.

*Итальянские мастера
XVI—XVII вв.*

Первый, самый яркий расцвет этого вида гравюры связан в XVI веке с именами итальянских граверов: *Уго да Карпи*, Джузеппе *Никколо Вичентино*, *Антонио да Тренто* (Фантуцци), *Андреа Андреани* и мн. др.

Уго да Карпи (ок. 1480—1525), получивший художественное образование в Венеции, сравнительно мало травировал с мастеров венецианской школы. Характерно, что его привлек Рим. Италия XVI века с ее политически разрозненными частями не представляла единого целого. Выходец из провинциальной дворянской семьи, *Уго да Карпи*, запасшись патентом венецианской республики (1516 г.), еще раз получает патент на свое изобретение в 1518 году также от папской курии.

Цветные гравюры *Уго да Карпи* были первыми по времени, а художественность и высокое качество технического исполнения отводят ему значительное место в истории искусства. Общее впечатление рельефа и цвета создается не столько сочетаниями различных цветов, сколько умело подобранными оттенками одного цвета. Общего контура обычно нет, формы выполнены пятнами, как бы мазками кисти. Печать сочная, штрих, если он встречается, тоже имеет характер мазка. Краска обычно лаковая, приближающаяся к типографской, но тона не резкие. Оттенки зеленого, синего, желтоватого или серовато-коричневого приближаются к впечатлению рельефов или камней, вырезанных в цветных камнях (франц. *самаеux*).

Первые 4 гравюры, исполненные, видимо, до 1516 года, еще имеют контурные доски в сочетании с одной тоновой доской с белыми бликами. В дальнейшем *Уго да Карпи* печатает с 3—4 досок, без контура.

¹ Этот вопрос вновь возникает — не только в отношении гравюры, но и графики, вообще, и даже живописи — перед каждым внимательным посетителем замечательной выставки китайского искусства, устроенной в 1939 г. Государственным музеем восточных культур в Москве. О том, что европейские художники XVII в., а может быть и раньше, были очень хорошо осведомлены в китайском искусстве, свидетельствует специальная подробная глава о китайской живописи известного трактата *Сандрапта «Teutsche Academie»* (вышел в свет в 1675 году). *Прим. ред.*



Г. Гольдиус.

Богиня ночи.

Кьяроскуро.

3 Очерки по истории и технике гравюры.

В стиле первой манеры Уго да Карпи (с контуром) работает его ученик *Антонио Фантуцци да Тренто* (ок. 1508—1550), а ближе ко второй его манере — *Джузеппе Никколо Вичентино*.

В конце XVI века на севере Италии появляется другой талантливый специалист «кьяроскуро» — *Андреа Андреани* (ок. 1584—1610). В противоположность Уго да Карпи он разрабатывает очень тонкую и изысканную систему штриховки в контурных досках, чем приближается к манере северных мастеров (напр., Гольциуса). В деятельности Андреани можно отметить 3 периода, несколько отличающиеся стилистически. С 1584—1585 он был во Флоренции, где исполнял цветные ксилографии в 4 доски со скульптур. С 1586—1593 Андреани работает в Сиене, где исполняет гравюры в 3 доски, воспроизводящие мозаики Сиенского собора (на полу, по рис. Беккафиуми) и свои наиболее художественные листы: «Меланхолия», «Снятие со креста» и др. Конец своей жизни Андреани проводит в Мантуе, где мало работает сам, а главным образом переиздает, с дополнениями и изменениями, гравюры других ксилографов, помечая их своей монограммой.

Свои собственные гравюры Андреани снабжает пышными посвящениями князьям и художникам. Краски его обычно мутны, но гармоничны, без резких контрастов. Он часто печатает черный контур раньше, чем другие краски, и потому на его гравюрах даже черный цвет имеет замутненный вид. Этот же колористический характер приобретают гравюры других мастеров в изданиях Андреани. Наоборот, гравюры Андреани, встречающиеся в резких тонах, лакового вида и неряшливого выполнения, несомненно изданы в более позднее время.

Северные мастера XVI—XVII вв.

В Германии первым травером, применившим цветную подкладку с белым штрихом к обыкновенной штриховой ксилографии, был *Лука Кранх* (1472—1553). На отдельных листах у него вместо белых штрихов встречаются золотые; подобный прием сближает гравюры с книжной миниатюрой.

Гораздо более смело применяет цветные доски *Ганс Бургмайер* (1473—1531) в Аугсбурге, быть может, обязанный этим мастерству знаменитого резчика своих композиций *Иоста де Негкера* (раб. 1512—20 гг.).

Альбрехт Альтдорфер, *Иоганн Вехтлин*, *Ганс Себастьян Бехам* и особенно *Ганс Бальдунг Грин* с успехом применяли эту технику для собственных композиций. В гравюрах Альтдорфера (которых всего две) применено 6 цветов, что является исключительно интересным для XVI века. В гравюрах Г. Б. Грина особенно мастерски использован белый штрих.

В Нидерландах Гендрик Гольциус (1558—1616) сделал несколько очень эффектных листов (всего 23), замечательных как комбинациями различных цветов (например, желтого с зеленым, желтого с серым), так и сочетаниями тонов, как это применялось в Италии. Сюжеты его гравюр отличаются большим разнообразием (портрет, пейзаж, мифология, религия, жанр — по собственным композициям).

После расцвета в XVI веке, оставившего нам, кроме знаменитых и значительных листов, также много второстепенных произведений совершенно неизвестных граверов, европейская цветная ксилография в XVII веке как-то ступевывается. Отдельные мастера, как Бартоломео Кориолано (раб. 1630—1647) в Италии, Абраам Блумарт (1564—1651), Пауль Мореельсе (1571—1638) и др. в Голландии, Людвиг Бусинк в Германии и позднее, с 1630 года, во Франции (род. в 1590 г.), занимаются изобретениями и усовершенствованиями в области техники, например, комбинациями штрихового офорта с ксилографским тоном. Делаются попытки применения цветной ксилографии в книге. Некоторые издатели публикуют коллекции монет и медалей, принадлежавших высокопоставленным лицам. Наряду с этим издаются альбомы образцов рисунка для пользования начинающим художникам.

В XVIII веке цветная гравюра представлена в работах Антонио Мариа Дзанетти, братьев Лесюер и англичанина Джона Баттиста Джексона (1701—1754) и др. (см. оч. «Комбинированные техники»).

Начало японской цветной гравюры в XVII—XVIII вв.

Японская цветная печать возникла в тесной связи с декоративным искусством. Родоначальником японской цветной ксилографии считается Морунобу (1638—1714), сын вышивальщика и внук ткача. Что касается имен китайских ксилографов, о них мало известно, хотя, несомненно, они существовали задолго до того. В Японии цветная ксилография сделалась очень быстро популярным искусством и за два с половиной века своего существования насчитывает до тысячи имен художников и несколько тысяч произведений (только цветной печати). Она получила большое развитие в реалистической школе Укиё-е, черпавшей свои сюжеты главным образом из окружающей жизни. В 1740-х годах Масанобу изобрел печатание в 3 тона. С 1765 года Харунобу вводит печатание с неограниченного числа досок, полутона, черный фон, тиснение, лак. Школа Сюнсе Шуншо, из которой вышел впоследствии и Хokusai, вводит позолоту (листовым золотом), перламутровую и другие присыпки, инкрустации и др. Особенно изысканно и разнообразно печатались в 1790-х годах гравюры Утамаро и Сяраку (Шараку).



Девочка.

О. Лепэр.

Цв. гравюра на дереве.

***Новое взаимодей-
ствие Востока
и Европы в XIX веке***

Влияние Европы в Японии ощущается в гравюре с самых первых лет XIX века, когда Сибя *Кокан* (1747—1818) ввел в своей школе преподавание европейской перспективы. Этот европеизм, несмотря на строгие традиции и даже репрессии сторонников школ Сюнсё (Шуншо) и Сюнмана (Шумана), проникает в работы знаменитого Хокусаи и его школы, наряду с европейской тематикой, а впоследствии и техникой. На смену *Утамаро* (1754—1806), этому излюбленному мастеру художественных кругов Европы, создавшему многочисленные галереи изящных женских полуфигур и альбомы птиц, насекомых и растений, приходят пло-

довитые жанристы — реалисты, своего рода «маленькие голландцы», целые плеяды учеников Хокусая, Тойокуни, Кунисада, Кунийоши.

Школа Укйю-е открыто проповедует бесчисленными произведениями Хокусая отказ от аристократического эстетизма и демократическую тематику. Как сам Хокусай (1760—1849), так и его современник Хирошиге (1796—1858) получили широкую известность в Европе. Их произведения содействовали обогащению техники и композиционных приемов не только станковой цветной гравюры, но и живописи конца XIX века.

В свою очередь Европа дала Японии, кроме перспективы, также новые краски и технику тоновой гравюры на торцовом дереве, которую японцы в цветной гравюре перемежают со своими приемами. Промышленный переворот, изменивший внешний вид Японии и японцев, нашел отражение в тематике. В гравюре появились экипажи, европейские костюмы, машины, поезда, каменные дома в причудливом окружении японского пейзажа. Появляется новый колорит, отчасти объясняемый употреблением европейских анилиновых красок, отчасти же воспринятым у Европы отношением к черному цвету. Черный цвет в европейской цветной гравюре носит характер служебный: он отделяет цветовые плоскости одну от другой, он подчеркивает рельеф или дает границу светотени. В старом японском искусстве черный цвет мастерски используется для оживления остальных цветов на поверхности гравюры. Своим глубоким тоном, иногда при помощи раската переходящим в нежно серые градации, он заставляет зрителя даже самые нежные и бледные пятнышки других цветов воспринимать, как полноценное созвучие.

*Европейская цветная
гравюра
в XX веке*

Благодаря тому, что до войны 1914 года цветной ксилографией в Европе увлекались главным образом живописцы, желавшие самостоятельно пройти весь процесс создания гравюры, исчезло старое цеховое разделение труда между художником, гравером-резчиком и печатником. Европейская гравюра, начиная с XX века, выполняется единолично. Наибольшим вниманием техника цветной ксилографии пользуется в настоящее время в Англии, где существует «Общество ксилографов» и «Общество гравирования в красках». Многочисленные английские граверы весьма энергично и довольно успешно подражают японским приемам, соединяя их с европейской тематикой и технической изобретательностью.

Во Франции и Италии тоже существуют общества ксилографов, более симпатизирующих, однако, старо-европейским краскам (кьяроскуро) в сочетании с японской ручной печатью. Французы осо-

большое внимание обратили на развитие цветной ксилографии на торцовых досках после Лопера; И. Колэн, П. Гюзман, Бельтран, немец Альберт Крюгер и др. работают этим способом. Отдельные граверы печатают свои произведения типографской машиной: Верпиллэ (Англия), П. Бертон и А. Ривьер (Франция), А. Крюгер (Германия). Современные японские граверы либо повторяют свои прежние образцы, либо совершенно поглощаются европейским влиянием и не дают ничего оригинального. Цветная гравюра на дереве советских художников представляет собою новый расцвет этого искусства и рассматривается ниже.

А. И. Аристова



*Иллюстрация к «Анне Карениной» Л. Н. Толстого.
Н. Пискарев. Цв. гравюра на дереве.*



А. Босс.

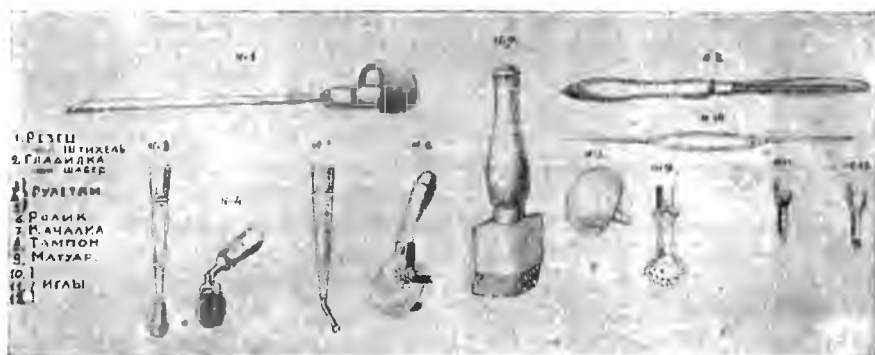
Мастерская гравера.

Офорт.

УГЛУБЛЕННАЯ ГРАВЮРА НА МЕТАЛЛЕ

Различные способы печатания гравюр распадутся на три основные группы: 1) высокую печать, 2) глубокую печать и 3) плоскую печать. При высокой печати та часть печатной формы, которая должна получиться на отпечатке черной, остается выпуклой, при глубокой печати она углубляется, а при плоской — все части печатной формы остаются на одном уровне, и отпечаток является результатом химического преобразования поверхности печатной формы. Для высокой печати употребляют обычно деревянные доски, для углубленной — металлические, для плоской — литографский камень.

Способы обработки формы для глубокой печати могут быть разделены на механические и химические. К механическим техникам, употребляющим для обработки доски только механические средства, относятся резцовая гравюра, сухая игла, меццотинто; к химическим же — офорт и его разновидности: мягкий лак и акватинта.



Инструменты для углубленной гравюры.

Карандашная манера и пунктир являются в этом отношении техниками комбинированными.

Углубленная гравюра на металле возникает из производства оружейных и серебряных дел мастеров. Вначале не образ или изображение, а украшение было основой гравирования на металле. Вырезанные линии служили украшением панцирей, щитов, металлических частей оружия, а также утвари. Употребление вырезанной линии, как простейшего и универсального украшения, известно уже в искусстве первобытного человека, а гравирование металлических пластинок с целью получить художественное изображение практиковалось в производстве оружейниками и золотых дел мастерами всех культурных народов древности. Однако, лишь в XV веке, в связи с широким распространением бумаги, стали обрабатывать доску с целью получить с углубленной линии оттиски на бумаге. Первая датированная углубленная гравюра на металле принадлежит немецкой школе и относится к 1446 году («Бичевание Христа»)

Первые гравюры на меди, как и на дереве, часто лубочные картинки рыночного характера, обращенные на потребление малоимущих слоев населения. Это листки религиозного содержания, а также игральные карты или картинки, запечатлевающие какое-нибудь выдающееся событие. Шедшие сначала параллельно по своим темам, обе гравюрные техники, гравюра на дереве и гравюра на меди, вскоре разделяются. В то время как гравюра на дереве переходит в книгу и становится спутницей литературного текста, гравюра по металлу дает отдельные станковые листы.

Наиболее ранним видом углубленной гравюры на металле является резцовая гравюра. Она печатается с полированной, обычно медной доски,



Аноним флорентинской школы XV в. Женская голова. Резцовая гравюра.



Д. Андреа.

Танцующие женщины.

Резцовая гравюра.

причем линии рисунка вырезаются резцом или штихелем¹, а выступающие края борозды удаляются гладилкой². Углубления, полученные на доске, заполняются краской, и доска с наложенным на нее увлажненным листом бумаги прокатывается под прессом.

Для резцовой гравюры характерен «ритмический» штрих. В прокладке его соблюдается известная закономерность, основанная на оптическом восприятии линий, пересекающихся под более или менее острым углом. Большую роль играет соответствие направления штриха форме изображаемого предмета, а также расстояние между штрихами, зависящее от перспективного сокращения.

Редкие гравюры на металле, дошедшие до нас от второй половины XV века, группируются вокруг анонимных мастеров, обозначаемых монограммами или прозвищами.

Наиболее значительные из мастеров, работавших в германских и нидерландских землях, это монограммист Е. S. (1466), а также художник, известный под именем «мастера Амстердамского каби-

¹ Режущий инструмент для гравирования по металлу, дереву или стали.

² Полированный стержень овального сечения.



А. Дюрер.

Морское чудовище.

Резцовая гравюра.

нета» (1480). Около этого же времени в Италии гравюра выходит из недр мастерских серебряных дел. Первые ее образцы дают мастера флорентинской и феррарской школы. Самый выдающийся гравер итальянского Возрождения — *Андреа Мантенья*; его листы создают скорее пластически рельефное, чем живописное впечатление.

В XV веке молодое искусство еще не находит свойственного ему штрихового разрешения; художники переносят в гравюру приемы рисунка пером. В дошедших до нас образцах даются четкие непрерывные контуры без моделировки, или же моделировка производится тонкими, короткими, поверхностно-врезанными в металл штрихами, избегающими взаимных пересечений.

Гравюра XVI века, как и искусство в целом, развивается в двух разных вариантах, южном и северном, весьма показательно выявляя различия стилей. Южная, итальянская гравюра этого времени стремится наиболее полно воплотить идеалы гуманизма и установить свою связь с античной мифологией. Ее образы отвлечены и обращены к идеальному кругу избранных. Наоборот, резцовая гравюра Севера отмечена последовательным, наблюдательным и острым реализмом. Немецкий мастер XV века *М. Шонгауер* (ум. 1491 г.) уже безупречно владеет резцом и вполне точно передает типы и облики своих современников, перемежая изображения святых или крестьян фантастическими фигурами, выдающимися еще связь нового этапа искусства с декоративными схемами средневековья. Работавший на рубеже XV и XVI веков *Израэль из Мекенема* использовал новые завоевания техники резца для отражения быта и типов верхушки общества своего времени.

Шестнадцатый век уже показывает гениальные достижения нескольких мастеров и среди них прежде всего *А. Дюрера* (1471—1528), окончательно освободившего гравюру из оков ремесла и осуществившего в своем творчестве переход от Готики к Ренессансу. В своих замечательных резцовых гравюрах Дюрер с предельным совершенством выявляет форму и почти до осязаемости передает материал, а также глубину и мягкость тонов, применяя систему пересекающихся, упорядоченных тонких штрихов или давая равномерно утолщенную сеть штрихов и умноженных перекрещиваний. Реалист и фантаст, как и его предшественники, Дюрер — создатель больших гравюрных серий и отдельных, пользующихся мировой известностью, листов. Его гравюры «Блудный сын», «Рыцарь, смерть и дьявол», «Меланхолия», «Иероним в келье» дают углубленные идейные образы, выражающие мировоззрение эпохи.

Младший современник Дюрера, находившийся под его влиянием, итальянец *Маркантонио Раймонди* (1480—1530) пользуется более упрощенной манерой штриховки, по-своему сильной и красивой. Она неодинакова на всем протяжении его творчества, но в общем



Я. Санредам.

Вакх.

Резцовая гравюра.

пластична и рисуночна, что, между прочим, объясняется тем, что Маркантонио много работал с композиций античности и Ренессанса, правда, часто сохраняя самостоятельность трактовки. В его лице перед нами первый крупный толкователь в гравюре чужой художественной мысли: он копирует Дюрера, воспроизводит рисунки Рафаэля. Он открыл перед резцовой гравюрой поприще, на котором она с успехом подвизалась вплоть до появления фотомеханических техник, отнявших у гравюры первенство в деле воспроизведения живописи.

Нидерландец *Лука Лейденский* (1494—1533) — третий из великих мастеров резца XV века. Многосторонний и подвижный, он намечает пути, которыми пойдет развитие голландского искусства как по линии тематики, так и в отношении проблем. Серебристый тон, нежные переходы света и тени обуславливают своеобразную прелесть его листов, богатых выразительным типажем.

В конце XVI века первенство в области резцовой гравюры переходит к Нидерландам. Нидерландское искусство XVI века испытывает сильное влияние Италии. Пропаганда художественных форм позднего итальянского Возрождения постепенно приводит к маньеризму, широко распространившемуся как в живописи, так и в графике. *Г. Гольциус* (1558—1616), представитель маньеристического стиля, один из величайших виртуозов резца, оказывает решающее влияние на дальнейшее развитие резцовой гравюры. Сильными нажимами резца заставляет он штрих как бы набухать по требованиям рельефа и, снова утончаясь, сходить на-нет. Далеко бегущие и широко отставленные друг от друга линии способны охватить большие поверхности. Мелкая штриховка отбрасывается. Количество линий уменьшается: выразительность линий позволяет граверу экономить их.

Далее, когда Рубенс и Ван-Дейк группируют вокруг себя граверов, заставляя их резец служить воспроизведению своих картин и рисунков, резцовая гравюра ставит себе цель — выразить суть устремлений живописи и великолепно научается передавать колорит.

Крупнейший гравер Рубensoвской мастерской *Л. Форстерман* (1595—1667) передает живописные эффекты, сменяя простые горизонтально наложенные толстые штрихи рядом совершенно тонких линий. Ново частое отсутствие контурной линии: контур образуется концами штрихов или рядом зубчиков.

С середины XVII века руководящая роль в области резцовой гравюры переходит к Франции. Заметным этапом являются исполненные открытой штриховой манерой произведения *К. Меллана* (1598—1688). Работы портретиста *Р. Нантейля* (1623—1678) могут служить классическими примерами методически обдуманного ведения ровных параллельных и набухающих линий с острыми краями,

сочетающихся в металлически блестящие и пластически ясные поверхности. Изысканно простые, в обрамлении строгого овала, портреты Нантейля исполнены с рисунков собственной композиции. У *П. Э. Древе* (1697—1739) портрет торжественно официален, и ухищрения резца гравера направлены на передачу блеска шелка, ажюра кружев и мягкой пушистости мехов. В конце XVII века у *Ж. Эделинка* (1640—1707) и *А. Массона* (1636—1700) техника достигает предельной виртуозности в передаче аксессуаров и внешности одежды, характеристика же индивидуальных лиц — часто показная и официальная.

Стиль «рококо» в лице своих представителей — мастеров, гравирующих с Ватто и Буше — развивает технику *Ж. Одрана* (1640—1703), примешивавшего к резцу офорт, подвергая доску предварительному травлению и завершая ее резцом. Эту же технику применяли знаменитые виньетисты, украшатели французской книги XVIII века: *П. Ф. Шоффар* (1730—1809), *Моро Младший* (1741—1814), *Г. Сент Обен* (1724—1780), *Г. Ф. Гравело* (1699—1773), *Ш. Н. Кошен* (1715—1790) и др.

Резцовая гравюра на стали XIX в.

Деятельный век видоизменяет характер резцовой гравюры (так же как и других механических видов углубленной гравюры на металле) введением стальных досок, выдерживающих массовый тираж. Гравюра на стали начинает носить преимущественно репродуцирующий характер и привлекается для передачи видов и портретов, а также применяется в книжном издательстве. Изобретение процесса «осталивания» доски (покрытие при помощи тальвано-пластического процесса уже гравированных медных досок тончайшим слоем стали) предохраняло медные доски от быстрого изнашивания. Но такие стальные доски не долго привлекали художников, так как оттиски с них были сероваты и сухи и не достигали блеска, сочности и глубины гравюр на меди. Торжество механизированных приемов послужило сигналом к отказу от гравирования на стали.

Офорт

Офорт — излюбленный художниками способ гравирования, ибо по сравнению с мало поворотливым и требующим физических усилий резцом подвижная офортная игла более пригодна для непосредственного выражения художественного замысла. При работе офортом рисунок, процарапанный иглой по покрывающему металлическую доску слою лака, протравливается кислотами. Протравленные линии заполняются краской, после чего с доски делается отпечаток на бумаге.

Травление на металлических, именно на железных, пластинках в целях художественного печатания также перешло в искусство из производства — от металлистов, украшавших таким способом утварь, мебель, панцири и пр. Первый датированный офорт выполнен



Ж. Калло.

Персонажи комедии масок.

Офорт.

в 1513 году. Это подписная работа швейцарца *Урса Графа*. К еще более раннему времени (около 1504 г.) относятся офорты на железе Аугсбургской мастерской *Д. Хопфера*. Дюрер узнает о новом способе и санкционирует его начало своими пятью офортами на железе (1515—1518). Однако время для офорта еще не созрело, и XVI век обнаруживает сравнительно мало интереса к этой технике.

Офорт расцветает в XVII веке, в эпоху «живописного» восприятия мира. Француз *Ж. Калло* (1592—1635), с его склонностью к карикатуре и гротеску, создатель многочисленных мелких гравюр, знаменует заметный этап в истории техники офорта, ибо он один из первых прибегает к практике повторного травления: порою к офорту он применяет и резец. Разнообразный тон линии, получающийся благодаря такому приему, выполняет остававшиеся дотоле открытыми возможности передачи атмосферы и расстояния. Итальянец *С. делла Белла* (1610—1704) заслуживает упоминания, как лучший подражатель Калло.

Если не считать удивительных портретных офортов *А. Ван Дейка* (в «Иконографии» Ван Дейка), то *Рембрандт ван Рейн* (1606—1669) является одинокой и не допускающей приближения вершиной в области офорта, художником, выковавшим свой стиль и запечатлевшим им технику офорта. Неповторяемость его роли в офорте совершенно исключительна. Он отнюдь не пользуется офортом для воспроизведения своих картин. Его офорты оригинальны во всяком

смысле: содержание, форма, техника, ведение штриха и процесс печатания объединены и приведены в полную гармонию. В первый период своего творчества (1629—1639) он работает еще неуверенно чистой офортной линией; с 1640 года важным фактором его стиля становится сухая игла, которой он пользуется для повышения эффектов светотени. Тон общей композиции достигается применением тесно прилегающих друг к другу штрихов, иногда с добавлением резца. В третьем периоде (от 1651 г.) сухая игла становится преобладающим способом, а для передачи светотени, на которой теперь сосредоточено все его внимание, применяется более суммарный метод, а именно использование краски, оставшейся на поверхности доски при печатании.

Наряду с Рембрандтом в голландском офорте XVII века целая плеяда выдающихся мастеров-реалистов развивает разнообразные технические приемы как в пейзаже, так и в жанровых композициях. Интерес к живой действительности, к разрешению световых проблем и к передаче пространства объединяет их всех. *А. ван Остаде, П. Поттер, К. Дюжарден, К. Берхем, Я. Бот, А. ван Эвердинген, Я. Рейсдаль* — главные из них.

В XVIII веке пышно расцветает школа итальянских офортистов: *Тьеполо, Каналетто и Д. Б. Пиранези*. Из них особенно значителен *Д. Б. Пиранези* (1720—1778). Его архитектурные фантазии с их смелыми нагромождениями поражают мощной манерой травления, вызываемой объемом вещей и умением художника владеть светом и архитектурными массами.

В XIX веке традиции чистого офорта упорнее всего сохраняются в искусстве англичан. Они восприняли наследие Рембрандта и занялись разработкой и углублением его художественных приемов. Не подорвало их позиций и вторжение *Д. А. Уистлера* (1834—1903), импрессиониста-американца, техника которого зиждется на тонком понимании ценности того, что опущено гравером, т. е. на роли светлых мест листа. Консерватизм английского офорта оказался нарушенным современным нам художником *Ф. Брэнгвином* (род. 1867 г.), также воспринявшим влияние Рембрандта. Интимное искусство офорта он превращает в монументально декоративное и создает свои офорты, имея в виду широкое пространство стены, откуда его искусство могло бы говорить зрителю. Свои цинковые доски он травит сильными кислотами, широко применяя печатание тоновым пятном (так наз. затыжку, т. е. растирание краски на доске при помощи куска марли).

Первая половина XIX века во Франции выдвигает значительного живописца и офортиста *Ж. Ф. Милле* (1814—1875), черпающего сюжеты из жизни крестьян. Высокие по качеству листы дают *Ф. Бракмон* (род. 1833 г.), *Ш. Мерион* (1821—1868) и некоторые

из барбизонцев. В своеобразной манере швед *А. Цорн* (1860—1920) широкими открытыми параллельными линиями создает свои пронизанные светом композиции.

Сухая игла

Рядом с офортом, пользующимся травлением, развивается способ так называемой сухой иглы, когда доска не покрывается грунтом, и гравер, работая, процарапывает рисунок иглой, более твердой, чем офортная, или осколком алмаза, в самой толще металла, так что травление становится ненужным. Линия сухой иглы несколько связана, ибо художник вынужден надавливать на иглу, но все же она свободнее резцовой. Узнается она по черным, бархатистым следам, оставляемым иглой в силу того, что не удаляются неровности краев, называемые «барбами», на которых и построен весь эффект данной техники. Удивительно раннее и эпизодическое появление сухой иглы в творчестве Дюрера (1512 г., всего три гравюры). Техника эта допускает самое небольшое количество отпечатков, ибо барбы, обуславливающие ее эффект, быстро стираются. Возможно, что это обстоятельство, а может быть, и неподготовленность эпохи к оценке достоинств этой манеры, заставили Дюрера прекратить свои опыты. Лишь столетие спустя сухая игла появляется снова в сочетании с офортом, главным образом для завершения и подправки офортных досок. Но усиленно работать начинают ею лишь в XIX веке, когда «осталивание» доски сделало возможным закрепление барб. *Ф. Ропс* (1833—1898) и французский художник *П. Хелле* (род. 1859) особенно мастерски пользуются этой манерой как в ее чистом виде, так и в сочетании с другими техниками.

Мягкий лак

Разновидностью офорта является мягкий лак, вошедший в употребление во второй половине XVIII века. Обычный офортный грунт смешивается с салом, отчего он становится мягким и легко отстает, доска покрывается бумагой, на которую наносится рисунок твердым карандашом. От давления карандаша неровности бумаги прилипают к лаку, и когда бумага снимается, она уносит частицы отставшего лака. В результате после травления получается тяжелый зернистый штрих, передающий рисунок карандашом. Способ употребляется главным образом граверами XIX—XX веков, например, *Кэтэ Кольвинц* (р. 1867), использовавшей его для некоторых из своих живых набросков рабочего быта, мрачных сцен нерадостного отдыха и тяжелого существования трудящихся в капиталистических странах.

Гравюрные техники, в основе которых лежит пятно

Восемнадцатый век видит наибольшее развитие чисто картинных, достаточно сложных гравюрных техник, дающих тонкие поверхности взамен штриха. Таковы меццотинто, пунктир, акватинта. Гравюры этими манерами глав-



Ф. Ропс. Художник Лесли. Сухая игла.

ным образом являются добросовестной репродукцией живописи, в первую очередь портретной и жанровой, и стремятся к декоративности, к живописной сочности и яркости цвета; они служили подмальной живописи и были рассчитаны как на украшение жилища, так и на удовлетворение профессиональных интересов; например, карандашная манера репродуцировала рисунки.

Карандашная манера

Карандашная манера, процветавшая в XVIII веке, напоминает мягкий лак, но изготавливается на обычном твердом офортном грунте, обрабатываемом рулетками различных сортов и матуаром (род пестика с насаженными зубцами). После травления линии усиливаются штихелем, сухой иглой или рулеткой прямо на доске. Выдающиеся представители этой техники — Ж. Демарто (1722—



К. Кольвин. Женщина с серьгой. Мягкий лак.

1776) и Л. Бонне (1743—1793), воспроизводили рисунки Ватто и Буше в своих цветных гравюрах, отпечатанных сангиной или двумя цветами (с двух досок), причем Бонне, для подражания пастели, один из немногих гравюров по металлу, употреблял при печатании белила, чтобы дать тон более высокий, чем белая бумага.

Пунктир

Пунктир или точечная манера тесно соприкасается с карандашной, из которой она и развилась, и отличается от нее только воспроизведением широких тоновых поверхностей, слагаемых из системы точек различной величины и глубины. Как и карандашная манера, пунктир — наполовину резцовая, наполовину офортная техника. Частые точки, образующие сплошной тон, наносятся различными крупными иглами, колесиками и рулетками на обычный грунт и травятся. Нежные точки лица и обнаженных частей тела наносятся прямо на доску кри-

вым пунктирным штихелем или исполняются иголь. Резцовая линия часто примешивается к точечным плоскостям. Пунктирная техника особенно ценится в цветных оттисках, которые получаются с одной доски, раскрашенной тампонами («à la poignée»), причем раскраска должна быть повторена для каждого последующего оттиска. Культивировался пунктир главным образом в Англии второй половины XVIII века. Роль его исключительно репродуцирующая: мягкая нежность репродуцирующих листов великолепно передавала характер грациозных, слащавых произведений любимцев тогдашней английской публики — Анжелики Кауфман и Чиприани, вокруг которых воспиталась целая школа мастеров «стиля» (английское название пунктира), во главе с ее основоположниками *Ф. Бартолоцци* (1728—1815), *Т. Берке* (1749—1815) и *У. Райландом* (1732—1783).

Акватинта Техника, называемая акватинтой, является одной из разновидностей офорта. Ее изобретателем считается *Ж. Б. Лепренс* (в 1765 г.). Суть классического способа Лепренса сводится к тому, что металлическая доска с награвированным на ней рисунком вводится в ящик, заполняется смолистым порошком и слегка нагревается, так что крупинки порошка слипаются и плотно притаивают к доске. Кислота производит травление промежутков между слипшимися вместе порошинками; протравленные места в зависимости от силы травления задерживают краску в большей или меньшей степени и при печатании доски дают различной силы темные с мелкими порами или зернами оттенки, похожие на проложенные кистью тона жидкой туши. Помимо способа Лепренса существует еще несколько различных родов акватинты: акватинта на жидком грунте *П. Сэндби*, способ с морской солью *Стоппара*, дающий иную структуру зерна. В общем тона акватинты поверхностны, равномерны и лишены глубины. При цветных оттисках для каждого цвета травится отдельная доска. Акватинта — одновременно и оригинальная и репродуцирующая техника. Оригинальные мастера акватинты — испанец *Ф. Гойя* (1746—1828) и француз *Л. Ф. Дебюкур* (1755—1832). Английские акварелисты начала XIX века сделали акватинту своей излюбленной техникой, применяя ее главным образом для передачи цветных пейзажей и изображений спорта. Современные граверы, как на Западе, так и в СССР, снова возрождают эту технику, почти совершенно заглохшую после середины XIX века.

Меццотинто В годы, когда Рембрандт все снова и снова возвращается к проблеме светотени в офорте, любитель немец *Людвиг Зиген* (1609—1676), живущий в Амстердаме, изобретает технику меццотинто или черной манеры. Самая ранняя гравюра этой манерой датирована 1643 годом. Меццотинто допускает непрерывный и тончайший переход от тени к



Р. де Сен Нон.

Пейзаж.

Акватинта.

свету. Поверхность медной доски делается шероховатой при помощи качалки (лопаточки 4—5 см. ширины с дугообразным краем, усаженным тонкими зубцами). Покачиванием инструмента, упирающегося в поверхность доски, заставляют зубцы врезываться в доску и покрывают всю поверхность ее углублениями. Будучи натерта краской, такая доска дает бархатистый черный оттиск. Рисунок на зернёной доске получается путем выглаживания зерна гладилкой и проскабливания шабером (заточенным на три грани полированным стержнем). На совершенно светлых местах доска полируется начисто. Хорошие меццотинтовые оттиски редки и ценны, так как доски быстро стираются и допускают лишь небольшое число отпечатков. Для получения цветного оттиска меццотинто употреблялась обыкновенно изношенная меццотинтовая доска, после того как с нее уже был сделан ряд темных отпечатков. Цветной оттиск печатался с одной доски, на которую краски наносились разноцветными тампонами, и после каждого оттиска доска раскрашивалась вновь. По отпечатании оттиски обычно сильно подкрашивались от руки. Техника эта

дала свои наивысшие достижения в английской школе. Первые особенно редкие и ценные меццотинто выполнены принцем *Рупертом Пфальцским* (1619—1682), *В. Вальяном* (1623—1677), *Д. Смитом* (1652—1742). Один из наиболее талантливых меццотинтистов XVIII века — *Р. Ирлом* (1743—1822) интересен своими опытами и комбинациями. *В. Грин* (1739—1813), *У. Уорд* (1766—1826), *Д. Уокер* (1748—1808) — важнейшие из мастеров, воспроизводивших живопись английской, голландской и французской школ. Своими гравюрами меццотинтисты XVIII и начала XIX века укрепили славу Рейнольдса, Гэнсборо, Лауренса, Ромнея, Хопнера, Морланда и других современных им портретистов и жанристов. Распространителями гравюр в то время являются часто специальные торговцы-издатели рядом с авторами-художниками.

Художественный рынок, все более расширяющийся, позволяет мастерам XIX века работать уже не на определенного заказчика, а для анонимной массы потребителей искусств. Характерно отмирание тех из техник гравюры, которые требовали слишком большого физического усилия от их исполнителя (пунктир, отчасти гравюра резцом, меццотинто), и вместе с тем стремление к наибольшей свободе воплощения в гравюре образов и замыслов.

В. М. Небезина.



Концовка.

Э. де Гендт.

Резцовая гравюра с офортом.



А. Дюрер.

Рыцарь, смерть и дьявол.

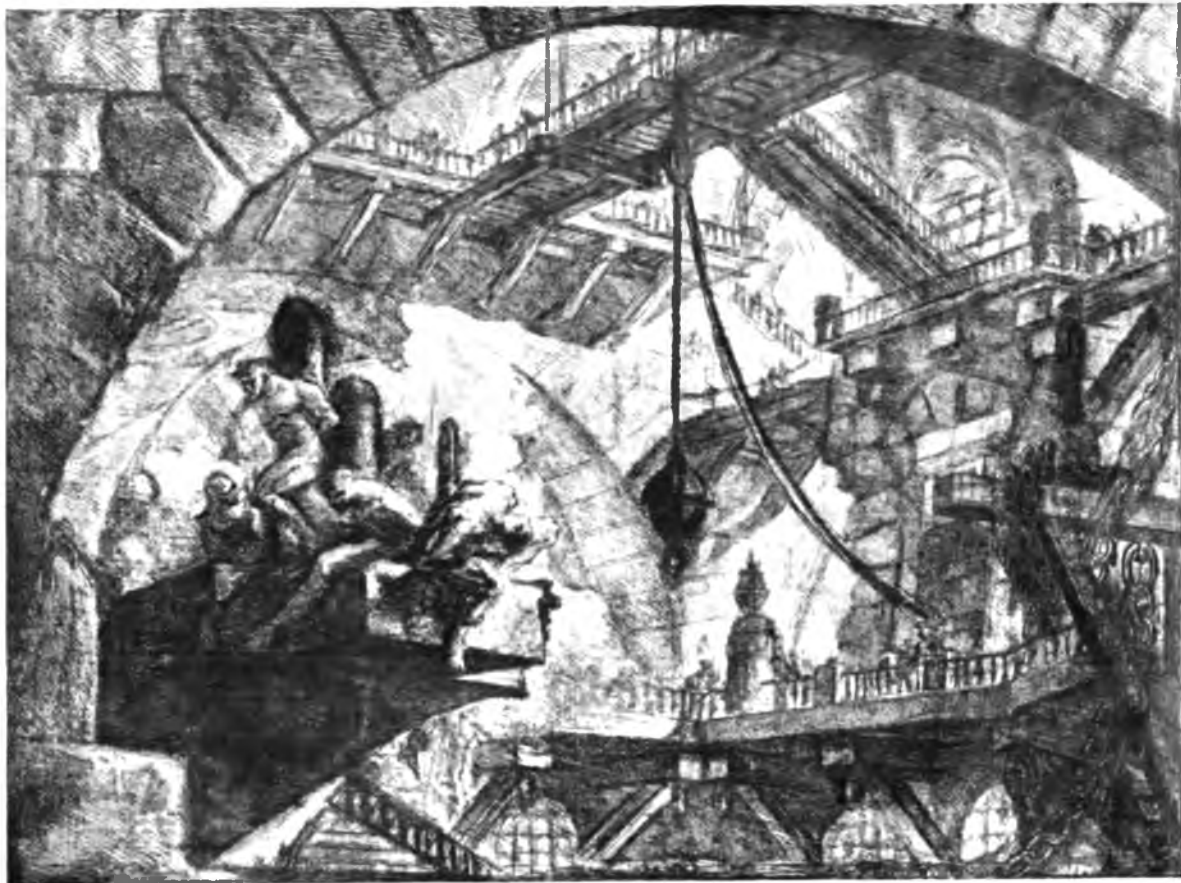
Резцовая гравюра.



Я. Рейсдаль.

Хижина в лесу.

Офорт.



Дж. Б. Пиранези.

Фантазия.

Офорт.



П. Древе.

Портрет Буало.

Резцовая гравюра.



Ж. Б. Пата.

В ложе.

Резцовая гравюра с офортом.



Ж. Демарто.

Амуры.

Карандашная манера.



Т. Берке.

Художница с музой.

Пунктир.



Ж. Симон.

Самуэль Харт.

Меццотинто.



Р. Ирлом.

Цветы.

Меццотинто с офортом.



Р. Филиппс.

Мальчик Ламбтон.

Меццотинто.



Менуэт новобрачной. Деталь.

Л. Ф. Дебюкур.

Акватинта. Оттиск с одной черной доски.

ЦВЕТНАЯ ГРАВЮРА НА МЕТАЛЛЕ

Гравюра на всем протяжении своего развития находила специфическое, ей одной свойственное, выражение художественной мысли; с другой стороны, ей никогда не было чуждо стремление передать на своем языке возможно точнее другие виды искусства: живопись или рисунок.

Эта вторая особенность гравюры проявляется особенно ярко в светотеневой (кьяроскуро) гравюре XVI века, в гравюре черной манерой в XVII—XVIII веках, в офорте и во всех новых техниках (пунктир, акватинта, карандашная манера, мягкий лак), появившихся в XVIII и XIX веках. Этой тенденции — передавать в гравюре рисунок или живопись — благоприятствует введение цвета, появившегося сначала в виде подкраски, а затем органически сочетавшегося с гравюрой в виде цветной печати. Изобретение каждой новой техники влекло за собой ее применение в цветной печати. Как известно, цветное печатание не требует особых приемов гравирования и может быть приложимо к любой гравировальной технике.

Цветной гравюрой (в противоположность одноцветной) мы называем гравюру, отпечатанную больше, чем одной краской. Гравюра

же, отпечатанная одним тоном (черной краской, бистром, сантиной и т. д.), нами рассматривается как одноцветная.

По способу печатания цветная гравюра может быть разделена на два вида: 1) гравюра, отпечатанная с одной раскрашенной доски, 2) гравюра, отпечатанная с нескольких досок. Монохромная (одноцветная) гравюра, получившая цвет после отпечатания, раскрашенная уже в оттиске от руки, не подлежит рассмотрению в этой статье (см. очерк «Комбинированные техники»).

ЦВЕТНАЯ ГРАВЮРА С ОДНОЙ ДОСКИ

Способ цветного печатания с одной доски состоит в том, что доска, приготовленная одной из гравировальных техник, раскрашивается от руки двумя или несколькими красками и затем печатается так же, как и при одноцветной печати. Краски наносятся на доску тампонами, так наз. роупреэс, или же тонкими неспигающимися кисточками. После каждого проката доска раскрашивается заново, и при этом способе редко удается получить одинаковые тона в каждом оттиске. При печатании с одной доски художнику нелегко передать все тонкие градации цветов и глубину тонов. Распределение красок на доске и их точное разграничение также сопряжено с большими трудностями. Лишняя краска, оставшаяся на гладкой поверхности доски, удаляется каждая отдельно, и затем вся доска протирается мягкой тряпкой. При этом очень затруднительно снять краски начисто, не затронув соседние. Для более гармоничного соединения красок иногда всю доску предварительно покрывают одним слабым нейтральным тоном.

Существует и другой прием при печатании с одной доски. Художник наносит на доску последовательно одну краску за другой и печатает каждую из них отдельно. Последний способ, хотя и более медленный, дает возможность изолировать одну краску от другой и получить более чистый отпечаток.

Художники часто прибегают к ретуши листа, к подкраске его акварелью от руки. Это вызывается необходимостью дополнить детали, которые с одной доски не всегда могут быть точно переданы, а также для того, чтобы исправить погрешности печати. Иногда художники широко пользуются этой возможностью и большие плоскости листа раскрашивают от руки.

При распознавании техники гравюры не представляет больших трудностей отличить цветную гравюру от раскрашенной от руки. В цветной печати все штрихи и точки даны разными красками, в раскрашенной же гравюре штрихи, отпечатанные ранее черным цветом, просвечивают через нанесенные сверху краски.

Очень трудно с точностью установить момент появления цветной гравюры на металле, но большинство исследователей склоняется к тому, что слабые попытки цветного печатания с одной доски можно проследить еще в XVII веке. Во второй половине XVII века голландец Иоганн Тейлер (раб. 1650—1700) печатал цветные оттиски с одной доски, обработанной резцом, и специализировался на изображении птиц и цветов. В той же манере в начале XVIII века работал в Амстердаме Петер Шенк (1645—1715). Но это были попытки малозначительных мастеров. Настоящий расцвет цветной гравюры, напечатанной с одной доски, падает на вторую половину XVIII века, когда этим способом начинают работать большие мастера гравюры и постепенно вводят цвет во вновь открытые техники: пунктир, карандашную манеру и в прежде одноцветную гравюру черной манерой. (Акватинта, как мы увидим в дальнейшем, находит свое применение главным образом в многодосочной печати).

В этот период цветная гравюра становится главным образом репродуцирующей. Декоративная и красочная, прекрасно передающая уникальные произведения искусства, цветная гравюра получила широкое распространение как в Англии, так и во Франции. В Англии граверы работали преимущественно двумя техниками: пунктиром и черной манерой. Цветной пунктир служил главным образом для передачи живописных произведений. Доска, обработанная точечными плоскостями, лучше передавала масло или миниатюру, чем штриховые рисунки или акварель. Но в этой технике граверу трудно избежать излишней мягкости и расплывчатости, так как и контуры также состоят из точек.

С именами двух граверов — *Фр. Бартолоцци* (1728—1815) и *У. Райланда* (1732—1783) — связано начало развития цветного пунктира в Англии. Они необычайно искусно воспроизводили нежные, слащавые полотна работавших в Англии Анжелики Кауфман и Чиприани. За ними следовала целая плеяда мастеров цветного пунктира, среди которых особенно выделялись *Т. Берке* (1749—1815), *К. Уатсон* (1761?—1814), *Т. Чисман* (1760—ок. 1834), *Дж. Джонс* (ок. 1745—1797), *Р. Тью* (1758—1802). Большинство этих граверов работало также и карандашной манерой.

Слава английского цветного пунктира быстро докатилась до Франции, где в 80-х годах XVIII века мы уже видим несколько граверов, работавших пунктиром, но здесь эта техника не получила такого широкого распространения, как в Англии.

А. Шапонье (1753—1805), *Ж. Казенав* (ок. 1770—18...), *Л. Дарси* (раб. в конце XVIII в.), *Р. Жирар* (род. 1751), *Ж. Боннефуа* (раб. в конце XVIII в.) воспроизводили цветным пунктиром картины



Фр. Бартолоцци.

Луиза Гаммонд.

Цв. пунктир.

Фрагонара, Буальи и других своих современников. По находящимся в Гос. музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина картине Буальи «Прелюдия» и гравюре с нее работы Шапонье можно проследить, что граверы не всегда точно передавали колорит оригинала, так как тона картины и гравюры далеко не совпадают.

В Германии цветной пунктир был представлен в гравюрах *Г. Зинцениха* (1752—1812) и *Д. Бергера* (1744—1824).

Цветное мещотинто

Цветное мещотинто, так же как и пунктир, находит в XVIII веке наиболее блестящих представителей в Англии. Изобретатель многодосочной печати *Ж. К. Леблон* впервые применил ее к мещотинто, но его манера, получившая распространение главным образом во Франции (см. ниже), не имела успеха в Англии, где граверы продолжали печатать цветные оттиски с одной раскрашенной доски. Из числа многочисленных граверов, работавших техникой мещотинто, упомянем наиболее значительных: *Дж. Р. Смит* (1752—1812), *У. Уорд* (1766—1826), *Дж. Диксон* (ок. 1730 — после 1800), *У. Диккинсон* (1746—1823). Лучшие их достижения лежат в области портрета (с Рейнольдса, Гэнсборо, Лауренса и др.) и жанрового сюжета (с Морланда, Сингльтона и др.). В цветных оттисках эти граверы достигают удивительного мастерства в передаче светотеневых эффектов и мягких красочных переходов. Но надо добавить, что для цветной печати английские мастера мещотинто пользовались досками, с которых уже было сделано достаточное количество монохромных оттисков. Если эти листы несколько теряли свою специфическую для мещотинто бархатистость, то зато получали новое качество в виде цвета.

На континенте мещотинто не имело большого успеха. Во Франции не было ни одного значительного мастера, работавшего этой манерой. В Германии цветным мещотинто работали *И. П. Пихлер* (1765—1806) и *Фр. Вренк* (1766—1830).

Итак, пунктир и мещотинто — вот те две травировальные техники, которыми пользовались граверы XVIII века при цветной печати с одной доски.

С первых десятилетий XIX века травюра на металле, как одноцветная, так и цветная, начинает сходить со сцены, вытесняемая новой, более легкой техникой — литографией и новыми фотомеханическими способами репродукции оригиналов. Лишь в последней четверти XIX века цветная травюра, идя рука об руку с расцветшим в 50-х — 60-х годах офортом, получает новое развитие и вступает на путь оригинального творчества. В этот период появляются новые техники (мягкий лак, срывной лак и др.) и трудно разграничить

с большой точностью, к какой технике применяется способ цветного печатания с одной доски и к какой — с нескольких досок. Поэтому описание технических особенностей цветной печати XIX—XX веков будет изложено в следующей главе после рассмотрения многодосочной печати.

ЦВЕТНАЯ ГРАВЮРА С НЕСКОЛЬКИХ ДОСОК

Способ цветного печатания с двух или нескольких досок заключается в том, что на каждую доску, гравированную для одного цвета, наносится одна краска и путем последовательного печатания с этих досок, окрашенных в разные цвета, получается цветной оттиск. Краски наносятся на доски так же, как и при одноцветном печатании. Преимущество этого способа заключается в том, что он дает возможность точно разграничивать один цвет от другого.

При многодосочном печатании возможны два варианта при получении оттисков: 1) когда краски, наложенные одна на другую, дают новые тона и 2) когда краски остаются чистыми, не смешиваясь одна с другой.

Изобретателем цветного печатания с нескольких досок является *Жан Кристоф Леблон* (1667—1741). Художник-миниатюрист, немец по происхождению, Леблон в 1711 году начал свои опыты с цветным печатанием. Он работал в Амстердаме, Лондоне, Гааге, но нигде не находил признания. В 1735 году Леблон приехал в Париж, где им заинтересовались в придворных кругах. Он начал энергично работать и получил привилегию на свое изобретение. Но при этом ему было поставлено условие, чтобы он в присутствии назначенных экспертов открыл тайны своего способа печатания. Леблон это условие выполнил.

О способе Леблona мы можем почерпнуть сведения из книги «*L'art d'imprimer les tableaux*» (Paris. 1756), написанной одним из его учеников на основе записей и устных инструкций самого Леблona. Свой новый способ цветного печатания Леблон основывал на только что открытой теории Ньютона о происхождении всей гаммы красок, существующих в природе, из трех основных цветов: желтого, красного и синего. Путем наложения одного тона на другой получаются новые, промежуточные тона. Например, соединение желтой и красной красок дает оранжевую, красной с синей — лиловую, синей с желтой — зеленую и т. д. Основная задача, которую ставил перед собой Леблон, — это точное воспроизведение в гравюре палитры художника. Для этой цели гравер должен определить всю скалу тонов данной картины и, гравирова отдельные доски для синего, желтого и красного цветов, так распределить краски, чтобы в конечном итоге они соответствовали колориту оригинала.

Цветное меццотинто

Леблон работал исключительно техникой меццотинто. Иногда он только подправлял свои доски легкими штрихами офорта или вводил резец для усиления самых глубоких теней, так как цветовые нюансы зависят не только от сочетания красок, но и от того, насколько глубоко обработана доска. Для глубоких тонов доска должна сохранять всю свою шероховатость, для полутонов она слегка сглаживается, а для светлых тонов вся шероховатость соскабливается, чтобы бумага могла передать белые блики.

Леблон печатал доски в такой последовательности: первой печаталась синяя доска, затем — желтая и последней — красная. Назначение каждой доски он объяснял следующим образом: «Доски обрабатываются с таким расчетом, чтобы белая бумага передавала все самое светлое в картине. Синяя доска должна передавать дали и объемы; желтая отпечатывает все мягкие и нежные тона, а также отблески и блики; наконец, красная доска должна оживить общий колорит картины и усилить коричневые тона до черных».

Способ печатания с трех досок сопряжен с очень большими трудностями при обработке каждой доски для передачи градации тонов, светотеневых отношений и получения гармоничного цветного оттиска. Леблон сначала делал оттиск с синей доски и затем на нем кистью наносил белую краску на тех местах, которые он считал слишком темными и слегка усиливал синей же краской те части оттиска, которые оказались слишком светлыми. Имея перед собой этот оттиск, он усиливал на доске качалкой все слишком светлое и сглаживал гладилкой все те места, которые дали слишком темный синий тон. После этих исправлений снова печатал оттиск с синей доски и на нем покрывал мелом те части изображения, которые в законченной гравюре должны остаться чисто синими, без всякой примеси другой краски.

Далее Леблон приступал ко второй доске, которая обрабатывалась с таким расчетом, что желтая краска наносится всюду, где нет чисто синей (покрытой мелом). Но ввиду того, что на оттиске с синей доски, по которому обрабатывается вторая доска, совсем отсутствуют те части композиции, которые должны быть чисто желтыми, то их рисовали на синем оттиске. Гравёр обрабатывал вторую доску, имея перед собой оттиск с первой, и наносил на доску желтую краску везде, где на оттиске есть желтое и синее. В сочетании с синей желтая краска давала зеленую. Третью доску — красную — обрабатывали по тому же принципу, что и вторую.

Трудность и сложность трехдосочной печати заставили Леблona несколько упростить ее введением четвертой, черной доски, что до некоторой степени нарушило стройность его первоначальной си-

стемы. При четырехдосочном печатании черная доска печаталась первой и служила не только для печатания всего черного, что есть в оригинале, но и для усиления теней. Благодаря этому все последующие доски не несли этой последней функции и могли не так глубоко обрабатываться качалкой, как это требовалось от них при трехдосочном печатании. Черная краска наносилась слабым тоном, чтобы она не загрязнила краски, которые будут печататься со следующих трех досок.

Леблон наносил иногда на одну доску несколько красок в том случае, если плоскость, занимаемая ими, невелика и если они находятся на достаточном расстоянии одна от другой. При таких условиях при вытирании доски тряпкой краски не могли смешаться.

Доски должны быть одинакового размера. На них делались по краям два или четыре отверстия, которые должны совершенно совпадать на всех досках. Через эти отверстия они надевались на маленькие металлические штифты, которые вбиты в пресс, что давало возможность прикреплять доски на одно и то же место. При первом прокате отверстия на доске и штифт оставляли след на бумаге и потому при последующем печатании бумаги, благодаря этой метке, должна была попадать на одно и то же место.

Рисунок на доске Леблон переводил через тонкую прозрачную материю, на которую наносились контуры оригинала белой масляной краской. По высыхании краски он обводил те же контуры жидкой водяной белой краской и, пока она была еще свежей, материя накладывалась на доску и таким образом на последнюю переносились все контуры. Для того, чтобы они лучше сохранились, Леблон их прорисовывал еще китайской тушью. Кроме того, он переводил рисунки через прозрачную бумагу (кальку), на которой рисовал сангиной.

Краски при печатании употреблялись чистые и прозрачные. Связующим средством служило маковое масло.

Бумага должна быть влажная. Леблон советует мочить ее не менее 24 часов. Можно сделать отпечатки с 4 досок, не просушивая красок; при этом условии они даже лучше соединятся. Если же это ускоренное печатание представляет почему-либо неудобства, то можно сушить краску и снова мочить бумагу перед каждым прокатом.

Вот те основные сведения о цветном способе печатания Леблona, которые мы могли почерпнуть из свидетельств его современников. Но этих сведений, конечно, для нас недостаточно, и очень многие тонкости и детали в работе старых мастеров цветной гравюры остаются для нас неразгаданными.

Самым Леблоном правировано 49 листов, но его гравюры представляют собой огромную редкость и даже западные музеи едини-

цами насчитывают его листы. Оригиналами, с которых гравировал Леблон, были главным образом рисунки итальянских мастеров XVII века (Маратта, Караччи), но среди лучших его листов следует упомянуть портреты Людовика XV (с картины нидерландского художника Н. Блекэй) и Георга I (с картины неизвестного художника), в которых он проявил большое техническое мастерство. Леблон умер в Париже в 1741 году, недостаточно оцененный современниками, разделив участь многих изобретателей своего времени.

Непосредственными преемниками Леблona в цветном печатании была семья граверов *Готье-Даготи*, которые также гравировали техникой меццотинто. Помимо портретов и жанровых сюжетов, они иллюстрировали новой манерой анатомические и ботанические атласы. Но ни Жак Даготи, ни его сын Эдуард не были достойными преемниками Леблona и не сумели успешно использовать его способ. Их гравюры, грешившие излишней пестротой, не имели успеха во Франции.

Значительным препятствием для развития цветного печатания во Франции в 40-х — 50-х годах XVIII века являлось то обстоятельство, что граверы, идя по стопам Леблona, работали исключительно техникой меццотинто, а эта техника, получившая такое широкое распространение в Англии, была чужда французским граверам. В Париже не было и опытных печатников для меццотинто.

Настоящий расцвет цветной гравюры начинается с изобретением во Франции новых гравировальных техник (лавис, акватинта, карандашная манера), которые смогли наиболее полно выявить ее специфические качества для передачи в гравюре красочных произведений искусства.

Начиная с 60-х годов XVIII века Франция получает руководящую роль в области цветной гравюры. Граверы быстро овладевают техникой цветного печатания и доводят ее до высокого уровня. Краски становятся важным фактором графического искусства.

Цветная акватинта

Из всех новых техник самое большое распространение получает акватинта, в которой способ цветного печатания наиболее эффективен. Акватинта, сама по себе богатая разнообразными приемами, в соединении с цветным печатанием, обладает всеми возможностями для точной передачи рисунка акварелью или гуаши.

С именами трех граверов связан расцвет цветной акватинты во Франции. *Фр. Жанине* (1752—1814), первый, применивший к акватинте способ цветного печатания, и его ученик *Ш. М. Декурти* (1753—1820) блестяще воспроизводили рисунки своих современников — Буше, Фрагонара, Гюбер Робера. Третий из этой плеяды —

Л. Ф. Дебюкур (1755—1832) — особенно значителен тем, что, помимо своих блестящих достижений в области техники печатания, этот живописец-гравер является во Франции XVIII века единственным оригинальным мастером цветной гравюры на металле. Гравюры этих мастеров, среди которых Дебюкур по праву занимает первое место, пленяют своей красочной декоративностью, тонкими цветовыми нюансами, глубиной и мягкостью тонов и создают впечатление живописного гармонического целого. В области портретной цветной гравюры работали *П. М. Аликс* (1762—1817) и *А. Фр. Сержан-Марсо* (1751—1847).

Эти французские мастера последней четверти XVIII века внесли значительные изменения в классический способ цветного печатания Леблона. Количество досок доходило до 8—9. Последовательность наложения досок также изменилась: черная доска с нанесенным на нее рисунком тушью или бистром печаталась последней с целью придания большей определенности контурам. Самая техника цветной печати, требующая от гравера большой точности еще во времена Леблона, теперь еще более усложняется с увеличением числа досок. Очень трудно получить полное совпадение контуров и цветовых плоскостей при многодосочном печатании, так как сырая бумага растягивается под прессом и суживается при высыхании.

В конце XVIII века вводятся новшества и в обработку самих досок. Для получения различных живописных эффектов мастера сочетали акватинту с меццотинто, пунктиром и офортом.

Граверы других стран в значительно меньшей степени применяли способ цветного печатания с нескольких досок. В Италии классической манерой с четырех досок работал *Карло Лазинио* (1757—1839), гравировавший техникой меццотинто главным образом портреты. В Голландии художник-коллекционер *Корн. Плоос ван Амстель* (1726—1798) воспроизводил комбинированной техникой (акватинта, карандашная манера, меццотинто) рисунки голландских мастеров. В Германии наиболее значительные мастера акватинты *И. Г. Престель* (1739—1808) и его жена *М. К. Престель* (1747—1794) передавали цветным способом рисунки старых мастеров из различных частных коллекций.

Цветная карандашная манера

Другой способ цветного многодосочного печатания, о котором упоминалось выше, состоял в том, что каждая доска предназначалась для передачи одного только цвета, т. е. печатание одного цвета на другой в этом способе не употреблялось, как средство для получения дополнительных тонов. Этот вариант цветной печати применялся главным образом к гравюре карандашной манерой. Самый процесс печатания здесь был менее сложен, так как штрихи

карандаша или пастели, имитируемые карандашной манерой, могут лежать и один поверх другого, и один подле другого, и потому сдвиги при наложении досок не так страшны, как при печатании акватинтой. Краски употреблялись не прозрачные, а густые и покрывающие.

Жиль Демарто (1722—1776), блестящий мастер карандашной манеры, впервые стал применять к ней цветное печатание, факсимильно передавая рисунки цветными карандашами или сантиной. Свои цветные листы он правировал главным образом с двух досок: красной и черной. Помимо художественных задач Демарто преследует и педагогические цели, гравируя целыми сериями рисунки современных ему первоклассных мастеров, которые должны были служить образцами для молодого поколения художников.

Луи Бонне (1743—1793) пользовался карандашной манерой для воспроизведения не только карандашных рисунков, но и многоцветных рисунков пастелью. Он употреблял по большей части столько досок, сколько тонов в оригинале. Кроме того, Бонне в цветную гравюру на металле ввел белую краску и с помощью двух досок — белой и черной — виртуозно передавал на тонированной бумаге карандашные рисунки, пройденные белилами. Состав этой краски, которая до наших дней не желтеет и не темнеет, остается тайной и для современных художников. Бонне изобрел еще способ печатания золотом и бронзой, которым он пользовался для обрамления гравюр.

И Демарто и Бонне специализировались главным образом на воспроизведении рисунков Буше, а также гравировали и с Лепренса, Гюэ и других современных им художников. Они сумели поднять технику цветной карандашной манеры до такого высокого уровня, что из всех репродуцирующих техник она бесспорно является наиболее факсимильно передающей свои оригиналы.

Цветная гравюра карандашной манерой с нескольких досок получила распространение главным образом во Франции. В Англии мастера, работавшие цветным пунктиром и меццотинто, применяли иногда и карандашную манеру (Дж. Джонс, У. Уорд, Дж. Р. Смит и др.), но они печатали с одной раскрашенной доски.

ЦВЕТНАЯ ГРАВЮРА В XIX—XX ВЕКАХ

Как уже было сказано, наивысший расцвет цветной гравюры падает на вторую половину XVIII века. Во Франции, главном центре развития цветной гравюры, это развитие достигает кульминационного пункта в два последние десятилетия XVIII века и резко сходit на-нет к началу нового века. Цветная гравюра была призвана для передачи красочности и декоративности, завоеванных живописью XVIII века, и была неразрывно связана с ее тематикой.

Она исчезает в момент окончательного распада стиля рококо, не найдя общего языка с реалистическими тенденциями в искусстве и со строгостью форм и сдержанностью красок эпохи классицизма. Уже с конца XVIII века ее начинает заменять суррогат цветной гравюры — одноцветные оттиски, раскрашенные от руки. Они появляются в огромном количестве в эпоху революции в виде острых политических карикатур, лубочных и модных картинок, находивших себе широкое распространение. Изысканные техники XVIII века постепенно начинают сходиться со сцены, уступая место сначала классической резцовой гравюре, линейная техника которой была наиболее благоприятной для передачи героической живописи классицизма, а начиная с 20-х годов — литографии, которая получает широкое развитие на всем протяжении XIX века. Но уже в 30-х годах, параллельно с литографией, начинает возрождаться и офорт. Офорт с его разновидностями и является той техникой, к которой художники-граверы последней четверти XIX века стали применять цветное печатание.

Интерес к цветной гравюре стал проявляться особенно ярко в связи со все возрастающим значением цвета в искусстве импрессионизма. В области цветной гравюры XIX века Франция снова получает ведущую роль. Если в XVIII веке цветная гравюра была всецело в руках профессионалов граверов, в XIX веке ею заинтересовываются художники, и она становится областью оригинального творчества.

Процесс цветного печатания так же, как и при своем возникновении, идет двумя путями: 1) печатание с одной раскрашенной доски и 2) печатание с двух или нескольких досок. Но в XIX веке представляет некоторую трудность провести точную грань между этими двумя способами, как это можно было сделать в XVIII веке. Приемы художников очень разнообразны, и в пределах одной и той же техники они прибегают как к тому, так и к другому способу, а иногда комбинируя их вместе. В своих работах они пользуются и приемами старых мастеров, и новейшими техническими усовершенствованиями.

Преобладающими техниками, к которым применяется цветное печатание, являются штриховой офорт, акватинта, сухая игла и мягкий лак. Контурную доску художники готовят обычно мягким лаком. Для цветной гравюры употребляются часто тонкие цинковые доски (не толще 1 миллиметра), которые удобны при всех способах травления, особенно при акватинте. При обработке доски штрихи травятся сильнее, чем в монохромной печати, так как цветные краски слабее контрастируют с белой бумагой, чем черная краска. Если на доске имеются маленькие площади, занимаемые разными красками и не соприкасающиеся друг с другом, то для них не готовятся



Ж. Ф. Раффаэлли.

Собор Парижской богородицы.

Цв. офорт.

отдельные доски и краски наносятся на них кисточкой перед самой печатью.

При печатании с одной доски современные художники нередко пользуются следующим способом. Они обрабатывают доску мягким лаком или акватинтой и печатают с нее оттиск одной краской. Затем на одноцветный оттиск они наносят краски, и эта раскрашенная автором гравюра служит моделью, с которой печатник переносит раскраску на доску и печатает обычным способом.

Французский художник импрессионист *Ж. Фр. Раффаэлли* (1850—1924), много работавший над техникой цветного печатания, может быть назван основоположником цветной гравюры во Франции в 90-х годах XIX века. Раффаэлли печатал главным образом с нескольких досок, но число их старался ограничивать. Он подготовлял доски или штриховым офортом, или сухой итлой, и его гравюры производят впечатление цветного перового рисунка с разбросанными цветовыми пятнами.

Среди многочисленных художников, работавших во Франции на рубеже XIX—XX веков в области цветной гравюры, следует упомянуть: *А. Герар* (1845—1897), *П. Хеллэ* (р. 1859 г.), *Фр. Журден* (р. 1876 г.), *Ш. Котте* (р. 1863 г.), *М. Робб* (р. 1872 г.), *Б. Буте де Монвель* (р. 1884 г.) и др.

Художники других стран, работавшие офортом в XIX веке и до наших дней, мало уделяли внимания цветной гравюре и не создали ни значительных произведений, ни каких-либо усовершенствований в технике цветной печати.

Н. Н. Водо.



Ж. Демарто.

Пастораль.

Карандашная манера.



К. Фюлян.

Эвтерпа.

Литография.

ЛИТОГРАФИЯ

При плоском печатании поверхность печатной формы не изменяется в глубину или в рельеф, а обрабатывается химически. Техника плоского печатания, которое обычно производится на камне, носит название «литографии», так же как и оттиск, полученный в результате процесса.

Литография — наиболее молодая из основных гравюрных техник. Она возникла на пороге XIX века, когда учащающийся пульс жизни новой эпохи оказался губительным для ряда утонченных методов XVIII века, отнимавших долгие часы и дни у тех, кто работал над ними, допускавших ограниченное количество оттисков и потому не дешево стоявших. В начале XIX века постепенно отмирают вытесняемые литографией сложные техники, служившие преимущественно целям репродукции: карандашная манера, пунктир, медьготинто; резцовая гравюра, со своей стороны, переходит на стальную доску, дававшую большие по количеству тиражи. Требовался быстрый художественный отклик на сменяющиеся события окружаю-

щей действительности, дешевый способ обслуживания расширяющегося круга потребителей графики. Всему этому как нельзя лучше отвечала литография, открытая в 1796 году немцем *Алоизием Зенфельдером*. Литография оказалась именно тем насущно необходимым художественным способом выражения, которого как бы дожидалась эпоха. Открытие больше чем назрело, хотя и носит внешнюю видимость «счастливой» случайности. Литография давала художнику возможность высказаться непосредственно и быстро, допускала массовое воспроизведение и потому дешево стоила.

ТЕХНИКА

В основе плоской печати или литографии лежат две технические задачи: 1) произвести на поверхности известным образом обработанного камня жировое пятно, закрепленное легким травлением и способное воспринять окрашивание жирной краской, и 2) защитить от восприятия краски нетронутые жиром части поверхности, которым надлежит остаться белыми при печатании. Поэтому при литографировании художник наносит рисунок жирным карандашом или тушью на приготовленный известным образом камень особой известковой породы; после этого поверхность камня слегка протравливается раствором гуммиарабика и азотной кислоты, причем места, покрытые рисунком, т. е. содержащие жир, не воспринимают кислоты, а места, свободные от рисунка, после травления перестают воспринимать жир. Вследствие этого при печатании типографская краска пристаёт только к местам камня, покрытым рисунком, и переносит их на оттиск.

Камень, пригодный для литографии,—это особая порода известняка, залежи которого находят в различных местностях. Лучшие породы—золенхофенский известняк Баварии, где работал Зенфельдер в момент своего открытия. В СССР месторождение литографского камня находится вблизи Новороссийска, в станице Неберджаевской.

Камни, приготовленные для литографии, обычно имеют около 8—10 см. толщины; чем больше камень по размеру, тем он толще. Поверхность, предназначенная для рисунка, шлифуется, для чего на камень насыпается песок, который смачивают водой, и, положив сверху другой камень, кругообразными движениями трет один камень о другой. Поверхность камня становится однообразно зернистой и делается пригодной для рисования карандашом. Для работы тушью, пером или кистью зерно совершенно сглаживается пемзой.

Поверхность камня восприимчива, поэтому ее тщательно оберегают; при переноске употребляют крючки, при рисовании опираются на подставку. Всякие поправки на литографском камне за-

труднительны. Даже дыхание может оставлять на поверхности следы, которые обнаруживаются в виде грязных пятен на оттиске. Опытный печатник парижского издателя Лемерсье уверял, что он по состоянию поверхности камня узнает степень близорукости художника. Громоздкость и тяжесть литографских камней заставляли уже Зенефельдера искать возможностей заменить их, и он изобрел так называемую «стон пэпер», каменную бумагу, которая представляет собой каменистую массу, нанесенную на картон или металлическую пластинку. Недостатком этих досок была их тонкость и ломкость.

Алюминиевые или цинковые доски служат также целям литографии. Для их травления употребляют раствор гумми с фосфорной кислотой. Литографии, исполненные на алюминиевых пластинках, называются «*альграфиями*»; они не могут дать богатых сочных тоналностей (см. альграфии Х. Тома).

В настоящее время художники наряду с работой непосредственно на камне делают рисунки литографским карандашом или тушью на переводной бумаге (это обычно бумага, покрытая слоем рисового крахмала, смешанного с желатином, иногда с глицерином). Увлажненная переводная бумага накладывается на камень и прокатывается под прессом, после чего рисунок вместе со слоем, покрывающим бумагу, пристает к камню, слой смывается, на камне остается рисунок, который подвергают травлению обычным образом, после чего с него можно печатать. Оттиски, полученные с переводной бумаги, узнаются по заметным следам фактуры бумаги.

В литографской работе широко применяется также прозрачная переводная бумага, так называемый плор; применяется она как калька. Рисунок, сделанный на ней литографским карандашом, переводится на камень тем же способом, как и с обыкновенной переводной бумаги.

Работа на камне производится различными способами. Для этого служат: 1) литографский карандаш, состоящий из мыла, сажи, сала и воска. Он представляет собой палочку, вставленную в рейсфедер. Твердость карандаша различна: твердый употребляется для тонких работ на мелко-зернованном камне; мягкий — для сильных штрихов на крупно-зернистом камне. Для работ по бумаге также предпочтительнее твердый карандаш; 2) литографская тушь. Для литографских целей тушь растирают на блюде и разбавляют водой, чтобы получилась густая черная жидкость. Литографскою тушью рисуют пером или кистью и растирают ее тампонами, когда нужна заливка более значительных участков.

Работа на камне может производиться самыми различными способами. Камень с тонким зерном можно при помощи валика покрыть

литографской тушью сплошь, и, дав ей обсохнуть, делать рисунок, выцарапывая его шабером и иглами. Способ этот напоминает меццо-тинто или черную манеру в гравюрных техниках.

При помощи сетки или щетки, смоченной литографской тушью, можно покрыть камень брызгами различной величины и густоты, дающими сплошные плоские поверхности. При этом места, которые должны оставаться белыми, заранее прикрывают гуммиарабиком. Этот способ имеет большое применение в плакате (см. афиши Шере, Тулуз Лотрека).

Дальнейшие поиски привели к созданию асфальтового грунта. Разведенный на терпентине асфальт накатывают валиком на зернистый камень, протертый предварительно терпентином; на высохшем грунте работают шабером, иглами, стеклянной бумагой (см. литографии советского художника Ватагина).

Англичанин Хюлмандел в начале XIX века испробовал на камне и акватинтный способ. Для сохранения нежнейших переходов он покрывал рисунок пористым грунтом и при помощи травления разлагал этим грунтом рисунок на систему толстых и тонких кеглей, подобно тому как в современной автографии поверхность разлагается растром. Этим способом, носящим название «литотинто», исполнено большинство английских литографированных пейзажей (см. пейзажи Д. Хардинга в его альбомах *Park and Forest, Sketches at home and abroad 1934*, У. Никольсона и др.)

Советский мастер Н. Купреянов добивался на камне эффекта рисунка размывки тушью. Для этого камень (шероховатый) должен быть предварительно подготовлен особым образом. Он обливается составом воска и соды, после чего на нем можно свободно рисовать кистью, давая в рисунке все желаемые полутона и переходы, получаемые от размывки туши. С помощью дальнейшей обработки они и закрепляются на камне.

Хромолитография, или цветная литография, печатается с нескольких камней. Различные цвета не могут получиться сразу: литограф вынужден разложить их на столько же камней, сколько тонов в оригинале. Точное совпадение достигается путем пометок на полях. При помощи наложения цвета на цвет получаются новые тона. Часто литографские оттиски после печатания раскрашиваются от руки.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК.

Изобретатель литографии Зенефельдер не был художником. По профессии он актер, автор комедий невысокого достоинства. В поисках мелкого заработка для содержания целого выводка ос-



Рос.

Замок Тинтерн.

Литография.

ротевших братьев и сестер нападает он на свое знаменитое открытие. Гравирова с целью размножения текст своих пьес, он ищет способ удешевить производство и пробует заменить дорого стоящие медные доски камнем с берегов реки Изара, из окрестностей Мюнхена, города, где он проживал. Он сам в своей автобиографии подробно описывает, что однажды, когда в доме не было бумаги, он записал счет прачке на таком камне чернилами, составленными из воска, мыла и сажки; когда, затем, он слегка протравил камень и покрыл его краской, то получил оттиск на бумаге. Сделав это открытие, Зенефельдер постепенно отказался от гравирования на камне и перешел к способу плоского печатания. Убедившись, что камень давал большое количество одинаково хороших оттисков, Зенефельдер начал применять свой способ к размножению письма, к печата-

нию нот, и в 1797 году попробовал набросать сверху нотной страницы небольшую виньетку (горящий домик), чем положил начало рисованию на камне. Зенефельдер написал и первое руководство по технике литографии «Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerei, München 1818 г.».

Однако самому изобретателю долгое время не удавалось довести до сознания своих современников все значение нового способа художественного выражения, которое он им вкладывал в руки. Стремясь пропагандировать свой метод, Зенефельдер обратился за покровительством к высокопоставленным меценатам. Но находившиеся в эмиграции покровители нового метода—герцоги Бурбонский, Монпансье и др.—уже не обладали прежним общественным авторитетом. Они восхищались главным образом общедоступностью нового способа, легкостью рисования и сами поспешили обратиться в литографов. Это повело к тому, что начатки литографии оказались засорены рядом слабых любительских образчиков, скорее дискредитировавших новый способ.

До 1815 года литография не имела еще широкого распространения, часто служила игрушкой любителей и диапазон ее применения не был осознан во всем объеме.

К первопечатным листам, к инкунабулам литографии, принято причислять листы, изданные с 1796 по 1821 год. Все они наперечет и сохранились в небольшом количестве экземпляров. Из наиболее ранних отдельных листов известны: *Титульный лист* к «Курсу литографии» Зенефельдера 1798; «*Голова архангела Михаила*» с Рафаэля, печаталась у Зенефельдера, 1800 г.; и первая французская литография Бержере «*Меркурий*» 1804 г.

В то время как на континенте первыми литографами были дилетанты-любители, в Англии за новый метод сразу берутся художники. В самом раннем литографском альбоме, изданном в 1803 году, «*Specimens of Polyauthographie, London*», крупные мастера, вроде Уеста, Фюзли, Стотарда, дают свои оригинальные рисунки пером и кистью. (Из этого альбома происходит самая ранняя литография Гравюрного кабинета ГМИИ «*Эвтерпа*» Фюзли).

В Германии самое раннее большое издание, посвященное литографии, появляется в Мюнхене и выходит выпусками с 1810 по 1818 год под заглавием: «*Les oeuvres lithographiques par Strixner, Piloti et Compagnie*». Главные рисовальщики издания Ф. Пилоти и И. Н. Штрикснер ставят себе здесь популяризаторские цели и дают в серийных выпусках воспроизведения с рисунков и картин старых мастеров, исполненные разнообразной литографской техникой. Вся широкая область возможного применения литографии не сразу распознается. На первых порах ценится главным образом лег-

кость метода, не требующего длительной подготовки, и основной задачей литографии считается ее пригодность к воспроизведению рисунков, гравюр и картин. Начальные опыты часто отличаются особенностями, противоречащими собственному стилю литографии, например, стремлением подражать различным графическим техникам. Литография уподобляется то ксилографии, то резцовой гравюре, то пунктиру, что является естественным примыканием к стилю более старой техники.

Уже в первопечатных листах представлены разнообразные виды литографской техники, ибо уже сам Зенефельдер в своих опытах разработал всевозможные разновидности литографии. Мы находим в инкунабулах, наряду с карандашной манерой, манеру перовую, кистевую, лавис, растушевку тампоном и встречаем оттиски, печатанные с двух камней. Так, Пилоти уже употребляет два камня: штриховой для рисунка и тоновой, на котором проскребыванием достигается усиление световых эффектов.

Первой литографией, вышедшей в России, следует считать лист, подписанный «A. Orłowsky. 18. III. 16», с изображением трех всадников и замка вдали. Первое литографское заведение в России было основано в 1815 году. Во главе его стоял Шиллинг фон Конштадт, служивший одно время при русском посольстве в Мюнхене, где он был свидетелем деятельности Зенефельдера. Первой художественной работой литографии был альбом, носящий заглавие: «Essais lithographiques exécutés dans les années 1816, 17, 18 et 19, sous la direction du baron Paul Schilling de Constadt. St. Pétersbourg à l'établissement lithographique du Collège Imperial des affaires étrangères». В альбоме помещен ряд портретов деятелей петровской эпохи, приписываемых Венецианову, и несколько видов Крыма К. Кюгельхена (1772—1831). Первое руководство по литографии на русском языке «О литографии или способе печатания на камне». Перевод с франц. яз. СПб. 1820. Печ. в тип. Главного Штаба 16°, 20 стр. (при книге 2 лит.).

До 1815 года литография не имела широкого распространения. Нередко наблюдается даже пренебрежительное отношение к ней. Так, например, генеральный директор парижских музеев Виван Денон (1747—1825), сам работавший литографией, дает о ней отзыв, как о вульгарном, не артистическом способе художественного высказывания.

На памятнике, воздвигнутом впоследствии Зенефельдеру, кратко и вразумительно начертана безрадостная лично для автора история его открытия: «Зенефельдеру. Родился в Праге 1771, умер в Мюнхене 1834. Он изобрел литографию в 1796. В 1802 Андре из Оффенбаха импортировал ее в Париж, где она пребывала в неизве-

стности до 1815 г., когда Ластери и Энгельман широко популяризировали ее во Франции».

Расцвет литографии начинается после 1816 года в Париже, руководящая роль которого в европейском искусстве уже тогда намечается. Новый способ передачи и распространения художественных образов подхватывается широкими общественными кругами. Появляются капиталисты-издатели, которые основывают ряд литографских заведений. Художники группируются вокруг парижских издательских фирм Шарля де Ластери, Г. Энгельмана, Дельпеха и др. Прослышавший об успехе своего открытия Зенефельдер также появляется в Париже и открывает литографию на улице Сервандони.

Что касается художественного стиля ранней литографии, то уже в инкунабулах на смену классицизма и сентиментализма выступает новое направление. Художники классицисты *П. Прюдон* (1758—1823), *П. Герен* (1744—1833) и *Ж. Д. Энгр* (1780—1867) делают опыты в литографии, но она расцветает тогда, когда к ней обращаются романтики. Представители романтизма находят в литографии технику, которая говорит нужным им языком: именно она незаменима для передачи живописно мягких форм, эффектов освещения, красочности в черном и белом.

Характерным предвозвестником новых веяний является выпуск (1800) рисунков А. Дюрера, воспроизведенных перовой литографией И. Н. Штриксером: «Обрамление молитвенника императора Максимилиана».

Решающим для искусства этого времени оказывается знакомство континента с английской пейзажной живописью. Роль основного посредника выпала при этом на долю рано умершего английского художника *Р. П. Бонингтона* (1801—1828). Ценнейшие, полные света и воздуха видовые литографии последнего (наиболее известна «Улица башенных часов в Руане», 1825) выявляли обновившийся интерес к передаче природы и оказали сильное влияние на молодое поколение романтиков. Появляются целые серии романтических видов, альбомы путешествий. Прообразом их служит капитальное издание «*Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*» изд. Тайлора с текстом Ш. Нодье, вышедшее в Париже и Лондоне с 1820 г. при участии *Бонингтона*, *Э. Изабэ*, *О. Верне*, *Энгра*, *Жерико*, *П. Гюэ* и др.

Ряд подобных же изданий выходит в других странах. В Англии это серии видов и альбомы старинных замков, низвергающихся водопадов, разрушенных аббатств, как бы предназначенных служить иллюстрациями к романам Вальтер Скотта. «*Brittania delineata*» — грандиозное издание таких видов, соперничающее с «*Voyages pittoresques*». Хюлмандел, изобретатель литотинто, *Хардинг*, *Пру*,



Т. Жерико.

В кухне.

Литография

Уестол и др. работают в нем. Самую живописную передачу лондонских видов мы находим в увраже Шоттер-Бой «*London as it is*» (1842).

В России все знаменитые мастера начала столетия отдают дань литографии: *Венецианов, Боровиковский, А. Брюллов, Шебуев, Кипренский.*

Известная типография А. Плюшара с 1820 по 1827 год выпускает ряд альбомов с видами и типами Петербурга. В 1821 году выходит тетрадами «Собрание видов Петербурга и окрестностей», изданное Обществом поощрения художников. В нем принимают участие *А. П. Брюллов (1796—1877), Галактионов (1799—1854), К. Беггров (1799—1875)* и др. Любопытным памятником эпохи, не лишенным художественных достоинств, являются «Виды села Грузина» (1821—1823), выпущенные литографским заведением при школе кантонистов в вотчине Аракчеева, насаждавшего таланты шпицрутенами и ружейными прикладами.

К редким литографиям раннего периода следует отнести и литографские работы испанского художника *Ф. Гойя (1746—1828)*, познакомившегося с новой техникой в 1819 году и давшего смелые, страстные и красочные листы в альбоме «*Toros de Bordes*» (1825).

Специфические особенности литографии делают ее излюбленным графическим методом художников романтиков.

Острейший выразитель идеалов романтического искусства XIX века *Э. Делакруа (1798—1862)* особенно охотно прибегал к литографии, когда работал в качестве иллюстратора. Его иллюстрации к «Гамлету» и 17 иллюстраций к гетевскому «Фаусту» (1828) дают насыщенные настроением, драматически напряженные сцены, где впечатление достигается не столько образами и характерами, сколько динамизмом действия, живописностью и теплотой тона.

Работы старшего современника Делакруа, *Т. Жерико (1791—1824)*, полны мощной реалистической выразительности. Более ста литографий посвящено у него лошади — излюбленному животному этих воинственных годов (см. литографии Верне, листы нашего талантливого рисовальщика и жанриста Орловского, а также и спортивные сцены англичан). Лошадь у Жерико — это большей частью массивный конь-тяжеловоз, втягивающий пушки на высоты. Моделировка форм, показ их силы и напряженности, — вот что интересует художника в этих листах, выполненных мощным, сочным карандашом.

Политические события Франции, феодально-клерикальная реставрация Бурбонов, превращают искусство литографии в чуткий барометр настроения оппозиционных общественных слоев. Французская армия, едва не завоевавшая всей Европы, находит в лито-

графах хроникеров своей славы. В образах старых солдат наполеоновской гвардии она живет как в произведениях литературы, так и в произведениях литографии. Наполеон, этот «буржуазный император», едва успевает умереть, как начинается жить легенда о нем. Фигура маленького человека в треугольной шляпе на белой лошади появляется на полотнах художников и на листах литографов¹.

Н. Шарле (1792—1845) все снова и снова изображает Наполеона и его старую гвардию для того, как он сам говорит, «чтобы раздосадовать роялистов, которые ходят к обеду и держат ружье как свечку». Его простодушные сцены и типы исполнены здорового реалистического чутья, сентиментальности и юмора. Сюита «Император и императорская гвардия», а также «Наброски черной манерой» заключают характернейшие образцы его литографии.

Ученик Шарле *О. Раффе* (1794—1860) превосходит учителя мастерством литографских приемов, легкостью и подвижностью штриха, тонкой нюансировкой светотеневых контрастов. У него героизация наполеоновской эпопеи более утончена, чем у Шарле. Великолепны панорамы его батальных композиций, где военные колонны свободно развертываются, задержанные облаками порохового дыма или воздушной пеленой ночного видения. «Ночной смотр» — самое совершенное из произведений этого первоклассного баталиста-литографа.

Бросается в глаза отсутствие женских образов у большинства перечисленных мастеров этих воинственных годов. Жерико даже жалуется на то, что никак не может заставить себя изобразить женщину: «je commence une femme et ça devient un lion» («Начинаю писать женщину, а она превращается... во льва»).

В связи с этими именами следует назвать одного из крупнейших представителей немецкого искусства — *А. Менцеля* (1815—1905), чьи литографские композиции концентрируются вокруг личности Фридриха Великого. Капитальный труд Менцеля — «Армия Фридриха Великого». Художественно интересны «Опыты на камне кистью и шабером, 1851 г.».

Июльская монархия — апогей литографской продукции во Франции. Констатируется громадный импорт эбенгофеновских камней во Францию, много рабочих занято их отделкой, шлифовкой, изготовлением красок, бумаги. Широкие круги публики привыкают рассматривать литографию в витринах издателей, в альбомах путешествий и спорта. Область портрета также захватывается литогра-

¹ Начало наполеоновскому культу в литографии положил О. Верне в 1817 году. Он же, в сотрудничестве с Э. Лами, выпустил «Uniformes de l'armée française 1822».



В. Адам.

Уличный бой.

Литография.

фией. Сначала размножаются портреты выдающихся людей, политических деятелей, артистов и ученых, но постепенно запечатлеваются и простые обывательские физиономии и развивается широкая отрасль «похожего» буржуазного портрета. Мастера литографского портрета: во Франции — Г. Греведон (1776—1860), Е. Бомон (1821—1888), в Англии — Р. Лэн (1800—1872), в Германии — Ф. Крюгер (1797—1850).

В России литография также находит себе широкое применение в портрете. Ей мы обязаны портретами декабристов, деятелей пушкинской эпохи, известных писателей, актеров и актрис.

Особенно значительным моментом в истории развития литографии является тот, когда она вступает в связь с прессой, когда, мало того, она сама становится своего рода художественной публицистикой. Во Франции, попадая на страницы сатирических журналов «Le charivari», «La Caricature», «Le Monde illustré», «Journal amusant», насыщаясь дождем популярных злободневных листков, литография-карикатура становится орудием политической и социальной борьбы, способствует внедрению духа инициативы, обострению социального протеста. При ее помощи республиканцы осуществляют оппозицию



О. Домье.

Мусорщик.

Литография.

существующему режиму. Решающую роль играют при этом художники-хроникеры происшествий крупного и мелкого масштаба, художники-сатирики *Домье*, *Гаварни*, *Шам* и др. В их руках литография становится воинствующей.

Самый яркий представитель сатирического направления в литографии — француз *Оноре Домье* (1808—1879), мастер политической карикатуры, глашатай современных ему буржуазных революций. Он отдается литографии, как технике, которая могла непосредственно передать малейший изгиб его остроумия и позволяла ему изо дня в день бросать неожиданные снаряды, разрывавшиеся под ногами как государственных деятелей, так и коронованных властителей Европы. Построение его карикатур и сила, вложенная в них, делают их монументальными. Их художественное значение, несмотря на



А. Лебедев.

Вечеринка.

Литография.

спешность выполнения, огромно. На монументальных и выразительных формах этого искусства, на их богатой красочности учились и учатся поколения передовых художников, живописцев и рисовальщиков. Обычная техника Домье — карандаш и удары кисти; редко пользуется он подправками пером. Число его литографий доходит до 4000. Из его политических карикатур наиболее значительны: «Убийство в улице Трансонен», «Законодательное чрево», «Он нам больше не опасен» и др. Ограниченность и самодовольство буржуа осмеяны им в сборниках: «Moeurs conjugales», «Pastorales», «Gens de justice», «Les baigneurs», и других.

Бытовая карикатура в лице Гаварни (настоящее имя С. Г. Шевалье) (1804—1866), Е. Л. Лами (1800—1890), А. Б. Монье (1805—1877) и молодого Г. Доре (1832—1883) обрушивается на современный им уклад буржуазного быта, «как бы стремясь показать, что у буржуа по отношению к искусству только один талант — это талант быть карикатурно отображенным».

ПОДПИСКА НА
ЛИСТОКЪ
ДЛЯ
СВѢТСКИХЪ ЛЮДЕЙ
НА 1844 ГО



В ТѢМ.

Листок для светских людей.

Цв. литография.

Многочисленны сборники блестящего рисовальщика, бытописателя парижских нравов, *Гаварии* (1804—1866), прибегающего преимущественно к мягкой растушевке листов. «*Masques et visages*», «*Physionomies de la population de Paris*», «*Les propos de Thomas Vireloque*» — названия важнейших из его серий.

Л. Л. Буальи (1761—1843) и *Е. Бомон* рисуют цветным карандашом сцены из жизни высших кругов французского общества, *Е. Л. Лами* в своих видовых и жанровых листах дает тонкий перовой рисунок беглым, открытым почерком и предназначает его для раскрашивания от руки легкими акварельными красками. Молодой *Доре* в своих «*Desagrément d'un voyage d'agrément*» свободно играет карандашным штрихом, предвзяя достижения своих знаменитых ксилографических иллюстраций.

Из французских художников школы «барбизонцев» литографией занимаются *Коро*, *Дюпре*, *Диаз*, *Декан*. Последний, наряду с блестящими карикатурами, дает охотничьи сцены и сцены из жизни Востока.

Условий для развития политической карикатуры в России тех годов не могло существовать благодаря строгости официальной цензуры, и потому сатирической направленности литографии приходилось касаться только бытовой стороны. Юмористическое изображение русского народного быта мы находим в альбомах талантливого *И. Щедровского* — «Вот наши», с натуры составил и рисовал на камне *И. Щедровский*. Альбомы эти, выходявшие в СПб в 1839, 1845, 1846, 1852, 1855 годах, — одна из первых у нас попыток применения многоцветной литографии, печатавшейся в три тона, причем в первом издании художник слегка подкрашивал оттиски от руки. Из отдельных литографских листов того времени характерным изображением массовой сцены может служить «Разъезд из Александринского театра» *Р. К. Жуковского* (1843).

Остроумный карикатурист и мастерской рисовальщик *М. Л. Незахович* (1817—1856) издавал смелый юмористический журнал «Ералаш». Другой одаренный карикатурист *А. И. Лебедев* (1826—1896), усвоивший приемы Гаварни, издал ряд альбомов с бытовыми сценами: «Колпак», «Пикник», «Погибшие, но милые создания», «Прекрасный пол», и иллюстрировал литографиями произведения Некрасова, Щедрина и др.

Во главе русских рисовальщиков-литографов этих годов следует поставить *В. Ф. Тимма* (1820—1895), издателя «Русского художественного листка» (1851—1862), журнала, исполненного литографией и являющегося по содержанию широкой панорамой общественной жизни 50-х годов. В «Листке» сотрудничали *Зичи*, *Гагарин*, *Шарлемань*, *Микешин*, *Зауервейд* и др. Лучшей вещью Тимма и редчайшим



Г. Дестунис.

Листок из альбома.

Литография.



Н. Куприянов.

На диване.

Литография.

литографским оттиском является афиша, объявляющая о подписке на журнал «Листок светских людей» в 1844 году.

Литография нашла себе широкое поле применения в печатании русских народных картинок. По счастливой случайности до 1839 года для них не существовало цензуры. Главными центрами издательства народных картинок являлись Москва и Владимирская губерния, где работала сельская литография в с. Мстера, основанная в 1858 году крепостным крестьянином, впоследствии известным археологом И. А. Голышевым. Из этой литографии выпускалось ежегодно до 500 тысяч лубочных народных картинок, которые разносились по всей стране офенями. Особенно интересны по меткости юмора изданные в Москве Рудневым полулубочные, раскрашенные от руки литографии на темы взяточничества, бюрократизма, нелепости семейных отношений, невежества и т. п.

В грандиозных лубочных изданиях И. Д. Сытина (в 1895 году выпущено 25 миллионов листов) на военные и бытовые темы художественная сторона картинок сильно понижается.

Как на Западе, так и в России литография стенографирует технические завоевания века: первый паровоз, первые пароходы, воздушный шар, разные машины. Литографией иллюстрируются книги, беллетристические, научные, детские; ею оформляются обложки, книжные и нотные, выполняются картинки мод, альбомы для рисования, предназначенные для пользования учащихся.

Открытие фотографии наносит ощутительный удар развитию литографии; у нее оказываются отнятыми задачи репродуцирования произведений искусства, научная и книжная иллюстрации, а также область портрета.

Новый подъем литографии начинается с 70-х годов в связи с импрессионизмом. Американцу Уистлеру (1834—1903), работавшему в Англии и во Франции, принадлежит в значительной мере честь возрождения интереса к литографии. Его лондонские виды (Nocturne, Limehouse и др.), портреты парижанок и сюита «Gants de Suede» — лучшие выражения его стиля.

Все особенности импрессионизма выявляются в литографии с такой же силой, как и в живописи. Ведущие мастера импрессионизма Э. Манэ и Г. Ж. Э. Дега издали немногие листы литографий, принадлежащие к лучшему, из того что создано в этой области в XIX веке. Особенно значительна «Баррикада» Э. Манэ, запечатлевшая расстрел коммунаров (1871).

Колористические устремления, растворяющие и упраздняющие линию в симфониях света и цвета, преследуются в литографии присущими ей методами. Характерны литографии пуантелиста П. Синьяка. Полное растворение и упразднение линии мы видим у несколько эклектичного А. Фантэн Латура (1836—1904), ученика Курбе, который в 60-х годах вместе с Манэ начинает заниматься литографией. Он работает в своеобразной технике, совмещающей перевод с бумаги и работу на самом камне. Он скребет поверхность камня иглой и бритвой, искусственно создавая шероховатости, благодаря чему линия у него совершенно исчезает и преобладание колористических задач налицо. Сам музыкант, он стремится и в графике быть истолкователем музыки, передать Вагнера, Брамса и Шумана завуалированными, переливающимися поверхностями своих литографий.

А. Тулуз Лотрек (1830—1903) — сатирик-эстет, социальная ирония которого не делает окончательных выводов. Он изображает мир богемы, театров, жокеев, кафешантанных певиц. Его нервный и легкий рисунок, работающий широкими обобщениями, предпочитает говорить пропусками и умолчаниями, капризным распределением штриховых элементов. Ощутителен эротический привкус его порой деформированных, болезненных образов. Неожиданностью группировок, перспективными сдвигами, лаконизмом намеков часто напоминает он



А. Тулуз Лотрек.

Спящая.

Литография.

японцев, влияние которых на европейское искусство в это время проявилось с особенной силой.

Из импрессионистов, близких пролетариату, наиболее выразителен *Т. Стейнлен* (р. 1859), давший в литографии целый ряд агитационно-насыщенных листов. Он тщательно разрабатывал технику цветного печатания.

В последней четверти XIX века литография находит себе новое широкое применение в афише или плакате. Развиваются два основных типа плаката. Ранний, французский, идет от литографий Домье, от влияния японцев. Это плакат сюжетно-иллюстративный: он рассказывает то, к чему его текст дает объяснение, он намеренно останавливает зрителя, фиксирует внимание, осложняя восприятие. Родоначальник его — француз *Жюль Шере* (р. 1836) — по профессии рабочий-типограф. В ласкающих глаз формах стал подносить он парижской публике уличную торговую рекламу книгопродавецких, парфюмерных фирм и театров. Современники пишут, что его афиши заставили серые камни парижских стен расцвести пышными букетами гигантских пестрых цветов. Рассчитывая на большие пространства, он дает округлости и изгибы, мощные взбухания и спады. Излюбленные фигуры Шере — это фигура парижанки или действующие лица итальянской комедии масок, подхваченные порывом, брошенные на огненный фон или освещенные бенгальскими огнями феерического карнавала. Основной его прием — соединение реализма движения с фантастикой окружения. Его техника — воспроизведение литографским путем пастели и гуаши.

Второй тип плаката — англо-немецкий. В соответствии с лозунгом «time is money» его содержание должно восприниматься сразу, его формы ударны, просты. Свою задачу — гипнотизировать зрителя, навязывать ему свою волю — этот род плаката выполняет, трактуя предмет схематически, давая лишь его архитектурный абрис, расцвеченный чистыми, насыщенными красками.

Литографская техника хорошо знакомого в СССР английского художника *Ф. Брэнгвина* (р. 1866) складывается из широких мазков кисти и заливки краской. Мощными антимилитаристическими плакатами протестует Брэнгвин против войны. Свои литографии он исполняет на самом месте военных действий в годы последней империалистической войны. Опустошенные, изрытые снарядами равнины Франции и Бельгии, пылающие развалины городов кишат безымянными толпами, стадами человеческого убойного скота. Люди — песчинки, подхваченные ураганом войны или обезличенные, марширующие манекены, — только часть громадной декорации, построенной художником.

Другой крупный литограф послевоенной Великобритании — *Сенсер Прайз* (р. 1880). Для колониальных павильонов Всебритан-

ской выставки 1924 года он изготовил монументальные цветные ритмические литографии, полные солнца и жизни, которые в силу своего своеобразия откликаются на требования, предъявляемые уже не к плакату, а к картине, и переходят тем самым в план иного вида искусства. «Судан» и «Цейлон» — лучшие из них.

Из современных немецких художников, работающих в области литографии, следует отметить Кэтэ Кольвиц (р. 1867 г.), которая в своих литографиях дает отображение жизни немецкого пролетариата, главным образом судьбы матери-работницы в условиях капиталистической системы Запада. Ее насыщенное пессимизмом искусство потрясает своей выразительностью. Цикл «Восстание ткачей» и плакаты «Дети Германии голодают» (1920), «Долой войну», «Помогите России» — особенно сильно прочувствованы художницей.

В. М. Невжина.



Е Чарушин.

Тигренок.

Цв. литография.



Р. Ирлом.

Пейзаж.

*Карандашная манера,
лавис, офорт, меццотинто.*

КОМБИНИРОВАННЫЕ ТЕХНИКИ

Под комбинированными техниками в гравюре мы понимаем любые сочетания как разнородных техник в самой гравюре, так и соединение траверных и неграверных приемов, т. е. соединение какого-либо вида гравюры с техникой рисунка, живописи, акварели и т. п. Такие техники представляют собой наиболее сложную форму граверного искусства. Возникновение и дальнейшее усложнение траверной техники путем сочетания различных приемов в гравюре тесно связано с историческим развитием искусства. Самые первые шаги комбинированных техник относятся к переходу, наблюдаемому в XV веке, от цветной миниатюры в рукописи к окрашенной от руки гравюрной иллюстрации в книге.

Быстрый рост гравюрного искусства, развивающееся разнообразие приемов гравирования скоро выдвинули перед гравюрой новые задачи производственно-художественного значения — репродукционности, т. е. наибольшего приближения к тому оригиналу, который гравюра воспроизводит. Здесь различные комбинации техник нашли себе широкое применение.

Комбинированные техники, по самому своему существу, имели назначение избавиться от схематизации и однородности приемов и

манер, свойственных чистым техникам традиционной гравюры. Здесь преследовалась цель: сохраняя множественность отпечатков, приблизиться в то же время к тому впечатлению «нюансированности» и неповторяемости, каким в принципе обладает уникальное произведение искусства, например, рисунок. Вершиной развития комбинированных техник является цветная французская гравюра XVIII века, представляющая собой сплошь воспроизведение образов оригинального искусства (живописи и рисунка) и почти не знающая собственных композиций. Французские граверы в своих лучших цветных листах, исполненных сочетанием различных техник, достигли той утонченности, какая свойственна чистому рисунку или акварели французских мастеров XVIII века.

Переворот в печатном деле, происшедший во второй половине XIX века в связи с введением фотомеханических способов репродуцирования произведений искусства, привел к упадку комбинированных техник в оригинальной гравюре, как когда-то гравюрная иллюстрация в книге заставила вырождаться миниатюру.

Фотомеханическая, многоцветная печать, в некоторых своих видах дешевая, действительно массовая, сделала цветную гравюру произведением искусства, рассчитанным на небольшую группу ценителей, знатоков и т. п. В этом отношении характерны и легко объяснимы те технические парадоксальные приемы, которые в ходу у современных мастеров гравюры, пользующихся комбинированными техниками. Некоторые из них употребляют эти техники для создания не массового тиража, а минимального количества оттисков и даже вовсе единичных листов (цветные монотипии), которые неповторимы и печатают которые с доски, с непосредственным наложением красок на нее, можно лишь в одном экземпляре.

Основные группы комбинированных техник могут быть сведены к следующим:

1. Сочетание ксилографии с окраской оттиска от руки, в котором ксилография дает только контурную черную линию, а окраска — цветное пятно, как, например, раскрашенная печатная книжная иллюстрация XV—XVI веков. Нужно отметить, что большинство дошедших до нашего времени образцов цветной книжной иллюстрации этого времени является примером сходящего со сцены искусства книжной миниатюры, соединившегося с печатной гравюрой и превратившегося в примитивную раскраску, представляющую собой своеобразный художественный интерес. Такова же раскраска отдельных гравюрных листов, так наз. «гравюрных лубков», имевших массовое распространение и представляющих собою наиболее примитивный вид комбинированных техник.

2. Сочетание ксилографии с офортом (XVI—XVII вв.). Сочетание гравюры на дереве с офортом отличается от техники «самаіеи» или



Руно Гедесна.

А. К. Кейлюс и Н. Лесюер.

Цв. гравюра на дереве с офортом.

«*chiagoscuro*» в цветной ксилографии лишь тем, что контурные и моделирующие черные линии исполняются не ксилографией, а офортом. Тонкая и свободная манера гравирования офортом точнее передает рисунок пером. Роль ксилографии сводится только к воспроизведению цветных плоскостей рисунка. Оттиски, сделанные часто с нескольких красочных деревянных досок и медной офортной, дают полную иллюзию рисунка. Этот способ соединения разнородных техник встречается, например, в гравюрах Маццуола, (наз. Пармиджанино, 1503—1540) в Италии. Особенно много и разнообразно пользовались им французские граверы: *Н. Лесюер* (1690—1764) и *Ш. Н. Кошен* (1688—1754), работавшие вместе над воспроизведением рисунков Рафаэля и других старых мастеров, причем Лесюером изготовлялись деревянные доски, а Кошеном — офортные. В Германии *К. Ф. Хольцман* (1740—1811), копируя рисунки Дитриха, сосредоточивает свое внимание главным образом на обработке офортной доски, ксилографией же пользуется почти как цветной прокладкой.

3. Комбинированные техники в углубленной гравюре на металле. XVIII век дает целый ряд новых технических изобретений в гравировальном искусстве. Разнообразие новых приемов гравирования на меди дало возможность с наибольшей приближенностью воспроизводить как штрих пера (офорт) или цветное пятно (черная манера, лавис и акватинта), так и штрих карандаша или сангины (карандашная манера), равно как мазок кисти акварелью, гуашью или живописью (черная манера, акватинта). Для ретуши употребляется черная манера, сухая игла и, наконец, подкраска от руки.

Черная манера, или меццотинто, с ее бархатистым тоном и мягкой передачей светотени, тонко воспроизводит технику акварельных и пастельных рисунков, а также живописи. Карандашная манера, изобретенная *Ж.-Ш. Франсуа* (1717—1769), с точностью передает штрих мягкого карандаша и сангины и, наконец, лавис, изобретенный *Ж.-Б. Ленренсом* (1754—1781), дает полную иллюзию рисунка своей техникой, копирующей размывки тушью, сепией или бистром. Несколько позже лавис, видоизмененный в Англии в акватинту, репродуцирует акварельные и гуашные рисунки. Такое богатство новых приемов гравирования, в особенности изобретение цветного печатания, позволяет граверам с большим искусством точно (факсимильно) передавать воспроизводимые оригиналы.

Из английских граверов, прибегавших к комбинации техник, интересен *Р. Ирлом* (1743—1822), награвировавший при помощи черной манеры, офорта и карандашной манеры целую серию пейзажей с рисунков Клода Лоррена, исполненных карандашом или пером с размывкой сепией, известную под названием «*Liber veritatis*». Не менее интересны его гравюры с рисунков Чиприани, испол-



Пейзаж.

М. К. Престель.

Карандашная манера с цв. офортом.

ненные карандашной манерой, лависом и акватинтой и достигающие полной иллюзии в передаче рисунка. В Германии *И. Г. Престель* (1739—1808), работая вместе с женой и дочерью над факсимильным воспроизведением рисунков Рубенса, Пармиджанино, Воувермана и других старых мастеров, широко пользуется сочетанием техник, соединяя в одной гравюре акватинту, лавис, карандашную манеру и офорт.

В Голландии одним из крупных художников, применявших сочетание различных техник, является *К. Плоос ван Амстель* (1726—1798), который работал над репродукцией рисунков Остаде, Рембрандта и других художников, применяя с большим искусством карандашную манеру, лавис, черную манеру, офорт и подкраску от руки.

К. ван Ноорде (1731—1795) в своих офортах с пейзажных рисунков, исполненных пером по карандашной подготовке, передает



У. Томкинс.

Пейзаж.

Офорт, рисунок акварелью.

штрих карандаша при помощи мягкого лака, а для ретуши пользуется сухой иглой.

Особенного же совершенства соединение разных приемов гравирования достигло, как было сказано, во французской цветной гравюре. Выполненная с миниатюрной тонкостью, она очень удачно передает всю прелесть гуашной или акварельной техники. Лучшими ее представителями нужно считать *Фр. Жанине* (1752—1814) и *Л. Ф. Дебюкура* (1755—1832), работавших по преимуществу акватинтой, лависом, карандашной манерой и пользовавшихся для ретуши черной манерой, сухой иглой, равно как и подкраской от руки. Дебюкур свои работы печатал со многих (до девяти) досок. Нужно отметить, что Дебюкур, в отличие от других французских мастеров XVIII века, гравировал почти исключительно со своих собственных композиций.

4. Сочетание очерковой рездовой или офортной гравюры с рисунком, акварелью или гуашью явилось особенностью смешанных техник XIX века. Раскраска от руки, возродившаяся вновь в XVIII веке, видоизменилась в тонкую и мало заметную ретушь цветных листов. Довольно часто прибегают к ней английские граверы в своих



Иллюстрация к детской песне «Наряжалась совушка».
К. Кузнецов. Сухая игла по картону, раскрашенная акварелью.

цветных листах, исполненных черной манерой, акватинтой или пунктиром. Встречается она и во французских травюрах. Дебюкур, в период упадка своего творчества, довольно часто и откровенно прибегал к ней.

С появлением очерковой гравюры в XIX веке проблема раскраски всего листа вновь встает перед художником. Задача гравюры ограничивается передачей контурных линий и незначительного количества моделирующих штрихов, остальное дополняет акварельный или гуашный рисунок. Такое сочетание гравюры с рисунком встречается главным образом в изображении видов и пейзажей.

5. В современной гравюре на меди художники применяют преимущественно сочетания однородных травильных техник, как офорт, акватинта, лавис и мягкий лак. Советские граверы пользуются смешанными техниками сравнительно мало. Встречаются такие сочетания, как, например, офорт и сухая игла, акватинта и офорт, акватинта и мягкий лак, мягкий лак и офорт, или лавис с офортом. Один из крупных советских офортистов *И. И. Нивинский* дал наибольшее разнообразие в применении смешанных техник в своих цветных офортах, которые он печатал со многих досок («Вид на Кисловодск» и др.). Интересно отметить, что современные граверы, работая от темного к светлому пятну, пользуются акватинтной техникой (свойство которой работать от светлого к темному), употребляя прием выглаживания светлых мест, характерный для черной манеры. Этим приемом много и очень удачно пользуются *И. И. Нивинский* («Туалет»), *Е. С. Крутлик* («Площадь Островского») и другие граверы в своих композициях.

Особняком стоит опыт *Ю. П. Великанова*, заключающийся в соединении гравюры на линолеуме с акватинтой, в которой он также выглаживал светлые места («Китаец»).

6. В современной ксилографии употребляется соединение красочного печатания с бескрасочным тиснением и, наконец, искание цвета в ксилографии идет путем сочетания ее с раскраской от руки.

Способ бескрасочного печатания в ксилографии, так называемое тиснение, применяемое еще в XVIII веке Джексоном и являющееся подражанием цветным листам японской ксилографии, как, например, у Хокусая (1760—1843), Хокеи (1780—1850) и других японских граверов, встречается у *Н. Н. Зедделера* («Индюк») и *И. А. Соколова* (Портрет М. Е. К.). Тот же принцип бескрасочного печатания положен в основу белого штриха в офортах *Нивинского* («Вид на Кисловодск»).

Раскраска от руки в современной ксилографии встречается редко. Она имела место первоначально в чисто формалистических исканиях в школьных работах группы художников Вхутеина.



Е. Кругликова.

Площадь Островского.

Цв. акватинта.

Здесь раскраска является самостоятельным цветовым элементом, который не имеет прямого отношения к гравюрному изображению и часто не совпадает с ним (прием «сдвига») у *Л. А. Жолткевич* («Пейзаж», «Мужчина, читающий книгу»), *И. А. Шпинеля* («Красноармеец») и др.

Технические искания в советской графике происходят главным образом в области сочетания и введения новых материалов доски, которыми художники пользуются при правировании. Так, например, применяют цинк, гарт, целлулоид и даже картон. Художник *П. Н. Староносов*, работая над гравюрой «Выступление тов. Сталина на VIII Чрезвычайном съезде Советов», сделал две доски на линолеуме и одну на гарте. Художник *К. Кузнецов* создал гравировальной иглой на картоне целый ряд иллюстраций к детским сказкам и затем раскрасил их от руки.

Офортные техники и особенно гравюра на дереве, широко используемая современными траверами и у нас, и на Западе, развиваются в основном в чистом своем виде.

Изобретенные новые совершенные способы механического воспроизведения художественных оригиналов (офсетная печать, тиф-друк, фототипная и др.) заняли прочное место в печатном деле и окончательно вытеснили гравюру, исполненную комбинированными техниками, как репродуцирующую отрасль художественной графики

В. Н. Крылова.



Юпитер.

Р. Ирлом. Лавис, каранда. манера.



А. Орловский.

Кавалер в дрожках.

Литография.

РУССКАЯ ГРАВЮРА

Гравюра в России появилась одновременно с книгопечатанием в середине XVI века и долгое время, оставаясь в пределах книги, играла лишь роль некоторой ветви типографского искусства. Гравюры, прилагаемые при книгах, часто резались самими типографскими работниками, бесконечно копировавшими одни и те же образцы или передававшими правированные доски из одной типографии в другую. Таким образом русская книга, в это время по преимуществу церковная, очень мало менялась на протяжении ряда лет, и в изданиях XVIII века мы зачастую можем найти те же мотивы, которые видели в XVI веке (одной из первых гравюр было изображение евангелиста Луки в московском издании «Апостола» в 1564 г.). Это были правюры, резанные «обронно», т. е. выпукло, на деревянных досках, по преимуществу грушевых, вдоль слоя. В не-

которых случаях деревянная доска заменялась оловянной, причем изображение все же оставалось выпуклым. На приготовленную доску сначала наносилась «ознаменка» (рисунок), а затем начиналась работа резчика. Инструменты, по всей вероятности, привозились с Запада или делались по западным образцам. Это были следующие, так называемые, «снасти»: «долотцы, клепики, долотцы кривые, щетки, маленькие резцы, стальные немецкие долотцы крутые». Для получения цветного изображения оттиск раскрашивался от руки «вохрой, сандалом, прозеленью, суриком и сажей». Заглавные строки («вязь») и мелкие заставки иногда вырезывались на меди. Вообще же гравюра на меди появилась в России несколько позже, чем гравюра на дереве, и сразу оказалась, как это было ранее и на Западе, в руках мастеров-серебряников, работавших над украшением резьбой царской посуды и оружия, причем им была знакома и травящая сила различных кислот, которой они пользовались для тех же целей. Этим происхождением первых русских гравюров на металле обуславливается в значительной мере зависимость орнаментальных украшений металлических гравюр от орнамента, встречаемого в серебряных изделиях того времени.

В ранней русской гравюре мы различаем две школы: Киево-Львовскую и Московскую, из которых первая развивалась в тесной связи с культурой Запада, тогда как гравюры московские были значительно самобытнее, сохраняя в гравюре стиль русской иконы и миниатюры. Образцом работ Киево-Львовской школы могут служить работы монаха Киево-Печерского монастыря *Илии*, работавшего в середине XVII века в гравюре на дереве. Этот художник, взявший за образец для своей работы голландскую библию Писка-тора, не слепо ее копирует, а сильно перерабатывает и упрощает. Гравюры *Илии* получили ясность и лаконизм, выделяющие этого мастера из ряда гравюров его времени.

Крупнейшим гравюром Московской школы был *Василий Корень*, вырезавший в 1696 году гравюры на дереве для библии и апокалипсиса по рисункам художника и поэта-монаха Григория Тепчегорского¹, который особенно интересен тем, что впервые в нашей гравюре дает образ русского крестьянина под видом пашащего Каина. Некоторые из своих композиций Тепчегорский заимствовал непосредственно из «Апокалипсиса» Дюрера. Гравюры *Кореня* — первые большие листы русской гравюры; ими начинается особый тип грубо нарезанных и раскрашенных изображений, которые под именем «Народных картинок» известны на всем протяжении XVIII века. Из московских гравюров на металле, так называемых гравюров-

¹ Оригиналы этих гравюр чрезвычайно редки. В собрании ГМИИ есть только хорошие репродукции-факсимиле.



Е. Чемесов.

Автопортрет.

Офорт.

серебренников, следует отметить работы *Василия Андреева*, *Афанасия Трухменского* и *Леонтия Бунина*. Бунину принадлежит одно из интереснейших изданий конца XVII века — букварь *Карiona Истомина*¹, выгравированный им для царевича Алексея Петровича. Буквы выполнены в виде человеческих фигур в различных позах. Из дел Оружейной палаты видно, что у Бунина был даже свой печатный станок, который, впрочем, скоро был продан им в казну. Два портретиста конца XVII века, *Тарасевич* и *Ширский*, работали в гравюре на металле; из них первый учился в Аугсбурге у братьев Килиан.

Гравюра на дереве в XVIII веке, как уже было сказано, продолжает существовать в церковных книгах, но особенной ее эволюции в эти годы отмечать не приходится. То же можно сказать и о ксилографии лубочных картинок, которая дает только грубо нарезанный контур, предназначенный для раскраски, и постепенно вытесняется гравюрой на металле. Лубков, печатанных с металлических досок, в XVIII веке появляется очень много, изготавливаются они главным образом в Москве, на фабрике Ахметьева, лучшим мастером которой был *П. Чуваев*. В большинстве же своем лубки были анонимными. Очень разнообразные по своим темам, они подчас смело и зло высмеивают недостатки высших классов, главным образом дворянства. Не особенно изощренные в контурной линии, некоторые из них исключительно интересны по своей яркой и своеобразной раскраске. Самобытный, наивный, несколько детский примитивизм является характерной особенностью русского лубка. Он не утрачивается даже в тех случаях, когда автор явно исходит от иностранного образца, так как образец этот всегда перерабатывается на свой, особенный, чисто русский, народный лад.

Официальная графика в XVIII веке также развивается очень быстро. Широкая преобразовательная деятельность Петра сразу выдвинула необходимость иметь хороших граверов. Он пишет Сенату в одном из своих указов: «Без живописца и градирующего мастера обойтись невозможно будет, понеже издания, которые в науках чиниться будут (ежели оные сохранять и публиковать) имеют рисованы и градированы быть». Для того, чтобы создать своих граверов, Петр приглашает в Россию учителей-иностранцев *Схонебека* (Шхонебека, р. 1661) и *Пикара*. Схонебек так характеризует себя в одном из писем: «Аз от юности моея обучение имел знаменательному художеству и резанию на меди научиться, и в том до того пришел, что мне все, что аз вижу или в мысль беру, без образца назнаменовать и на меди резать возможно». Учеников своих Схонебек вряд ли обучал рисованию, и, по всей вероятности, они сразу же приступили к работе на доске.

¹ Карион Истомин — составитель текста букваря.



Н. Уткин.

Суворов.

Резцовая гравюра.

Бурная деятельность Петра, размах его просветительных начинаний, его любовь к блеску, празднествам и забавам — все это дает богатую пищу гравюре. Стремление проникнуть на европейские рынки, утвердить и прославить свои завоевания побуждает Петра широко пользоваться этим орудием пропаганды. Петровская гравюра, во-первых, выполняет служебную роль в научных книгах, снабжая их чертежами и рисунками, во-вторых, в нарядных картах, украшенных богатыми картушами, закрепляет вновь завоеванные области и знакомит с путями мирового рынка, в-третьих, в огромных торжественных листах прославляет выигранные «баталии», отмечает строительство городов, увековечивает пышные фейерверки и блестящие празднества. Ни одна эпоха в прошлом русской гравюры не знает такого разнообразия затрагиваемых тем, ни одна не делает таких огромных листов. Гравюры печатались на двух, на трех и более листах, которые затем склеивались. Заданий было очень много, и петровские граверы в целях ускорения работы усиленно применяли травление. Но то не был офорт в настоящем смысле этого слова, и травленная доска обычно прорабатывалась еще сильно резцом. Наиболее видными граверами петровского времени были братья *Алексей и Иван Зубовы*. Они же под руководством Схонебека ввели в России и технику черной манеры. Свои доски при печатании Схонебек и его ученики подогревали и печатали на затренированной бумаге; несмотря на то, что при Петре появляется уже и русская бумага, для гравюр ее еще не употребляют. К началу XVIII века относится также изменение шрифта на гражданский, в котором Петр принимал деятельное участие (до тех пор книги печатались славянскими буквами). Введение гражданского шрифта значительно упростило дело книгопечатания.

Излюбленной техникой следующего периода является резцовая гравюра, дающая прекрасные образцы парадного портрета. Под руководством гравера *Вортмана* (1692—1760) возникла в России школа репродукционного портретного искусства резцовой гравюры (*Иван Соколов, Г. Качалов* (1711—1731), *Внуков, Греков и Виноградов*), причем Иван Соколов (1717—1757) даже значительно превзошел своего учителя по силе, тонкости и блеску резца и стал в ряды лучших мастеров своего времени. Особенно хороши его портреты, дающие прекрасные образцы елизаветинского «рококо», в своей легкой, изящной и нарядной декоративности сильно отличающиеся от провинциальной немецкой тяжеловесности работ Вортмана. Очень интересно в эту эпоху обрамление гравюр, являющееся уже всецело творчеством художника-гравера. Большое место в истории русской гравюры занимают парадные издания, среди которых особенно известны альбомы с изображением различных моментов в коронации императрицы Елизаветы, над которым работало большинство граверов школы Вортмана, описание Палат Академии наук, библиотеки и



Е. Бернадский.

Иллюстрация к «Мертвым душам».

Гравюра на дереве.

кусткамеры 1744 г., а также серия эффектно-декоративных видов Петербурга по рисункам *Михаила Махаева* (1716—1770).

В 60—70 годах XVIII века в русском портрете постепенно появляются черты реализма, особенно явные в работах гравиров вновь образованной Академии художеств. Руководил ими в это время блестящий немецкий гравер *Г. Ф. Шмидт* (1712—1775). Портретные работы *Е. Чемесова* (1737—1765), *И. Колпакова* (1740—1771), *Д. Герасимова* (1739—1784) и *А. Колпашикова* (1744—1814) (репродуцирующего характера, как и работы граверов школы Вортмана) отходят от линии парадного портрета, подчеркивая в оригинале черты живого человека и внося в портрет известный психологизм, интимность и простоту образа. В гравюрах своих они искусно сочетают технику резца, офорта и сухой иглы, причем работы Чемесова особенно выделяются изысканным изяществом и разнообразием штриха.

Последнее десятилетие XVIII и начало XIX веков характеризуются, как и на Западе, различными исканиями в области новых техник. В эти годы в России работает известный английский мастер меццотинто *Дж. Уокер* (1748—1808)¹, единственный русский ученик которого *Ив. Селиванов* сделал несколько очень хороших портретов в этой манере нежной и тонкой цветной печати. Другой русский гравер XVIII века *Г. Скородумов* (1755—1792), пройдя школу пунктирной гравюры в Англии у Бартолодди, стал мастером вполне европейского масштаба. Француз *Ле-Пренс* (1734—1781) привез в Россию технику лависа и акватинту, которую мы встречаем в работах *Н. Львова* (1751—1803), *А. Оленина* (1763—1843) и в ряде работ граверов школы *И. Клаубера* (1754—1817), работавших в первых десятилетиях XIX века. Среди них наиболее разнообразным по технике был *А. Ухтомский* (1770—1852), применявший в своих работах, наряду с резцом и офортом, лавис, акватинту и карандашную манеру. Остальные граверы этой школы *С. Галактионов* (1778—1854), братья *К.* (1776—1813) и *Ив.* (1777—1848) *Ческие*, *Е. Скотников* (р. ок. 1780 г., ум. 1843), *А. Флоров* (р. ок. 1788, ум. после 1830) в своих работах по преимуществу соединяли резец с офортом; линию чистого резца сохранил в это время в блестящих работах *Н. И. Уткин* (1780—1863). Интересный образец классической очерковой гравюры резцом находим в 30-х годах в иллюстрациях *Федора Толстого* (1783—1873) к «Душеньке» Богдановича, о подлинно классическом духе которых один из современников писал восторженно: «Мы прочли в очерках классическую поэму, где каждый рисунок сам по себе есть уже живой, верный характеристический эпизод греческого мира, где каж-

¹ У Ровинского — «Валькер».



В. Магъ.

Пушкинъ.

Офорг



Т. Шевченко.

Крестьянин и смерть.

Офорт.

дая группа, каждая поза есть сама трагедия, где каждая линия звенит звучным гексаметром» («Худ. газета». 1838 г.). Очерковая гравюра вообще довольно широко применяется в это время, особенно в иллюстрации.

В то время, как отдельные художники переходили к новым техникам, русская Академия продолжала культивировать резцовую гравюру. Уткин сменил Ф. Иордан (1800—1890), Иордана — И. Пожалостин (1837—1909). Постепенно резцовая гравюра утратила свое значение, и после Пожалостина мы уже не знаем крупных художников, работающих в этой технике. Резец стал сухим, казенным и официальным и получил чисто служебную роль при печатании денежных знаков (в Экспедиции заготовления государственных бумаг). Решающую роль в развитии русского искусства XIX века сыграли две новые техники: литография и торцовая ксилография, изобретен-



В. Коренев.

Рембрандт. Гравюра на дереве.

ные в последних годах XVIII века, но в Россию проникшие не сразу. Лишь около 1816 года министерство иностранных дел вводит в России литографскую технику, применяя ее первоначально для печатания различных документов. Торцовая же ксилография получает свое развитие лишь в книжной иллюстрации 30-х и 40-х годов.

Литография с первых же своих шагов в России становится на путь искусства реалистического. Она затрагивает темы, оставшиеся вне поля зрения академической парадной гравюры, обслуживавшей по преимуществу аристократию (появляется жанр, сатира), и даже в темы, широко распространенные ранее, вносит интимность, жизненность и простоту (литографированный пейзаж и портрет). Но в первые годы своего существования, даже в прекрасных работах *А. Орловского* (1777—1832), литография была лишь средством воспроизведения карандашного рисунка, и лишь в середине XIX века,

под влиянием французских литографов, появляются у нас листы, развернувшие во всем блеске богатые возможности этого искусства (ранние литографии Тимма, Лебедева и др.).

Перовая литография вначале заменяет оcherковую гравюру, подготавливая контурные изображения для раскраски от руки, в конце же XIX века широко применяется, как воспроизведение перового рисунка в различных альбомах и сатирических журналах (альбомы выставок, Шишкин, Вл. Маковский).

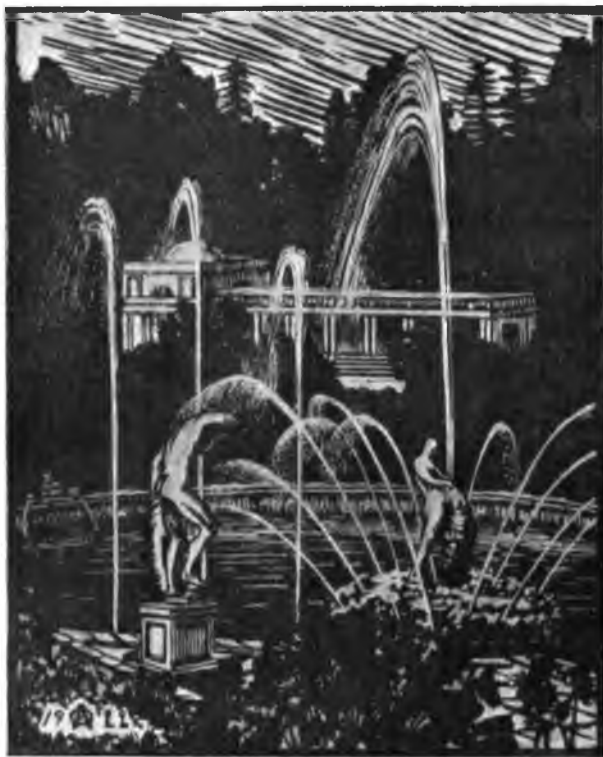
Рядом с литографией широко развивается в XIX веке и офорт, впервые нашедший сильный и выразительный язык светотени в офортах выдающегося украинского художника и поэта *Тараса Шевченко* (1814—1861), который, научившись гравюрной технике у академика Иордана, подлинным возможностям офорта учился на работах Рембрандта. По теме Шевченко в своих офортах по преимуществу дает природу, быт и историю своей родины — «Живописной Украины» (так называл ее Шевченко в своем издании). Продолжателем украинской тематики был *Лев Жемчужников*. Среди его офортов, в основном снова вернувшихся к передаче линейного контура, интересны случаи применения сухой иглы, при которых Жемчужников не следует традиции русских художников — считать неровности, остающиеся вследствие процарапывания иглой (так наз. «барбы»); он, наоборот, сохраняет их, как это делает в это время уже ряд западных офортистов, что дает штрихам особенную бархатистость. Есть значительный интерес к офорту и в среде передвижников, но они используют его преимущественно, как средство для репродуцирования и распространения своих живописных работ. В 70-х годах в Петербурге по инициативе группы художников возникает даже общество «русских аквафортистов» по образцу обществ, существовавших в Западной Европе. Члены этого общества выработали устав, наняли и оборудовали помещение, приобрели станок, но дальше этого почти не пошли, так как на деле выяснилось, что почти никто из них не владеет офортной техникой и учиться ей, собственно говоря, в России в эти годы было не у кого. Но некоторые из членов общества все же извлекли пользу из этих занятий и не оставляли офорт и впоследствии. Среди них первое место принадлежит *И. И. Шишкину* (1831—1898), создавшему ряд превосходных офортных пейзажей, которые хорошо передают русскую природу, обнаруживая глубокое понимание художником богатства живописных возможностей офорта. В последнюю четверть XIX века, когда основным потребителем произведений искусства являлся богатый купец-коллекционер, требовавший «роскошных изданий», часто независимо от их художественных достоинств, в значительной мере снижается качество русской графики; издатели используют в большинстве случаев или чисто факсимильную гравюру с рисунков, или же фотомеханику (ил-



И. Штукля.

Пейзаж.

Офорт.



Фонтан Самсон.

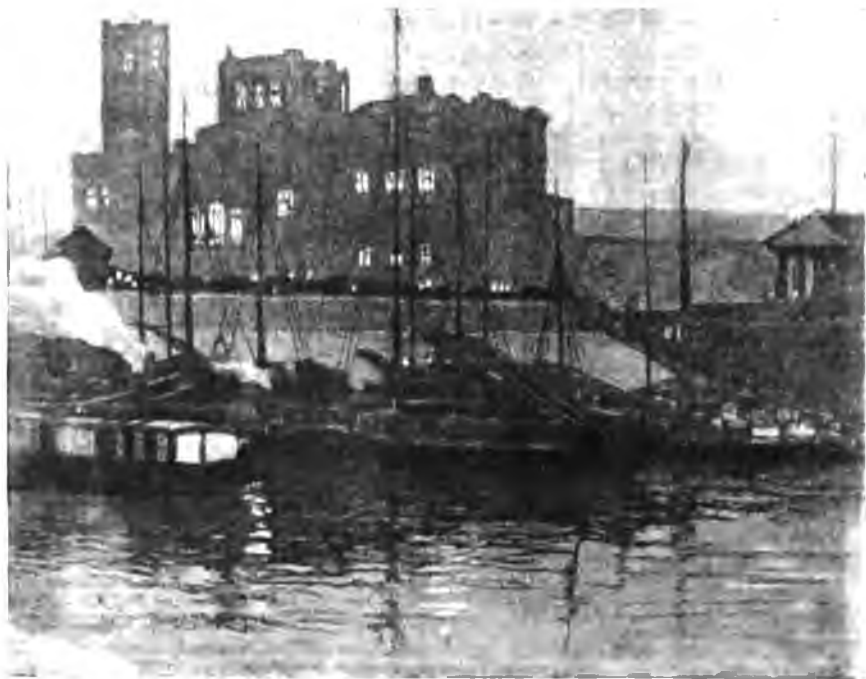
А. Остроумова-Лебедева.

Гравюра на дереве.

люстрации Павла Соколова и др.). Многие граверы с целью удовлетворить этим требованиям прибегают к ряду ухищрений: печатают свои гравюры на атласе (Шишкин, Пожалостин), усиленно практикуют внесение всевозможных «ремарок» — заметок на полях, делаемых сухой иглой и стираемых после двух или трех отпечатков, что значительно повышало цены на гравюру, отвечая любви новых коллекционеров к «уникальности» получаемого ими листа (В. Бобров, Рундальцов). Были художники, доводившие это стремление до абсурда. Подобные ухищрения неизбежно шли по линии упадка гравюрного искусства. Но на ряду с этим мы видим на грани XIX века такую сильную, крупную фигуру, как *Василий Васильевич Матэ* (1856—1917), который был учителем большинства наших советских граверов старшего поколения. Офорты Матэ сделаны в смелой, широкой и свободной манере.

Русская ксилография, почти замершая в XVIII веке, возродилась в XIX веке с изобретением способа гравюры по торцу; в книгах и журналах середины XIX века мы находим ряд прекрасных иллюстраций, выполненных Клодом, Дерикером, Бернадским, Гогенфельденом, Нейтельгорстом и другими граверами по рисункам Агина, Тимма и др. В 70-х годах в работах Серякова, позднее Матэ, Панова, Рашевского, Коренева и др. появляется в России и тоновая гравюра, вытеснившая деревянную гравюру 40-х — 50-х годов, работавшую широким свободным штрихом, с использованием белого цвета бумаги и бывшую ближе к перовому рисунку, чем к живописи, приблизиться к передаче которой стремилась гравюра тоновая (превосходные работы Коренева). Тоновая гравюра, заполнившая собой все журналы типа «Нивы» и «Всемирной иллюстрации», в конце XIX века постепенно уступает место фотомеханике. Сбитая с позиций репродукционности, тоновая гравюра продолжает существовать в изданиях, требующих большой четкости штриха (энциклопедии, научные издания, многотиражные обложки и пр.). Одним из немногих художников, отстаивающих тоновый принцип ксилографии, пытающихся применить ее язык к художественным изданиям, является Иван Николаевич Павлов (ученик Матэ), выпустивший ряд альбомов с видами различных городов: «Уходящая Москва», «Уходящая Русь» и др.

Из этой же школы Матэ вышли два других художника, вызвавшие в первые годы XX века ксилографию к новой жизни. Это А. П. Остроумова-Лебедева (р. 1871 г.) и В. Д. Фалилеев (р. 1879 г.). В одноцветной гравюре они приняли распространенную в эти годы на Западе силуэтную манеру гравюр Валлотона. Но чрезвычайно обобщенный контур валлотоновских силуэтов получил в их работах новое и своеобразное разрешение. Особенно в этом отношении интересны гравюры Остроумовой, которая, оставаясь неизменно верной силуэтной гравюре, создала ряд исключительных по мастерству и строгому изяществу контрастов черного и белого архитектурных пейзажей Петербурга и его окрестностей. Фалилеев в своих одноцветных гравюрах оставался ближе к Валлотону, работая крупным, эмоционально-выразительным пятном. В своих цветных работах эти художники шли еще более различными путями, хотя основным источником для обоих были цветные гравюры японцев и ранние итальянские гравюры кьяроскуро. Но у Фалилеева поиски цвета шли по линии яркой и полнокровной живописности; он и в цвете работал тем же языком экспрессионистических пятен и, познакомившись с техникой гравюры на линолеуме, перешел по преимуществу к ней; работал он много и быстро, часто печатая одну и ту же гравюру в различных цветовых комбинациях, получая эффекты то раннего утра, то вечера, то полдня. Печатал Фалилеев масляными красками. Остроумова значительно строже и вдумчивее в своих поисках. Она по-



И. Павлов.

Астрахань.

Цв. гравюра на линолеуме.

преимуществу работает на дереве, употребляя линолеум лишь в качестве дополнительных цветных досок, и остается значительно более графичной в своих изысканных гравюрах, напечатанных прозрачными типографскими красками.

По-своему разрабатывал технику цветной гравюры и *И. Н. Павлов*, перенося в нее до некоторой степени натуралистические приемы тоновой гравюры. Ему особенно обязана своей популяризацией цветная гравюра на линолеуме.

Все эти поиски предреволюционного периода представляют для нас особенный интерес, так как они сыграли немалую роль и в развитии советской гравюры.

В развитии изобразительных искусств советского периода гравюра занимает большое и ответственное место. Стремясь как можно ярче и полнее отразить богатое многообразие нашей действительности, художники ищут новых путей и в технике гравюры, широко



И. Староносков.

На севере.

Цв. гравюра на линолеуме.

используя при этом культурное наследие прошлого. Почти все виды гравюрной техники в той или иной мере имеют место в советской гравюре, но ведущая роль в течение ряда лет принадлежала ксилографии, главным образом книжной, и лишь в последние два — три года стала переходить к техникам, по преимуществу создающим «станковые» вещи: большие и красочные литографии, линогравюры



И. Соколов.

Букет.

Цв. гравюра на линолеуме.



Иллюстрация к «Тихому Дону».
А. Кравченко. Гравюра на дереве.

и офорты в самостоятельных листах. Советские ксилографы подняли ксилографию, сведенную в конце XIX века почти исключительно к роли репродуцирующего искусства, на небывалую высоту. Искание оригинального, полноценного художественного образа соединено в их работах с исключительным, почти виртуозным, совершенством техники, использующей все возможности, заключенные в материале. (Работы: В. Фаворского (р. 1886 г.), П. Павлинова (р. 1881 г.), А. Кравченко¹ (р. 1889 г.), А. Гончарова (р. 1903 г.), Н. Пискарева

¹ За время печатания книги советская графика понесла тяжелую утрату: 31 мая 1940 г. скончался А. И. Кравченко. Выдающийся мастер ксилографии и офорта, один из лучших наших иллюстраторов, Кравченко, не ограничиваясь узкими рамками какой-либо одной техники, создал ряд интереснейших работ в различных областях графики.



И. Нивинский.

Гурзуф.

Офорт.

(р. 1892 г.), М. Маторина (р. 1901 г.), Л. Хижинского и др.). Двадцатые годы были периодом борьбы различных течений современной ксилографии. Тоновая гравюра школы Серякова-Матэ продолжала жить в работах Ив. Павлова (р. 1872 г.), А. Троицкого (р. 1872 г.) и ряда их учеников. (А. П. Троицкий работает по преимуществу в Гознаке). Гравюра силуэтно-контрастная, культивируемая Остроумовой-Лебедевой и Фалилеевым, нашла свое развитие главным образом в гравюре на линолеуме. Техника гравюры на линолеуме в основном повторяет технику деревянной гравюры с той лишь разницей, что более мягкий и рыхлый материал дает несколько иные результаты — более густой штрих, рваные края и т. д. (Ил. Соколов (р. 1890 г.), С. Колесников (р. 1889 г.), Ф. Смирнов (р. 1894 г.) и др.). Некоторые граверы в своих исканиях обратились к первоисточникам ксило-



М. Добров.

Крейсер «Аврора».

Офорт с акватинтой.

графии — к изобретателю торцовой ксилографии Томасу Бьюнгу и к ранним ксилографам Германии и Италии. Даже почти забытая обрезная гравюра снова привлекает внимание ряда художников (гравюры *А. Усачева* (р. 1891 г.), работы студентов Вхутеина и др.). Штрих, в тоновой ксилографии XIX века маскируемый подражанием другим видам искусства (живописному мазку, линии перового или карандашного рисунка и т. д.), приобретает самодовлеющую, активную роль в создании художественного образа. На первом этапе это исключительно черный штрих, намеренно подчеркивающий материал (ранние, с явно выраженным формалистическим уклоном, работы *Фаворского* и *Павлинова*, ксилографии *Н. Купреянова* (1894—1933) и др.). В дальнейшем, наряду с черным штрихом, появляется и белый, и, наконец, современная ксилография свободно использует все возможности этой техники в гармоничном сочетании ряда ее приемов. Черный и белый штрих, спираль и острая угловатость, линия и пятно, мягкость переходов в тоновой ксилографии и резкие контрасты силуэтов, — имеют равное право на существование в работах советских гравюров, стремящихся к максимально насыщенной выразительности образа.

Однако, при наличии ряда чисто формалистических опытов в области ксилографии, развитие основного стиля шло в тесной логической связи с развертыванием нового идейного содержания советского искусства. Это новое содержание сыграло основную роль и в развитии прочих техник. Линогравюра контрастно-силуэтная и ограничивающаяся в одном из своих течений узким кругом обывательски-жанровых сценок, в плакатах, «Окнах Роста», в газетах и журналах получает особую выразительность, а работы *П. Староносова* (р. 1893 г.), широко охватившего новую тематику и доведшего свои линогравюры до изысканной тонкости, опровергают сложившееся ранее мнение об ограниченных возможностях этой техники. Как он, так и *Илья Соколов*, и ряд других художников (*Ив. Павлов*, *М. Маторин*, *В. Бибилов*, *Ф. Смирнов* и др.) в последние годы уделяют особое внимание цветной линогравюре. У Староносова цветовая задача решается обычно в пределах двух — трех красок («Северный пейзаж» — 2 доски, «Речь тов. Сталина на XVIII съезде» — в 3 доски, причем черная вырезана не на линолеуме, а на гарте); *Ил. Соколов*, наоборот, в стремлении к наибольшей живописности пользуется большим количеством досок, печатая некоторые из них с раскатом на одной доске двух и более красок («1-й советский блюминг», «Георгины» и др.). Печатают цветные гравюры некоторые из художников (*Ил. Соколов*, *Староносов*) по способу *Фалилеева* масляными красками, другие (*Ив. Павлов*, *Маторин*) — по преимуществу литографскими. *И. Н. Павловым* изобретен также особый способ печатания акварельными красками, называемый «акватипией» (см. очерк



М. Родионов.

Скачки.

Литография.

«Цветная гравюра на дереве»). Особенный интерес имеют опыты наших издательств в выпуске многотиражной художественной продукции в технике высокой гравюры (гравюра Староносова «Северный пейзаж», «Вечер на Волге» Маторина—тираж 5.000 и 10.000 экз. и др.); также ряд эстампов, выпускаемых мастерскими ЛОССХ.

Советская литография, миновавшая значительный этап формалистических исканий, в настоящее время занимает наиболее твердые реалистические позиции. Большую роль в ее развитии сыграл *Н. Купреянов*. Тесно связано развитие советской литографии с историей советского плаката (в особенности работы *Д. Моора*) и с ростом иллюстрации в детской книге (*М. Родионов*, *П. Кирпичев*, *Е. Чарушин* и др.). Наш старейший литограф *И. В. Игорянов* (р. 1877 г.) до сих пор деятельно работает над повышением качества многотиражных литографий. (Портрет тов. Сталина и Ворошилова и др. работы). Сдержанная простота портретов *Г. Верейского* (р. 1886 г.), рисованных по преимуществу на корняшпире с переводом на камень, прекрасный, ясный рисунок литографии *М. Родионова* (р. 1885 г.), много работающего и в области цветной литографии, работы *М. Горшмана* (р. 1902 г.), *С. Боима* (р. 1899 г.), *П. Львова* (р. 1882 г.), интересные иллюстрации *Е. Кибрика* (р. 1906 г.), *К. Клементьевой* (р. 1897 г.) и *К. Рудакова* (р. 1895 г.) показывают, что мы имеем крепкие кадры советских литографов, которые поднимают и эту технику на большую высоту.



Г. Верейский.

Окно.

Литография.

В настоящее время большой интерес представляет работа над цветной литографией (например, опыты Н. А. Тырсы в Ленинграде). Но и в области одноцветной литографии тоже не миновал еще период исканий. Некоторые из художников пробовали работать на асфальте, некоторые работают кистью, применяют заливку, процарапывание, но чаще всего в одноцветной литографии мы встречаем работу карандашом, и литографы наши еще не вполне достигли ни бархатистого черного цвета, ни легкой серебристой прозрачности, которыми так искусно владели литографы середины прошлого века. Большую работу с молодыми кадрами ведет Московский художественный институт.

Почти в том же положении находится и офорт. Наиболее крупной фигурой в этой области был Игн. Нивинский (1881—1933), внесший в свои работы много нового и интересного. В стремлении



З. Кузикова.

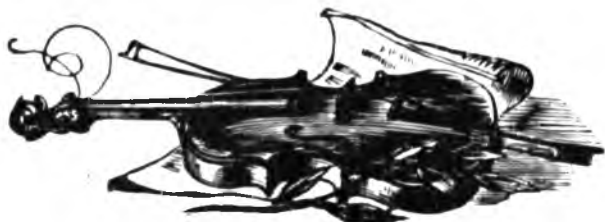
Строительство Охотного ряда.

Офорт.

к синтезу он объединял в своих композициях моменты одновременные и разнопространственные, усложняя еще их введением цветных прокладок, белого выпуклого штриха и т. п. Нивинский часто пользовался сухой иглой, а одним из излюбленных его приемов было использование акватинты по способу меццотинто, т. е. работа над доской, сплошь зачерненной при помощи зернистого травления. Этим приемом широко пользуется и *Е. С. Кругликова* (р. 1865 г.). Метод классического меццотинто нашел себе применение в некоторых листах *М. А. Доброва* (р. 1877 г.) и в работах *И. Соколова*, в основном же техника советской глубокой печати еще не нашла подлинного своего выражения. Удачно работают молодые художники студии им. Нивинского. Большую работу проводит офортная мастерская Академии архитектуры. Делают большие успехи в этой области молодые графики Тбилиси. К офорту обратились ленинградцы *Г. Верейский* и *В. Воинов* (р. 1889 г.). Очень эффектны некоторые листы *А. И. Кравченко*. Много поисков за последнее время было сделано в области цветного офорта. Так, *Н. И. Пискарев* упорно работал над проблемой массового цветного офорта. Величественную монументальную композицию дал *Д. Кутателадзе* (р. 1901 г.) в цветном офорте «Тт. Орджоникидзе и Берия на Рюнтэсе». Работают в области цветной глубокой гравюры *С. Шор* (р. 1897 г.), *В. Завьялов* (р. 1906 г.), *В. Успенский* (р. 1892 г.), *В. Касиян* (р. 1896 г.) и ряд других художников Москвы, Ленинграда и Украины. В монотипии работают *Е. Кругликова*, *А. Суворов* (р. 1890 г.), *Р. Барто* (р. 1903 г.), *А. Шевченко* (р. 1886 г.), *А. Фонвизин* (р. 1882 г.), *К. Рудаков*, *А. Каплун* (р. 1887 г.) и др.

Интересную разновидность этой последней техники представляют работы *Барто* и *Шевченко*, печатаемые со стекла, а не с металлической доски, как это делается обычно. *Конст. Кузнецов* (р. 1887 г.) исполняет свои гравюры сухой иглой на картоне и подкрашивает их от руки. Много еще разновидностей гравюрных техник можем мы найти в работах наших мастеров. Но все это многообразие техник подчиняется одному стремлению — создать искусство сильное, красочное, выразительное и прекрасное, достойное нашей великой родины.

М. З. Холодовская.



П. Павлянов.

Скрипка.

Гравюра на дереве.

КАРМЕН



А С А Д Е М И А

В. Фаворский,

Обложка к соч. Мери́ме.

Гравюра на дереве.



Г. Верейский.

Портрет Замирайло.

Сухая игла.



С. Боям.

Похороны В. И. Ленина.

Цв. литография.



М. Матория,

Новая Москва. Цв. гравюра на линолеуме.



И. Соколов

Кузьминки.

Цв. гравюра на линолеуме.



Д. Кутателадзе.

Киров и Орджоникидзе.

Цв. офорт с акватинтой.



А. Лебедев.

Вечеринка.

Литография. Увелич. деталь.



Ж. Симон.

Самуэль Харт.

Меццотинто. Увелич. деталь.

РАСПОЗНАВАНИЕ РАЗЛИЧНЫХ ТЕХНИК ГРАВЮРЫ ПО ОТТИСКУ

Для того чтобы уметь разобраться в разнообразии оттисков и различать, какою техникой они сделаны, необходимо предварительное знакомство с техническими приемами гравирования, причем в известных случаях даже и этого недостаточно, и для точного определения того, в какой технике выполнен данный лист, нужна специальная консультация и тщательный анализ.

Углубленная печать

Главное отличие отпечатков углубленной гравюры от других видов вскрывается в так называемом «оттиске доски». Для получения хорошего отпечатка доска с наложенной на нее сырой бумагой и несколькими слоями войлока прокатывается между



Я. Санредам.

Вакх. Резцовая гравюра. Увелич. деталь.

двумя валами так называемого «офортного» станка под очень сильным давлением. Это последнее нужно для того, чтобы увлажненная бумага «выпила» или «высосала» из всех углублений (линий) доски набитую в них краску. В результате этого давления штрихи получаются на оттиске слепка выпуклыми, а края доски образуют на бумаге углубление в виде прямоугольника (по-немецки *Plattenrand*). Все пространство бумаги за краями этой доски считается «полями» гравюры.

Установив, что гравюра исполнена способом углубленной печати, переходят к выяснению способа, которым «сделаны» самые углубления, т. е. линии гравюры. В штриховой гравюре важно установить, резец это, офорт или сухая игла; в гравюре с большою ролью живописных пятен — пунктир, акватинта, лавис или меццотинто; в гравюре, передающей штрихи карандаша, — пунктир, рулетка или мягкий лак.



Рембрандт.

Фауст.

Офорт. Увелич. деталь.

Значение сорта бумаги

Самое качество бумаги играет в распознавании техники большую роль. Встречается плотная, проклеенная толстая бумага, малопригодная в общем для печатания гравюр, которая не всегда сохраняет выпуклость штрихов, а с течением времени утрачивает и оттиск доски. Наоборот, на рыхлой и мягкой бумаге даже от литографского камня остается след оттиска. Поэтому необходимо всегда учитывать сорт бумаги.

Штриховая гравюра

Главные отличия техники надо искать в общем характере линий и в кончиках штрихов. Самые прихотливые и свободные линии у офорта. Правда, они не имеют утолщений и нажимов, но зато они совершенно непринужденно извиваются, скрециваются, бегут по воле изображения. Кончики их при рассматривании в лупу представляются тупыми, часто даже утолщенными или снабженны-

ми петелькой. Сухая игла дает линии, хотя и свободные, скорее параллельные, мало изогнутые, приближающиеся к царапинам. Первые оттиски со свежей еще доски, обработанной сухой иглой, ни с чем нельзя смешать, благодаря наличию бархатистых, темных затеков, создающих внезапное утолщение штриха, среди которых виднеются более светлые точки на месте осадин металла (барб). Техника *резцовой гравюры* требует строгого расчета при составлении и прорисовке композиции, для более экономного расходования сил гравера и для достижения правильности и закономерности штрихового рисунка. Она легко распознается в типичных своих образцах. Регулярный характер линий, перекрещивающихся многократно в темных местах или только утолщающихся в переходах светотени или изгибах рельефной формы (Меллан), своеобразное, условное сочетание линий, применяемое для передачи обнаженного тела, присутствие в светлых переходах острых трехгранных насечек, более или менее мелких и стремящихся дойти до размера точки, наконец, очень острый кончик в начале и в конце штриха, — вот главные отличия *резцовой* техники на оттиске (Нантейль). Гораздо труднее различать резец в легко гравированных набросках или в подправках к офорту. Тут может помочь только лупа и внимательное наблюдение кончиков штриха (Пиранези, Калло). Оттиски *резцовой гравюры*, исполненной на стали, отличаются своим равномерным, иногда несколько светлосероватым, иногда блестящим общим тоном, строгой параллельностью и тонкостью линий, достигаемыми иногда машинным способом (А. Пэйн и др.).

В случае, если гравюра так обрезана, что не сохранился оттиск края металлической доски, возникает возможность спутать штриховую гравюру и особенно офорт с «перовой» литографией, с цинкографией или даже ксилографией. Здесь помогает наблюдение над выпуклостью (углубленная гравюра) или вдавленностью (ксилография) бумаги на месте штриха с обратной стороны листа.

Гравюры, исполненные пятном.

Меццотинто

Легче всего различается техника *меццотинто* в его вполне развитой форме. Мы наблюдаем на оттиске: преобладание черного тона и мягкость контуров и пятен, незаметно переходящих одно в другое; при рассматривании в сильную лупу в более светлых частях заметны пересекающиеся под различными углами бесчисленные мелкие штришки-царапинки — результат работы качалкой (Симон). Доска, подготовленная акватинтой, заменяющей работу качалкой, и затем переработанная *меццотинтовым* приемом — гладилкой — от темного к светлому, дает в оттиске впечатление настоящего *меццотинто*, зато при увеличении мы не увидим характерной для него сетки мелких штрихов.



Т. Берке.

Художница с музой.

Пунктир. Увелич. деталь.



Женщина с серьгой.

К. Кольвиц.

Мягкий лак. Увелич. деталь.

Акватинта

В зависимости от способа подготовки доски перед травлением, акватинтный отпечаток может передавать большую или меньшую зернистость красочного пятна. Крупнозернистая акватинта часто создает впечатление крупного пунктира, но разница может быть подмечена даже при незначительном увеличении: в акватинтном оттиске белые «зерна» имеют круглую форму, а в пунктире обратно — темные точки круглы, а просветы между ними угловаты. Мелкозернистый тон акватинты близко походит на «лавис» (простая протравка доски кислотой без канифолевого порошка — Сен-Нон, Фрагонар), или на «затяжку» (сознательно оставленные на доске липкие слои краски — Брэнтин), на художественную гелиографюру (Ропс), или на ксилографический оттиск, особенно в цветной гравюре (Лесюер). Различить эти разновидности можно при помощи лупы: в акватинте увидим зерно, в лависе — неравномерность тона и следы капель кислоты, в затяжке — близкую связь тона с штрихом или следы растирания тряпкой, в гелиографюре — легкий фотографический «ореол», в ксилографии — четкую очерченность пятна, его вдавленность и отсутствие зернистости.



Пейзаж.

П. Срядбя.

Акваинта. Увелич. деталь.

Современная техника травления

Гораздо труднее различать такие современные техники травления, в которых одновременно употребляются различные приемы: прокатка по лаку стеклянной шкурки, песка, сахарной или соляной присыпки, узорной ткани, кружев и т. п. При этом доска покрывается то мягким лаком, то твердым и травится кислотой различной крепости (Кравченко, Брэнгвин, Н. Григорьев, Штеренберг). Основное впечатление таких травюр: случайность пятен, несколько запачканный, расплывчатый контур, наличие прихотливой формы точек, затеков и как бы пузырьков. Для определения подобных техник необходимо очень сильное увеличение, а подчас и пояснения самого автора.

Пунктир

Пунктир сравнительно легко отличается от других техник. Сомнения могут возникнуть лишь при различении отдельных видов самого пунктира. Гравюры, дающие впечатление тонов пастели в цветных своих оттисках, могут быть выполнены с большим или меньшим применением травления. Первый способ, так называемый французский, требует легкой проработки доски рулетками, зубцами и иглами и такого же легкого травления, по окончании которого лак смывается и доработка производится теми же инструментами, оставляющими на доске точки. Второй способ допускает более сильное травление (Скривен), а при заканчивании применяется особый кривой резец — «стиплъ», который покрывает доску не только точками, но и короткими штрихами. Таким образом, надо лишь научиться отличать три разновидности точек: точка, достигнутая травлением, — несколько расплывчатая, точка, сделанная резцом, — несколько угловатая и точка сухой иглой и особенно пунцоном — самая идеально круглая и чистая.

Карандашная манера

Передача штрихов карандаша, пастели и т. п. может быть достигнута как одной из разновидностей пунктира, так и техникой мягкого лака. В том и в другом случае подражание нарисованному штриху создается посредством многочисленных точек. Они могут быть расположены правильными рядами или узорами (след рулетки), или произвольно и неправильно расположенными, но чистыми и раздельными точками (след иглы или пунциона) и неправильными, как бы слившимися точками (мягкий лак). Отличие карандашной манеры и особенно мягкого лака от литографии заключается в большей заглаженности бумаги этой последней. В отдельных случаях наличие белых царапин, подчеркивающих строение и зернистость литографского камня, облегчает задачу.

Выпуклая печать. Ксилография

Оттиски доски, обработанной приемом выпуклой печати, не оставляют заметных следов. Свежий оттиск легко распознается по большей или меньшей вдавленности штриха в бумагу. Если рассмотреть оборот листа, все окрашенные части изображения представляются заглаженными, в промежутках между ними бумага слегка сморщена или раздута. В случае ручной (не машинной) печати, ясно видны следы трения косточкой, в виде блестящих глянцевиных штрихов. Краска на оттиске лежит ровно. Черная краска чаще всего дает густой бархатистый тон.

Плоская печать.

Литография

В литографских отпечатках обычно не заметно следа оттиска камня. Однако, поворачивая лист под различными углами к свету, мы можем различить на некоторых сортах бумаги ее большую заглаженность на том месте, где она подвергалась нажиму камня при печатании. Обозначаются границы камня, в пределах которых бумага сделалась более атласистой. В цветных литографских оттисках мы, кроме того, встречаем еще «крестики» на полях — знаки печатника для более точного наложения разных по цвету камней. Этот признак ни в какой другой технике не встречается. В цветных отпечатках, исполненных способом глубокой печати, по краю оттиска можно различить узкие каемки различной окраски, указывающие на отдельные доски, окрашенные в основные цвета. Литографская краска, по сравнению с оттиском ксилографии, кажется не такой густочерной и производит впечатление маслянистости. Отпечатки штрихов по их глянцеваемости мало выделяются на фоне бумаги.

А. И. Аристова.



Амуры.

Ж. Демарто.

Карандашная манера.

Увелич. деталь.



Т. Бьюик.

Заставка к поэме «Охота». Гравюра на дереве.

ЛИТЕРАТУРА ПО ГРАВЮРЕ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ.

Составлено В. М. Невежиной.

- АДАРЮКОВ В. Я.—С. Ф. Галактионов и его произведения. СПб. Кружок любителей изящных изданий. 1910.
- АДАРЮКОВ В. Я.—Добавления и исправления к подробному словарю русских гравированных портретов. СПб. Старые годы. 1911.
- АДАРЮКОВ В. Я.—Очерк по истории литографии в России. Изд. «Аполлон». 1912.
- АДАРЮКОВ В. Я. и СИДОРОВ А. А.—«Книга в России». Т. I—II. М. ГИЗ. 1924—1926.
- АДАРЮКОВ В. Я.—Гравер И. В. Ческий. М. «Новая Москва». 1924.
- АЙЗЕНШЕР И. Я.—Техника офорта. Л.-М. «Искусство». 1939.
- АНИСИМОВ В.—Гравирование цветных офортов и эстампов. П. ГИЗ. 1922.
- БРАНДТ О. Ф.—Французская гравюра XV—XVII вв. в собрании Эрмитажа. Л. 1934.
- ВЕССЕЛИ И. Э.—О распознавании и собирании гравюр. М. 1882.
- ВИНОГРАДОВ С. П.—Гравюры И. П. Пожалостина. 2-е изд. М. 1912.
- ВОИНОВ В. В.—Кустодиев. 1926.
- ВОИНОВ В. В.—Русская ксилография за 10 лет. Л. Акад. худ. 1927.
- ВОИНОВ В. В.—В. Матэ. Л. 1927. Изд. Гос. Русск. музея.
- ГАМАН Р.—Рембрандт. М. «Новая Москва». 1924. Пер. А. А. Сидорова.
- ГОЛЛЕРБАХ Э. Ф.—Мастера современной гравюры и графики. ГИЗ. 1928.
- ГОЛЛЕРБАХ Э. Ф.—История гравюры и литографии в России. ГИЗ. 1923.

- ГРАБАРЬ И. Э.— Японская цветная гравюра на дереве. СПб. 1903.
- ГРИГОРЬЕВ В.— Гравер-любитель. Практическое руководство. Л. «Красная газета». 1928. (Популярная библиотека журнала «Наука и техника», в. 63).
- ДЕНИКЕ Б.— Японская цветная гравюра. М. 1936.
- ДОБРОКЛОНСКИЙ М. В.— Рисунки, гравюры и миниатюры в Эрмитаже. Л. 1937.
- ДОБРОКЛОНСКИЙ М. В.— Классическая гравюра. Л. Муз. Акад. художеств. 1927.
- ЗИМЕНКОВ Б.— Графика в быту. М. АХР. 1930.
- ИОФФЕ И.— С. Юдовин. Гравюра на дереве. Текст И. Иоффе и Э. Голлербаха. Л. 1928.
- КРИСТЕЛЛЕР П.— История европейской гравюры. М. «Искусство». 1939.
- КРУГЛИКОВА Е. С.— Художественная гравюра и техника офорта и монотипии. Киев. 1914.
- КОЖИН и АБРАМОВ.— Народный лубок. Л. 1929.
- ЛЕМАН И. И.— Гравюра и литография. СПб. 1913. Изд. Кругжа любителей русских изданных изданий.
- ЛИППОЛЬД Е. М.— Шарле. Изд. Ленингр. области. Союза советских художников. 1935.
- МАСЮТИН В.— Т. Бьюик. Берлин. 1923.
- МАСЮТИН В.— Гравюра и литография. Москва — Берлин. 1923.
- НЕВЕЖИНА В. М.— Нюрнбергские гравюры XVI в. М. ГМИИ. 1930.
- НЕВЕЖИНА В. М.— Офорты Рембрандта. Каталог выставки «Рембрандт». «Искусство». 1936.
- НЕВЕЖИНА В. М.— Офорты Рембрандта. Статья в журнале «Искусство». 1936. № 1.
- НЕВЕЖИНА В. М.— Рембрандт. ИЗОГИЗ. 1935.
- НЕКРАСОВА Е.— Хогарт. ИЗОГИЗ. М. 1933.
- ПАВЛОВ В. В.— Павлинов. 1933.
- ПАВЛОВ И. Н.— Гравер-самоучка. 1931.
- ПАВЛОВ И., МАТОРИН М.— Техника гравирования на дереве и линолеуме М.-Л. «Искусство». 1938.
- ПЛАН П.— Калло. М. «Новая Москва». 1924.
- ПОСПЕЛОВ Н. П.— Гравюра на линолеуме в школе и клубе. Под ред. и с пред. А. В. Бакушинского. М. 1928.
- РАЗУМОВСКАЯ С. В.— А. И. Кравченко. М. 1933.
- РОВИНСКИЙ Д. А.— Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб. 1886. 4 тт.
- РОВИНСКИЙ Д. А.— Подробный словарь русских гравюров. XVI—XIX вв. СПб. 1895. 4 тт.
- РОВИНСКИЙ Д. А.— Полное собрание гравюр учеников Рембрандта и мастеров, работавших в его манере. СПб. Ими. Акад. Н. 1894.
- РОВИНСКИЙ Д. А.— Полное собрание гравюр Рембрандта со всеми разнидами в отпечатках. СПб. Импер. Акад. наук. 1890.
- РОГИНСКАЯ Ф.— Советский лубок. М. АХР. 1929.

- РОМАНОВ Н. И.—Гравюры И. Н. Павлова М. 1922.
- РУДОМЕТОВ М. Д.—Опыт систематического курса по графическим искусствам. СПб. 1898.
- СИДОРОВ А. А.—Русская графика за годы революции. М. 1923.
- СИДОРОВ А. А.—Гольбейн. Изогиз. М. 1933.
- СИДОРОВ А. А.—Е. С. Кругликова. Л. 1936.
- СИДОРОВ А. А.—Дюрер. Изогиз. 1936.
- СИДОРОВ А. А. и НЕВЕЖИНА В. М.—Техника гравюры. М. ГМИИ. 1929.
- СОКОЛЬНИКОВ М. П.—Староносков П. Н. М. Изогиз. 1938.
- СТАРОНОСОВ П. Н.—Гравюра на линолеуме. «Искусство». 1938.
- СУВОРОВ П. И.—Литография. ГИЗ. М.-Л. 1927.
- ФАЛИЛЕЕВ В.—Офорт и гравюра резцом. М. ГИЗ. 1925.
- ФРИДЛЕНДЕР М.—Литография. Л. 1925.
- ЧЕГОДАЕВ А. Д.—Станковая и книжная графика за 15 лет. М. Изогиз. 1924—1926.
- ШПРИНГЕР Я.—Французская цветная гравюра XVIII в.
- ШУЛЬЦ А. К.—Художественные печатные формы. Л. 1923.
- ЯВОРСКАЯ. Оноре Домье. Изд. Ленинградского областного Союза советских художников. 1935.

Статьи в каталогах выставок гравюр, изд. Гос. музеем изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и другими художественными музеями.



Концовка.

Ж. Папильтон. Гравюра на дереве.

**АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ГРАВЕРОВ, ЖИВОПИСЦЕВ,
ТИПОГРАФОВ И ПРОЧ.**

- Агин, А. 117
 Адам, В. 8
 Аликс, П.-М. 66
 Альтдорфер, А. 34
 Андреа 42
 Андреани, А. 32, 34
 Андреев, В. 106
 Андреа, И. 11, 17
 Аноним флорентинской школы XV в. 41
 Аноним школы Финнигверра 6
 Ахметьев, И. 106
 Барто, Р. 128
 Бартолоцци, Фр. 53, 59, 60
 Беггров, К. 80
 Беккафиуми, Д. 34
 Белла, С. делла. 48
 Бельтран, Ж. 38
 Бергер, Д. 61
 Берке, Т. 53, 56—57, 133
 Бернадский, Е. 109, 117
 Бержере, П. 76
 Бертон, П. 38
 Берхем, К. 49
 Бест 20
 Бехам, Г. С. 34
 Бибииков, В. 124
 Блекей, Н. 65
 Блумарт, А. 35
 Бобров, В. 116
 Боим, С. 125, 128—129
 Бомон, Е. 82
 Бонингтон, Р.-П. 79
 Боннефуа, Ж. 59
 Бонне, Л.-М. 52, 67
 Боровиковский, В. 80
 Босс, А. 18, 39
 Бот, Я. 49
 Бракмон, Ф. 49
 Брюллов, А. 80
 Брэнгвин, Ф. 49, 91, 135
 Буальи, Л. 61
 Бунин, Л. 106
 Бургкмайер, Г. 16, 34
 Бусинк, Л. 35
 Буте де Монвель, Б. 70
 Буше, Фр. 47, 52, 65
 Бьюик, Т. 19, 20, 22, 124, 139
 Бюркнер, Г. 22
 Валлотон, Ф. 23, 24, 117
 Вальян, В. 55
 Ватагин, В. 74
 Ватто, А. 47, 52
 Вебер, Ф. 22
 Великанов, Ю. 100
 Венецианов, А. 77
 Верейский, Г. 125, 126, 128, 128—129
 Верне, О. 78, 80, 81
 Верпилле, Э. 38
 Вехтлин, И. 34
 Виноградов, Е. 108
 Вичентино, Дж.-Н. 32, 34
 Внуков, Ф. 108
 Воинов, В. 128
 Вольгемут, М. 14
 Вортман, Х.-А. 108
 Воуверман, Ф. 97
 Вренк, Фр. 61
 Гаварни (Шевалье) Г.-С. 83, 84, 86
 Гагарин, Г. 86
 Галактионов, С. 80
 Гендт, Э. 55, 149
 Герасимов, Д. 110
 Герар, А. 70
 Герцк, 28
 Герэн, П. 78
 Гогенфельден, Е. 117
 Гойя, Фр. 53, 80
 Гольбейн, Г. 22
 Голышев, И. 88
 Гольциус, Г. 33, 34, 35, 46
 Гончаров, А. 121
 Горшман, М. 125
 Готье-Даготи, Ж. 65
 Готье-Даготи, Э. 65
 Гравело, Г.-Фр. 47
 Граф, У. 48
 Греведон, Г. 82
 Греков, А. 108
 Григорьев, Н. 135

- Грин, В. 55
 Грин, Г. Бальдунг 17, 34
 Гутенберг, И. 14
 Гэнсборо, Т. 55, 61
 Гюзман, П. 38
 Гюэ, П. 67, 78
 Дарси, Л. 59
 Дебюкур, Л.-Ф. 53, 56—57, 57, 66, 98, 100
 Дега, Э. 89
 Дейк, А. ван 46, 48
 Декан, А. 86
 Декурти, Ш.-М. 65
 Делакура, Э. 80
 Дельпех, Ф. 78
 Демарто, Ж. 51, 56—57, 66—67, 67, 137
 Денон, Д.-В. 77
 Дерикер, Г. 117
 Дестунис, Г. 87
 Джексон, Дж.-Б. 35, 100
 Джонс, Дж. 59, 67
 Дзанетти, А. 35
 Дназ, Н. 86
 Диккинсон, У. 61
 Диксон, Дж. 61
 Дитрих, С.-В. 96
 Добров, М. 123, 128
 Домье, О. 82, 83, 84, 91
 Доре, Г. 22, 84
 Древе, П. 47, 56—57
 Дюжарден, К. 49
 Дюпре, Ж. 86
 Дюрер, А. 10, 13, 14, 16, 17, 18, 43, 44, 46, 48, 50, 56—57, 104
 Жакоб, Н. 70—71
 Жанине, Фр. 65, 98
 Жемчужников, Л. 114
 Жерико, Т. 78, 79, 80, 81
 Жирар, Р. 59
 Жолткевич, Л. 102
 Жуковский, Р. 86
 Журден, Фр. 70
 Завьялов, В. 128
 Зауервейд, А. 86
 Зедделер, Н. 100
 Зенефельдер, А. 72, 73, 74, 75, 76, 77
 Зиген, Л. 53
 Зинцених, Г. 61
 Зичи, М. 86
 Зубовы, А. и И. 108
 Игояринов, И. 125
 Иегер, Х. 15, 18
 Изабе, Э. 78
 Илья, 104
 Иордан, Ф. 112, 114
 Ирлом, Р. 55, 56—57, 93, 96
 Истомин, К. 106
 Казенав, Ж. 59
 Калло, Ж. 48, 132
 Камбиазо, Л. 17
 Каналетто, А. 49
 Каплун, А. 128
 Караччи, А. 65
 Карпи, Уго да 2—3, 3, 31, 32, 34
 Касиян, В. 128
 Кауфман, А. 53, 59
 Качалов, Г. 108
 Кейлюс, А. 95
 Кибрик, Е. 125
 Кипренский, О. 80
 Кирпичев, П. 125
 Клаубер, И.-С. 110
 Клементьева, К. 125
 Клодт, К. 117
 Кокан Сибя 36
 Колесников, С. 122
 Колпаков, Н. 110
 Колпашиников, А. 110
 Кольвиц, К. 24, 50, 52, 92, 134
 Колэн, И. 38
 Коренев, В. 23, 113, 117
 Корень, В. 104
 Кориолано, Б. 35
 Коро, К. 86
 Котте, Ш. 70
 Кошен, Ш. 47, 96
 Кравченко, А. 121, 128, 135
 Кранах, Л. 32, 34
 Кречмар, Г. 20
 Кругликова, Е. 100, 101, 128
 Крюгер, А. 38
 Крюгер, Ф. 82
 Кузнецов, К. 99, 102, 128
 Куликова, З. 127
 Кунисада 37
 Кунийоши 37
 Купреянов, Н. 74, 88, 124, 125
 Курбе, Г. 89
 Кустодиев, Б. 27
 Кутателадзе, Д. 128, 128—129
 Кюгельхен, К. 77
 Лазинио, К. 66
 Лами, Э. 81, 84, 86
 Ластери, Ш. 78
 Лауренс, Т. 55, 61
 Лебедев, А. 84, 86, 114, 128—129
 Леблон, Ж.-К. 61, 62, 63, 64, 65, 66
 Лелуар 20

- Лемерсье, Ж. 73
 Лепренс, Ж.-Б. 53, 67, 96, 110
 Лепэр, О.-Л. 23, 36, 38
 Лесюер, Н. 35, 95, 96, 134
 Лоррэн, К. 96
 Лейденский, Лука 46
 Львов, Н. 110
 Львов, П. 125
 Лян, Р. 82
 Лютцельбургер, И. 22
 Мазереель, Ф. 24
 Маковский, В. 114
 Мантенья, А. 44
 Манэ, Э. 89
 Маратта, К. 65
 Масанобу 35
 Массон, А. 47
 Мастер Амстердамского кабинета 42
 Мастер 1446 года 40
 Маторин, М. 122, 124, 125, 128—129
 Матэ, В. 23, 111, 116, 117, 122
 Махаев, М. 110
 Маццуола, Фр. см. Пармиджанино
 Меккенем, И. 44
 Меллан, К. 46, 132
 Менцель, А. 20, 81
 Мерион, Ш. 49
 Микешин, М. 86
 Милле, Ж. 49
 Монограммист Е. S. 42
 Монье, А.-Б. 84
 Моор, Д. 125
 Мореельсе, П. 35
 Морланд, Дж. 55, 61
 Моро Младший 47
 Моронобу 35
 Мунк, Я. 23
 Нантейль, Р. 46, 132
 Невахович, М. 86
 Неттельгорст, О. 117
 Негкер, И. 34
 Нивинский, И. 100, 126, 128
 Нидерландский мастер XVI в. 6—7
 Никольсон, У. 74
 Ноорде, К. ван 97
 Овсянников, Л. 27
 Одран, Ж. 47
 Оленин, А. 110
 Орловский, А. 77, 103, 113
 Остаде, А. ван 49, 97
 Остроумова-Лебедева, А. 116, 117, 122
 Павлинов, П. 121, 124, 128
 Павлов, И. 23, 31, 117, 118, 122, 124
 Паннемакер 22
 Панов, Н. 117
 Папильон, Ж.-М. 18, 141
 Пармиджанино, Фр. (Маццуола) 96, 97
 Пата, Ж. Б. 56—57
 Пикар, П. 108
 Пилоти, Ф. 76, 77
 Пиранези, Дж.-Б. 49, 56—57, 132
 Пискарев, Н. 121
 Пискатор 104
 Пихлер, И.-П. 61
 Плоос ван Амстель, К. 66, 92—93, 97
 Плюшар, А. 80
 Пожалостин, И. 112, 116
 Поттер, П. 49
 Прайз, С. 91
 Престель, И.-Г. 66, 97
 Престель, М.-К. 66, 97
 Пру, С. 78
 Приудон, П. 78
 Пфистер, А. 14
 Пэйн, А. 132
 Райланд, У. 53, 59
 Раймонди, М. 44
 Рафаэлли, Ж.-Ф. 69
 Рафаэль. 76, 96
 Раффэ, О. 81
 Рашевский, М. 117
 Рейнольдс, Дж. 55, 61
 Рейсдаля, Я. 49, 56—57
 Рембрандт 48, 49, 53, 97, 131
 Ретель, А. 22
 Ривьер, А. 38
 Рихтер, Л. 19, 20
 Робб, М. 70
 Робер, Г. 65
 Родионов, М. 125
 Ромней, Дж. 55
 Ропс, Ф. 50, 51, 134
 Роу 75
 Рубенс, П.-П. 18, 46, 97
 Рудаков, К. 125
 Руднев 88
 Рундальцев, М. 116
 Руперт-Пфальцский 55
 Санредам, Я. 45, 130
 Селиванов, И. 110
 Сен-Нон, Р. де 54, 134
 Сент-Обен, Г. де 47
 Сержан-Марсо, А. 66
 Серяков, Л. 21, 117, 122
 Симанович-Ефимова, Н. 27
 Симон, Ж.-П. 56—57, 129
 Сингльтон, Г. 61
 Синьяк, Т. 89
 Сколари, Дж. 10
 Скородумов, Г. 110

- Скотников, Е. 110
 Смирнов, Ф. 122, 124
 Смит, Дж. 55
 Смит, Дж.-Р. 61, 67
 Соколов, Ив. 108
 Соколов, Ил. 100, 120, 122, 124, 128, 128—129
 Соколов, П. 116
 Староносов, П. 24, 102, 119, 124, 125
 Стейнлен, Т. 91
 Стоппар, 53
 Стотард, Т. 76
 Суворов, А. 128
 Схонебек, А. 108
 Сытин, И. 88
 Сэндби, П. 53, 135
 Сюнман (Шуман) 36
 Сюнсе (Шуншо) 35, 36
 Сяраку (Шараку) 35
 Тарасевич, Л. 106
 Гейлер, И. 59
 Тепчегорский, Г. 104
 Тимм, В. 85, 114, 117
 Тойокуни, 37
 Толстой, Ф. 110
 Тома, Х. 73
 Томкинс, У. 98
 Тори, Ж. 17
 Тренто, А. да 32
 Троицкий, А. 122
 Трухменский, А. 106
 Тулуз-Лотрек, А. 74, 89, 90
 Тьеполо, Дж.-Б. 49
 Тью, Р. 59
 Тырса, М. 126
 Уистлер, Д. 49, 89
 Укийо-е 35, 37
 Уокер, Дж. 110
 Уорд, У. 55, 58—59, 61, 67
 Уатсон, К. 59
 Усачев, А. 124
 Успенский, В. 128
 Утамаро 24—25, 35, 36
 Уткин, Н. 110, 112
 Ухтомский, А. 102—103, 110
 Уэст 76
 Уэстолл, У. 80
 Фаворский, В. 121, 124, 128—129
 Фалилеев, В. 117, 122, 124
 Фантуцци, см. Тренто
 Фантэн-Латур, А. 89
 Филиппс, Р. 56—57
 Фонвизин, А. 128
 Форстерман, Л. 46
 Фрагонар, О. 61, 65, 134
 Франсуа, Ж.-Ш. 96
 Флоров, А. 110
 Фюзли, К. 71, 76
 Хардинг, Д. 74, 78
 Харунобу 35
 Хеллэ, П. 50, 70
 Хижинский, Л. 122
 Хирошиге, 25, 37
 Хоккеи 100
 Хokusai, 35, 36, 37, 100
 Хольцман, К.-Ф. 96
 Хопнер, Дж. 55
 Хопфер, Д. 48
 Хюлмандел, 74, 78
 Цорн, А. 50
 Чарушин, Е. 92
 Чемесов, Е. 105, 110
 Ческие, К. и И. 110
 Чиприани, Дж.-Б. 53, 59, 96
 Чисман, Т. 59
 Чуваев, П. 108
 Шам, А.-Ш. 83
 Шапонье, А. 59, 61
 Шараку, см. Сяраку
 Шарлемань, А. 86
 Шарле, Н.-Т. 81
 Шебуев, В. 80
 Шевалье, см. Гаварни
 Шевченко, А. 128
 Шевченко, Т. 112, 114
 Шедель 14
 Шенк, П. 59
 Шере, Ж. 74, 91
 Шишкин, И. 114, 115, 116
 Шмидт, Г.-Ф. 110
 Шонгауер, М. 44
 Шор, С. 128
 Шоттер-Бой 80
 Шоффар, П.-Ф. 47
 Шпинель, И. 102
 Штеренберг, Д. 135
 Штрикснер, И. Н. 76
 Шуншо см. Сюнсе
 Щедровский, И. 86
 Щирский, И. 108
 Эвердинген, А. ван 49
 Эделинк, Ж. 47
 Энгельман, Г. 78
 Энгр, Ж.-Д. 78
 Эндрю 20

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

АДАМ, В. Уличный бой. Литография	82
АНДРЕА, Д. Танцующие женщины. Резцовая гравюра	42
АНОНИМ ФЛОРЕНТИНСКОЙ ШКОЛЫ XV в. Женская голова. Рез- цовая гравюра	41
АНОНИМ ШКОЛЫ ФИНИГВЕРРА. Дама с единорогом. Резцовая гравюра	6
БАРТОЛОЦЦИ Фр. Луиза Гаммонд. Цветной пунктир. С А. Кауфман	60
БЕРКЕ, Т. Художница с музой. Пунктир С А. Кауфман.	56—57
БЕРКЕ, Т. Художница с музой. Пунктир. Увелич. деталь	133
БЕРНАДСКИЙ, Е. Иллюстрация к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя. Гравюра на дереве	109
БОИМ, С. Похороны В. И. Ленина. Цветная литография	128—129
БОСС, А. Мастерская гравера. Офорт	39
БЬЮИК, Т. Заставка к поэме «Охота». Гравюра на дереве	139
ВЕРЕЙСКИЙ, Г. Окно. Литография	126
ВЕРЕЙСКИЙ, Г. Портрет художника Замирайло. Сухая игла	128—129
ГЕНДТ, Э. де. Концовка. Резцовая гравюра с офортом. С Марилье	55
ГЕНДТ, Э. де. Концовка к соч. Дора. Резцовая гравюра с офортом С Марилье	142
ГОЛЬЦИУС, Г. Богиня ночи. Кьяроскуро	33
ДЕБЮКУР, Л. Ф. Менуэт новобрачной. Цветная акватинта	56—57
ДЕБЮКУР, Л. Ф. Менуэт новобрачной. Деталь. Акватинта. Оттиск с одной черной доски	57
ДЕМАРТО, Ж. Амуры. Карандашная манера. С Буше	56—57
ДЕМАРТО, Ж. Амуры. Карандашная манера. Увелич. деталь	137
ДЕМАРТО, Ж. Молочница. Цветная карандашная манера. С Гюэ	66—67
ДЕМАРТО, Ж. Пастораль. Карандашная манера. С Гюэ	70
ДЕСТУНИС, Г. Листок из альбома. Литография	87
ДОБРОВ, М. Крейсер «Аврора». Офорт с акватинтой	123
ДОМЬЕ, О. Мусорщик. Литография	83
ДРЕВЕ, П. Портрет Буало. Резцовая гравюра С Риго	56—57
ДЮРЕР, А. Из серии «Жизнь Марии». Гравюра на дереве	13
ДЮРЕР, А. Морское чудовище. Резцовая гравюра	43
ДЮРЕР, А. Рыцарь, смерть и дьявол. Резцовая гравюра	56—57
ЖАКОВ, Н. А. Портрет Луи Давида. Литография	70—71
ЖЕРИКО, Т. В кузнице. Литография	79
НЕГЕР, Х. Геркулес, поражающий гидру. Гравюра на дереве С Рубенса	15
Инструменты для гравюры на дереве и процесс ее печатания	8
Инструменты для углубленной гравюры	40
ИРЛОМ, Р. Пейзаж. Карандашная манера, лавис, офорт, меццотинто	93
ИРЛОМ, Р. Цветы. Меццотинто с офортом. С Хейсума	56—57
ИРЛОМ, Р. Юпитер. Лавис, карандашная манера	101
ИТАЛЬЯНСКАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ XV в. Гравюра на дереве	7

КАЛЛО, Ж. Персонажи комедии масок. Офорт	48
КАРПИ, УГО да. Диоген. Цветное кьяроскуро. С Пармиджанино (фронτισпис)	2—3
КАРПИ, УГО да. Чудесный лов рыбы. Кьяроскуро. С Рафаэля	3
КЕЙЛЮС, А.-К. и ЛЕСЮЕР, Н. Руно Гедеона. Цветная гравюра на дереве с офортом. С Ораци	95
КИТАЙСКАЯ ГРАВЮРА. Ветка сливы. Цветная гравюра на дереве	27
КОЛЬВИЦ, К. Женщина с серьгой. Мягкий лак	52
КОЛЬВИЦ, К. Женщина с серьгой. Мягкий лак. Увелич. деталь	134
КОРЕНЕВ, В. Рембрандт. Гравюра на дереве. С Рембрандта	113
КРАВЧЕНКО, А. Иллюстрация к «Тихому Дону» М. Шолохова. Гравюра на дереве	121
КРУГЛИКОВА, Е. Площадь Островского. Цветная акватинта	101
КУЗНЕЦОВ, К. Иллюстрация к детской песне «Наряжалась совушка» Сухая игла, акварель	99
КУЛИКОВА, З. Строительство Охотного ряда. Офорт	127
КУПРЕЯНОВ, Н. На диване. Литография	88
КУТАТЕЛАДЗЕ, Д. Киров и Орджоникидзе. Цветной офорт с акватинтой	128—129
ЛЕБЕДЕВ, А. Вечеринка. Литография	84
ЛЕБЕДЕВ, А. Вечеринка. Литография. Увелич. деталь	128—129
ЛЕПЭР, О. Девочка. Цветная гравюра на дереве	36
МАТОРИН, М. Новая Москва. Цветная гравюра на линолеуме	128—129
МАТЭ, В. Пшквин. Офорт	111
НИВИНСКИЙ, И. Гурзуф. Офорт	122
НИДЕРЛАНДСКИЙ МАСТЕР XVI в. Готфрид Бульонский. Гравюра на дереве	6—7
ОРЛОВСКИЙ, А. Кавалер в дрожках. Литография	103
ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА, А. Фонтан Самсон. Гравюра на дереве	116
ПАВЛИНОВ, П. Скрипка. Гравюра на дереве	128
ПАВЛОВ, И. Астрахань. Цветная гравюра на линолеуме	118
ПАПИЛЬОН, Ж.-М. Концовка. Гравюра на дереве	141
ПАТА, Ж.-Б. В ложе. Резцовая гравюра с офортом. С Моро Младшего	56—57
ПИРАНЕЗИ, Дж. Б. Фантазия. Из серии «Тюрьмы». Офорт	56—57
ПИСКАРЕВ, Н. Иллюстрация к «Анне Карениной» Л. Н. Толстого. Цветная гравюра на дереве	38
ПЛООС ВАН АМСТЕЛЬ, К. На катке. Цветной мягкий лак, меццотинто, офорт, ретушь, акварель. С Аверкампа	92—93
ПРЕСТЕЛЬ, М.-К. Пейзаж. Карандашная манера с цветным офортом	97
РАФФАЭЛЛИ, Ж.-Ф. Собор Парижской богородицы. Цветной офорт	69
РЕЙСДАЛЬ, Я. Хижина в лесу. Офорт	56—57
РЕМБРАНДТ. Фауст. Офорт	38—39
РЕМБРАНДТ. Фауст. Офорт. Увелич. деталь	131
РИХТЕР, Л. Иллюстрация к «Песне о колоколе» Шиллера. Гравюра на дереве	19
РОДИОНОВ, М. Скачки. Литография	125
РОПС, Ф. Художник Лесли. Сухая игла	51
РОУ. Замок Тинтерн. Литография	75
САНРЕДАМ, Я. Вакх. Резцовая гравюра. С Гольдциуса	45
САНРЕДАМ, Я. Вакх. Резцовая гравюра. Увелич. деталь	130
СЕН-НОН, Р. де. Пейзаж. Акватинта	54
СЕРЯКОВ, Л. Портрет Кокоринова. Гравюра на дереве. С Левицкого	21
СИМОН, Ж.-П. Самуэль Харт. Меццотинто. С Неллера	56—57
СИМОН, Ж.-П. Самуэль Харт. Меццотинто. Увел. деталь	129
СОКОЛОВ, И. Букет. Цветная гравюра на линолеуме	120
СОКОЛОВ, И. Кузьминки. Цв. гравюра на линолеуме	128—129

СТАРОПОСОВ, П. На севере. Цв. гравюра на линолеуме	119
СЭНДБИ, П. Пейзаж. Акиатинта. Увелич. деталь	135
ТИММ, В. Листок для светских людей. Литография	85
ТОМКИНС, У. Пейзаж. Офорт, рисунок, акварелью	98
ТУЛУЗ-ЛОТРЕК, А. Сиящая. Литография.	90
УОРД, У. Фермеры. Цветное меццотинто. С Морланда	58—59
УТАМАРО. Из серии «Большие головы». Цветная гравюра на дереве	24—25
УТКИН, Н. Суворов. Резцовая гравюра. С Шмидта	107
УХТОМСКИЙ, А. Павловск. Резцовая гравюра	102—103
ФАВОРСКИЙ, В. Обложка к соч. Мериме. Гравюра на дереве	128—129
ФИЛИППС, Р. Мальчик Ламбтон. Меццотинто. С Лауренса	56—57
ФЮЗЛИ, К. Этерна. Литография	71
ХИРОНИМЕ. Ветер. Цветная гравюра на дереве	25
ХРОНИКА ШЕДЕЛЯ. Гравюра на дереве	11
ЧАРУШИН, Е. Тигренок. Цветная литография	92
ЧЕМЕСОВ, Е. Автопортрет. Офорт	105
ШЕВЧЕНКО, Т. Крестьянин и смерть. Офорт	112
ШИШКИН, И. Пейзаж. Офорт	115



*Концовка к соч. Дора.
Э. де Гендт. Резцовая гравюра с офиртом.*

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Введение. <i>М. И. Фабрикант</i>	3
Гравюра на дереве. <i>А. А. Сидоров и М. И. Фабрикант</i>	7
Цветная гравюра на дереве. <u><i>А. И. Аристова</i></u>	25
Углубленная гравюра на металле. <i>В. М. Невежина</i>	39
Цветная гравюра на металле. <i>Н. Н. Водо</i>	57
Литография. <i>В. М. Невежина</i>	71
Комбинированные техники. <i>В. Н. Крылова</i>	93
Русская гравюра. <i>М. З. Холодовская</i>	103
Распознавание различных техник гравюры по оттиску. <u><i>А. И. Аристова</i></u>	129
Литература по гравюре на русском языке. <i>В. М. Невежина</i>	139
Алфавитный указатель имен граверов, живописцев, типографов и проч.	143
Список репродукций	147

Цена 19 руб.

