

ИВАН ПАВЛОВ
М. МАТОРИН

76
П-12

Техника гравирования

НА ДЕРЕВЕ
И ЛИНОЛЕУМЕ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
М. П. СОКОЛЬНИКОВА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
Москва 1938 Ленинград

ПРЕДИСЛОВИЕ

Основная задача выпускаемого нами практического руководства — помочь многочисленной художественной молодежи в изучении техники гравирования на дереве как на продольной доске, так и на торце. Мы знакомим с видами материалов, инструментами, переводом рисунка на доску и приемами печати. Вместе с этим в нашем пособии отведено место и первым опытам гравирования (прямая, волнистая линия, круг, пунктир, штрих, тон). Упражнения в технике гравирования, которые нами предлагаются, отнюдь не исчерпывают всего комплекса обучения ксилографии, но все же дают необходимый технический минимум для перехода к самостоятельной творческой работе.

Вопросы „композиции“ мы сознательно опускаем в нашем руководстве, дабы не сбить начинающего гравера и не отвлечь его от первого и главного назначения в обучении — овладения процессами техники резьбы.

Это вовсе не означает, что вопросам специфически художественным мы не придаем значения и обходим их. Громаднейшее достижение и особенности советской гравюры заключаются как раз в том, что в наше время ксилограф сливается с художником-рисовальщиком воедино. Гравер-ремесленник уступил место граверу-художнику. Однако наша цель — показать процесс гравирования во всем объеме его технических средств. К сожалению, на эту сторону обращалось мало внимания в практике художественной школы, вследствие чего техническая сторона наших граверов при многих других замечательных качествах часто стандартна. Гравер не использует многочисленных и разнообразных достижений классической ксилографии.

В наше время преобладают случаи соединения в гравюре художника-рисовальщика и мастера-ксилографа. Вот почему мы в начале книги предлагаем краткий вводный очерк по истории развития техники гравирования и организации граверного дела — от Т. Бьюика до наших дней — и дополняем этот очерк в конце книги разбором техники западных и рус-

ских гравюров. Последний раздел нам представляется чрезвычайно важным, так как он вводит в технические лаборатории величайших художников гравюры и помогает более правильно овладеть классическим наследием ксилографии.

Техника советской гравюры в нашем руководстве не рассматривается. Мы предполагаем на эту тему написать специальный обзор.

Книга наша снабжена большим количеством иллюстраций, включающих наглядные изображения процессов работы, виды материалов, инструменты, а также и многочисленные образцы техник различных гравюров.

Думается, что в таком виде это руководство сможет принести пользу при самостоятельном изучении техники резьбы начинающими гравюрами. Подобного рода изданий у нас не имеется, если не считать выпущенную в 1931 году Иваном Павловым азбуку гравирования („Гравер самоучка“). Опыт выпуска указанной книги как раз и свидетельствует о том, насколько назрела потребность в учебнике по технике гравюры. По азбуке Павлова учились самые различные категории людей нашей страны; многие образцы их работ печатались в местных газетах и журналах. Очень интересен пример художника А. И. Иглина, который сам научился делать инструменты, отлично обрабатывать материал и быстро вырос в серьезного мастера резца. Гравюры А. Иглина мы помещаем в нашем руководстве в качестве показательного примера.

Все замечания по этой книге мы примем с благодарностью и учтем их для дальнейшей работы.

Заслуженный деятель искусств *Иван Павлов*
М. Маторин.

КРАТКИЙ ОЧЕРК РАЗВИТИЯ ГРАВЕРНОГО ИСКУССТВА

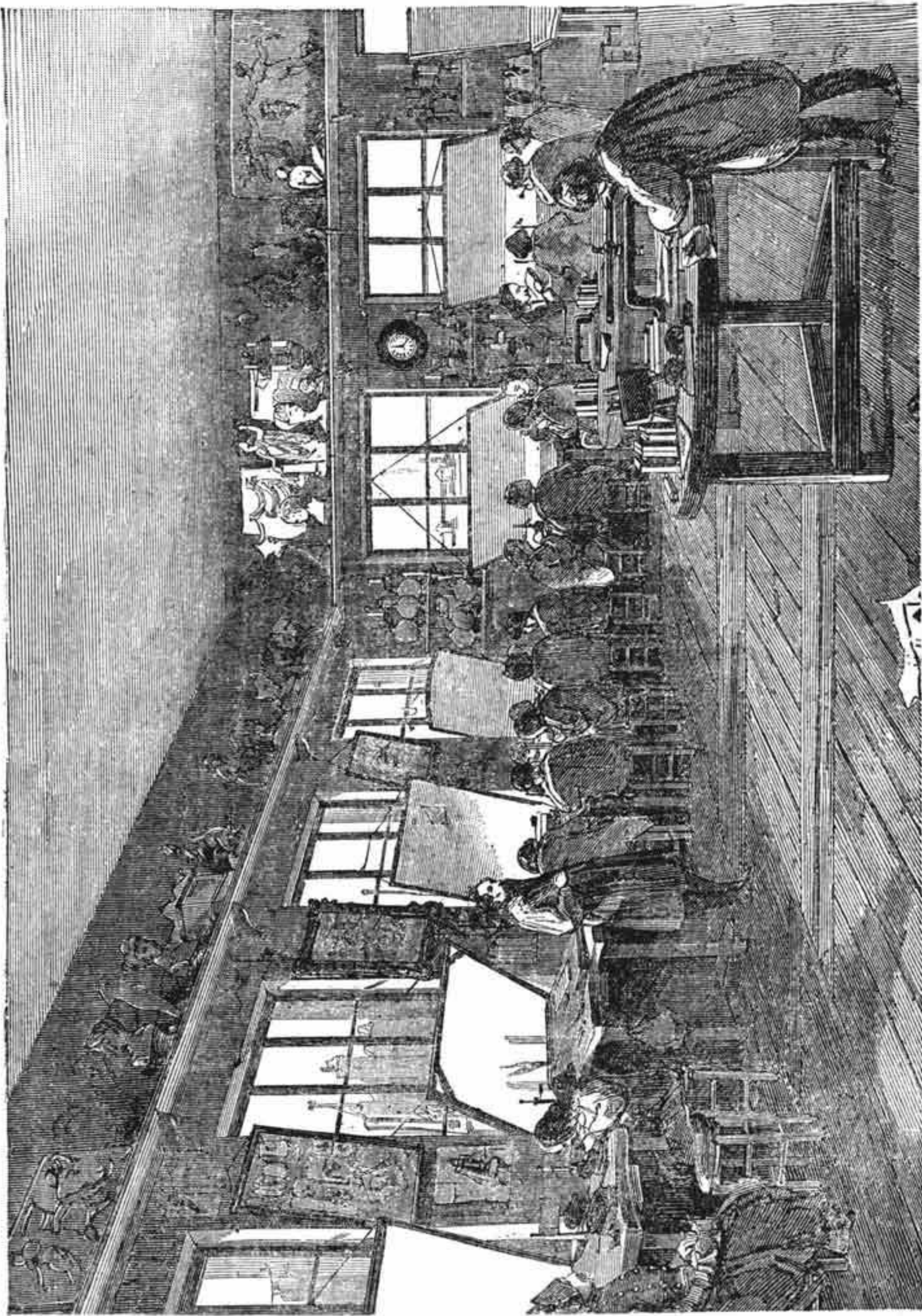


Рис. 1. Граверная мастерская журнала «Иллюстрасьон» в Париже. 60-е годы XIX века.

Среди различных видов изобразительного искусства гравюра издавна занимает почетное место как самый демократичный, самый массовый вид художественного творчества. Создать гравюру — значит дать возможность одновременной жизни художественному графическому произведению в массе подлинных его копий, то есть, иными словами, дать большое количество одноименных произведений совершенно одинаковой качественной значимости.

Гравюра уже давно прочно вошла в историю искусства, тесно переплетаясь с историей книгопечатания, полиграфией и издательским делом. Однако самый термин «гравюра» имеет обычно расширительное толкование, и мы должны объяснить его, прежде чем начать говорить о роли этого вида искусства.

Гравирование — искусство вырезания рисунков на деревянных или металлических досках. От слова «гравировать» произошло и понятие гравюра, которая имеет двойкий смысл. Гравюра есть доска, металл или камень, на котором вырезано изображение рисунка для отпечатания; но гравюрой также называется и оттиск на бумаге (или ином материале) подобной доски, металла или камня. Когда мы говорим о произведении того или иного мастера, сделанном способами гравирования, мы такое произведение также называем гравюрой. Различают гравюру выпуклую и углубленную. При печатании с выпуклой гравюры краской покрывается рельефная часть, которая и дает отпечаток. В углубленной гравюре краска заполняет выемки (углубленные места) и счищается с рельефа; печать с таких гравюр передает лишь линии и тон глубины материала, а не его поверхность. Для углубленной гравюры основным материалом является медь, почему она называется также гравюрой на меди.

Выпуклая гравюра использует, главным образом, дерево, вследствие чего ее называют ксилографией. В нашей книге мы касаемся ксилографии, то есть гравюры на дереве, добавляя к ней лишь гравюру на линолеуме. Техника углубленного гравирования требует специального руководства.

История деревянной гравюры начинается с глубокой древности. Родиной ее считается Китай (в конце VI века нашей эры), далее она встречается в Индии и большое развитие получает в Японии. В Европе гравюра появляется в XIII столетии. Искусство гравирования с началом книгопечатания тесно переплетается с искусством книги, и с этого времени гравюра—постоянный спутник авторского текста.

XV и XVI столетия—время расцвета деревянной гравюры, давшее целый ряд замечательных мастеров, обогативших изобразительное искусство новым видом графической формы.

Техника гравирования в течение свыше трех столетий связана была с обработкой продольной доски, которая обрезалась по слою дерева (отсюда и дополнительное название такой гравюры—обрезная). Гравирование производилось ножами. Доски изготовлялись из пород груши, липы, яблони, а японцы гравировали и на специальных местных породах, используя их слоистость для передачи (неравномерным впитыванием краски) рисунка дерева.

Деревянная гравюра сразу стала народным искусством. Граверы Китая и Японии выпускали свои произведения на сюжеты народной жизни, много работали в области политической сатиры; оттиски их гравюр широко распространялись в массах и становились необходимым украшением жилищ. В Японии большое распространение приобрела цветная гравюра, достигшая в конце XVII и XVIII веков замечательных результатов в творчестве художников Масаонобу, Харунобу, Тойокуни и Утамаро.

В Европе гравюра первоначально станковая, а затем и книжная также была народным искусством. Во многих странах создавались при типографиях и отдельно большие специально граверные мастерские, где мастера обучали учеников, передававших, в свою очередь, опыт техники следующим поколениям. Внутренность таких мастерских и показ процессов работы по гравированию не раз служили предметом изображения в ранних образцах продольной гравюры.

В этих мастерских складывались различные направления искусства гравирования; из них же выходили и замечательные, порой гениальные мастера—резчики по дереву.



Рис. 2. Иост Амман. Резчик по дереву. Гравюра на дереве XVI века.

Особенного расцвета достигла гравюра в XV—XVI веках в Германии. Здесь нашлись гениальные художники, которые совместно с мастерами резного дела создали величайшие произведения графического искусства. Учителя гениальнейшего немецкого художника Альбрехта Дюрера Вольгемут и Плейденвурф вырезали 650 досок иллюстраций к знаменитому изданию нюрнбергского типографа Антона Кобергера—энциклопедии Шеделя „Нюрнбергская хроника“, вышедшей в 1494 году. Гравюры этих мастеров уже и по тому времени привлекают тонкостью техники.

Сам Дюрер (1471—1528) сделал для гравирования 170 специальных рисунков, причем некоторые из них состоят из многочисленных досок. Выдающиеся гравюры Дюрера: „Апокалипсис“ (16 листов), „Жизнь Марии“ (20 листов) и „Большие страсти“ (12 листов). Мастером большинства гравюр Дюрера был нюрнбергский резчик по дереву Иероним Андреэ. Дюрер имел собственную мастерскую, но сам на дереве, возможно, не резал, ибо гравирование было цеховой привилегией особого разряда организованных ремесленников—„формшнейдеров“.

Другим замечательным немецким художником в гравюре был Ганс Гольбейн-младший (1497—1543). Серии его гравюр „Пляска смерти“ и „Азбука смерти“ (по 41 листу каждая) вырезаны под руководством самого художника Гансом Лютцельбургером. Если бы не сохранились доски этой серии, то ксилографии Гольбейна можно было бы принять за гравюру на меди,—так исключительно тонко переданы здесь линии.

Совместно с Дюрером работали многие его ученики, ставшие крупными мастерами и имевшие в дальнейшем собственные граверные мастерские. Из них выделялись: Ганс Шейфелейн (1480—1539), Ганс Бальдунг Грин (1480—1545), Альбрехт Альтдорфер (1480—1538), Лука Кранах-старший (1472—1553), Виргилий Солис (1514—1562) и Иост Амман (1539—1591).

В Голландии гравюра на дереве находит прекрасного художника в лице Луки Лейденского, который, так же как и Дюрер, имел у себя учеников-гравировальщиков.

Интересным фактом из истории продольной гравюры является воспроизведение гравером Уго де Карпи оригинала Рафаэля, который, по преданию, сам сделал несколько рисунков для цветной гравюры.

Из французских мастеров обрезной гравюры следует назвать Бернара Саломона (1512—1580), а из итальянских, помимо Уго да Карпи, особенно Андреа Андреани.

В XVIII веке продольная гравюра сходит на-нет и заменяется торцовой. Эту революцию в граверном искусстве совершает английский ксилограф Томас Бьюик (1763—1828). Бьюик режет уже не ножами, а граверными инструментами, которые он отлично освоил, работая предварительно на медной доске.

Это обстоятельство и дало ему толчок к переходу на более плотные породы дерева. Гравюра со времени Бьюика принимает тоновой характер и режется, как правило, на пальме (торец) или нашем кавказском самшите—штихелями. Указанные сорта дерева, в отличие от липы и груши, обрабатываются для гравирования поперек слоя породы.

Упругость пальмового дерева позволяла прибегать к тончайшей технике резьбы; твердость его позволяла разнообразить приемы обработки материала и привела к возможности размножения (печати) в больших количествах оттисков.

Бьюик также имел свою мастерскую и учеников—брата Джона, Несбита, Бренстона, Джексона и других, которые работали на торце новой техникой гравирования.

В основе тоновой гравюры лежит комбинация белых и черных штрихов. Гравер режет по загрунтованной белилами

доске. Нарисованный черный рисунок остается неприкосновенным; меняя инструменты и „разбирая“ ими незарисованную плоскость торца, он вводит белую линию резца, обрезая с двух сторон черную. Лучи падающего света при этом должны быть перпендикулярны по направлению к проведенным линиям.

Изобретенная Бьюиком тоновая гравюра быстро распространяется и завоевывает права гражданства во всем мире.

Английские художники братья Томпсон перебрались в Париж, где техника торцовой гравюры получила дальнейшее и блестящее развитие. Для усовершенствования в граверном искусстве в Париж стекались граверы всех национальностей; и этот город стал в XIX веке центром ксилографии. Совместной работой крупнейших художников-рисовальщиков Франции—Дорэ (1832—1883), Гаварни (1804—1866), Гранвиля (1803—1847), Мейсонье (1815—1891), Домье (1808—1879) и других—с мастерами гравирования были созданы замечательные гравюры, украсившие лучшие издания своего времени. Вначале тоновая французская гравюра резалась на пальме (Бьюик резал на буке), но это дерево трудно выдерживало влияние воздуха и часто трескалось мельчайшими трещинами. Пальму вскоре заменяют кавказским самшитом, более твердой и крепкой породой. Колоссальными партиями самшит стал вывозиться из России в Париж, где и подвергался специальной обработке. Русские граверы получали этот материал в готовом виде в досках, выписывая их от парижских мастеров. Техники изготовления самшитовых досок затем овладели и наши столяры, из которых особенно выделялись Уро и Яненко; будучи сами в прошлом граверами, они отлично знали качество материала для обработки.

В связи с широким применением торцовой гравюры в книгоиздательском деле в Париже образовались граверные мастерские, поставляющие ксилографии для книг и журналов; в них мастера резьбы работали совместно с художниками-иллюстраторами. Журнал „Иллюстрасьон“ имел, например, огромную мастерскую специально для своих нужд. Руководил ею главный художник (маэстро), под наблюдением которого доска гравюры большого формата в две стороны журнала осторожно разделялась на многие (до 20) куски и раздавалась в таком виде для обработки сразу нескольким граверам. Рисунок на доску наносился предварительно.

По окончании работы граверами обработанные части доски склеивались вместе; для прочности и во избежание разлома огромной гравюры при печати, в доску пропускалась проволока и в концах свинчивалась гайками. У граней

деревянных частиц гравюры, на расстоянии примерно до четверти сантиметра, рисунок не догравировывался.

После процедуры с восстановлением доски последняя догравировывалась самим маэстро. В оттиске гравюра имела вид законченного произведения, часто мало отличающегося от ксилографии, выполненной одним мастером. Подобными приемами коллективной обработки материала достигались многие цели: 1) ускорение процесса,—на сколько кусков разделяли доску, на столько скорее она была готова к печати; 2) удобство гравирования,—большие сплошные площади дерева чрезвычайно трудны, а иногда и просто невозможны для резьбы.

Большой коллектив квалифицированных мастеров гравюры собрал вокруг себя Дорэ; совместно с ними он выполнял иллюстрации к „Потерянному и возвращенному раю“ Мильтона и к своей знаменитой „Библии“. Главным и любимым мастером гравирования был у него Пизан; работали у Дорэ также Паннемакер—отец и сын, Барбант, Лапланд и другие.

О процессе работы Дорэ рассказывает Н. Каразин, бравший у него уроки рисования. Загрунтованные тонким слоем белил доски раскладывались сразу все вместе на столах, имеющих вид ученических парт. Художник наносил на них рисунок, как бы по конвейеру, начиная с первой доски; сначала делались только общие пятна мазками кисти, второй раз происходило композиционное построение,—композиция отделялась в третий раз, а потом производились последние блики белилами—кистью. Так заканчивались одновременно все доски, чем достигалось единство техники рисунка и отделки формы при сохранении сходства типажа. По окончании всей работы Дорэ созывал граверов и предлагал каждому из них выбрать те доски, которые им будут под силу и заинтересуют рисунком и композицией. К переводу рисунка на дерево многие крупнейшие художники гравюры обычно не прибегали, рисуя прямо на доске в обратном изображении. При неопытности художников в начале такого рода работ иногда получались курьезы: автограф выходил обратным, гитарист играл левой рукой и т. п.

Мировую известность в Париже приобрела граверная мастерская Паннемакера-отца, в которой совершенствовались и наши граверы Матэ, Мультиановский и др. Серьезной художественной постановкой дела была известна также мастерская Беста, где учился и первый русский академик гравюры на дереве Л. Серяков.

Замечательного мастерства станковые гравюры достигали в работах мастерской Шарля Бода, который сам был первоклассным мастером резьбы. В мастерской Бода были

исполнены многие гравюры с классических живописных произведений Рембрандта, Рубенса и Веласкеза.

Блестяще награвированные бодовские листы при помощи гальвано-клише распространялись по всей Европе. Многие русские журналы выпускали их в качестве премий-приложений.

Огромную роль в истории немецкой тоновой гравюры сыграл художник Адольф Менцель (1815—1875). Он требовал от отечественных граверов безукоризненной передачи своих рисунков на дереве. Первые гравюры к знаменитым иллюстрациям „Истории Фридриха Великого“ (1839—1842) были выполнены в парижской мастерской, и лишь после этого рисунки Менцеля стали гравировать по поручению самого художника Унцельман, братья Фогель и Эдуард Кречмар. В технике немецкой торцовой гравюры следует также отметить имена ксилографов Иоганна Георга Унгера-отца и Иоганна Фридриха Готлиба Унгера, профессора гравюры на дереве в берлинской Академии художеств.

Торцовая гравюра впервые появилась в России в 1825 году. Развивалась она под несомненным влиянием французской школы гравирования.

Первым известным русским ксилографом был К. К. Клодт (1807—1879), учившийся в Париже у Порре. Клодт участвовал в „Иллюстрации“ Кукольника и стал во главе граверной мастерской, основанной при журнале. Мастерская Клодта дала России ряд опытных ксилографов.

Почти в одно время с Клодтом работали Майдель, имевший в г. Юрьеве собственную мастерскую и воспитавший плодовитых учеников в лице Герна, Михельсона и Даугеля, затем Неттельгорст, Е. Бернадский и другие. В содружестве с такими художниками, как Агин, Тимм, Ковригин, Щедровский, наши первые русские ксилографы достигли значительного совершенства и не уступали по технике западным мастерам.

Эпоха 40-х годов считается классическим периодом русской иллюстративной гравюры на дереве и запечатлена в многочисленных и замечательных изданиях, из которых особенно выделяются „Сто рисунков Агина к „Мертвым душам“ Гоголя“ в гравюрах Бернадского, „Сенсации г-жи Курдюковой“ с гравюрами Г. Линка по рисункам Тимма, „Тарантас“ Сологуба с гравированными рисунками Агина, „Наши, списанные с натуры“ с гравюрами Дерикера и многие другие.

Выдающимся учеником Клодта явился Лаврентий Авксентьевич Серяков (1824—1881), сделавший чрезвычайно много для искусства гравюры в родной стране. После обучения в мастерской Клодта Серяков учится в Академии

художеств. Окончив ее, он отправляется в Париж как пенсионер. Здесь он обучается у Беста и Лехоара, сотрудничая одновременно в известных французских изданиях „Magasin Pittoresque“ и „Histoire de France“. В 1864 году он впервые в истории Академии получает звание академика за свои гравюры на дереве.

Серяков был первым нашим гравером, который по заданию Академии стал резать на дереве, подражая медной гравюре.

По его примеру в Академии работал Дамюллер, получивший известность за гравюру — копию с портрета Рембрандта.

Серяков отличался большой трудоспособностью: им выполнено около 500 гравюр, не считая тех, которые исполнены под его непосредственным руководством. В 1868 году Серяков организовал в Петербурге мастерскую тоновой гравюры на дереве; из этой мастерской вышло свыше 1000 гравюр, исполненных его учениками и помеченных монограммой „С. и К.“. Первым помощником Серякова был А. И. Зубчанинов; из учеников выделились Яненко, Браун, Грачев, Матюшин и особенно Матэ.

Серяков преподавал гравюру также и в школе О-ва поощрения художеств, которая немало сделала для развития гравирования в России, поощряя в частности деятельность мастеров гравюры конкурсами и премиями.

В конце 60-х годов, для обслуживания потребностей своего журнала, основывает в Петербурге большую мастерскую издатель „Всемирной иллюстрации“ Герман Гоппе. Эта мастерская объединяла большинство тогдашних граверов и просуществовала свыше 25 лет. Главным руководителем ее был гравер Дамюллер. В дальнейшем значительная часть ксилографов перешла работать в „Ниву“ (этот журнал собственной мастерской не имел); для „Нивы“ гравировали Зубчанинов, Шюблер, Барановский, Хелницкий, И. Н. Павлов и другие.

В период 90-х годов, в связи с вытеснением ксилографии фотомеханическими способами печати (цинкография), журналы постепенно прекращают репродуцирование иллюстраций при помощи ксилографии.

В этот последний период господства гравюры самой яркой творческой личностью и замечательнейшим мастером техники ксилографии явился Василий Васильевич Матэ, который воспитал целые поколения граверов конца XIX и начала XX веков.

Ремесленнический характер гравирования он заменяет творческим, обращая серьезное внимание на раскрытие художественной сущности оригинала и его образов. Он

применял также метод свободных композиций, удачно совмещая его с работой по гравированию копий.

В отличие от Серякова Матэ впервые вводит технику живописной гравюры, в особенности в своих портретах.

После окончания Академии художеств Матэ совершенствовался в гравировании в Париже у Паннемакера. Вернувшись в Россию, он принимает постоянное участие в большинстве иллюстрированных изданий 80-х и 90-х годов, завоевывая себе широкую известность.

Как педагог он преподает гравюру и офорт в школе Штиглица, где у него обучались Степанова, Н. Панов, Рундальцев, Владимирская, Быковский, Павлов, Шевердяев, Коренев, Рупини. Обучение гравированию проходило таким порядком: сначала ученики должны были пройти рисование вплоть до натурального класса, на гравирование же давалось два часа в день в продолжение двух лет. Первый год обучались техническим приемам гравюры, а второй год работали на программную работу и, после удовлетворительной оценки художественным советом, посылались за границу для усовершенствования.

Матэ имел свою небольшую домашнюю мастерскую, куда приходили работать граверы И. Н. Павлов, А. П. Троицкий, Лаполейнен, Глухов. Здесь приходилось гравировать большие двусторонние доски. Сам Матэ гравировал в таких случаях лишь ответственные места; остальное выполняли помощники.

Получив в 1899 году звание академика гравюры, Матэ до самой смерти руководил граверным отделом Академии. Но это уже было время затухания интереса к ксилографии и увлечения офортом (глубокая гравюра).

У Матэ училась гравированию и наша современница — замечательный мастер цветной гравюры А. П. Остроумова-Лебедева.

В граверных классах О-ва поощрения художеств в 90-х годах преподавал Гогенфельден, а после него занял место руководителя А. И. Творожников.

Что касается Москвы, то обучение граверному делу в ней проходило до 1904 года в ремесленных мастерских типично предпринимательского порядка. Условия работы в них были крайне тяжелыми, а система обучения не шла далее ремесленничества. Одним из крупных граверных заведений в Москве были мастерские Рихау, просуществовавшие 30 лет и закрывшиеся в 1895 году в связи с введением цинкографского способа репродукции. Из мастерской Рихау вышли мастера В. и Н. Ермолковы и Т. Баранов, гравировавшие серию „Уличных типов Москвы“ по рисункам Башилова. У Рихау же были награвированы и иллю-

страции Башилова к „Войне и миру“ Льва Толстого; доски их, за немногими исключениями, сгорели.

Выпускаемые ежегодно мастерской граверы обслуживали московские иллюстрированные издания вплоть до появления цинкографий, после чего им пришлось гравировать только для преискурантов различных промышленных и торговых фирм.

В Москве же находилась и мастерская Ю. Конден, изготовлявшая гравюры специально для „Газеты Гатцука“; гравирование в этом заведении происходило за специально приспособленным столом.

В этот период деревянная гравюра в России играла чисто служебную прикладную роль, обслуживая по преимуществу издательства (Сытина, Ступина и др.).

Крупнейшим событием в истории московской гравюры является открытие класса гравюры, офорта и ксилографии при Строгановском училище С. С. Голоушевым — пионером в деле возрождения русской художественной гравюры. В этом училище впервые в Москве дело преподавания гравирования ставится серьезно. Образцы гравюрного искусства молодых учеников имели большой успех на Всемирной Миланской выставке. Строгановское училище выпустило больших мастеров гравюры — Н. И. Пискарева, Г. Пашкова и других.

В 10-х годах XX века русская деревянная гравюра постепенно находит новые формы своего развития, превращаясь из иллюстративно-факсимильной и репродукционной в станковую.

С 1912 года, по почину Московского т-ва художников, организовались выставки с непременным участием граверов и офортистов. Румянцевский музей на этих выставках впервые стал приобретать ксилографии для своего гравюрного кабинета. Этим фактом как бы утверждалось признание гравюры искусством наравне с живописью и скульптурой. На этих выставках участвовали своими произведениями Матэ, И. Павлов, Фаворский и другие. С этих пор художественные выставки уже редко обходятся без станковых гравюр. Гравюра входит в быт, ею начинают украшать жилища; появляются и коллекционеры этого вида искусства. Строгановское училище выпускает оригинальные граверные листы в продажу.

С Великой Октябрьской Социалистической революцией совершается громадный переворот в развитии гравюры на дереве. Ксилография становится одним из популярнейших видов изобразительного мастерства и вырастает в искусство большой силы. В эту область искусства идут десятки крупных художников, молодежь также стремится к овла-

дению резцом. Гравюра находит широчайшее применение в книге и плакате и служит отличным видом изобразительной пропаганды. В советской России появляется гравер-художник, сам создающий оригиналы для гравирования.

Дело воспитания кадров ксилографии концентрируется в самом начале Октября в Высших художественно-технических мастерских (Вхутемас), где до 1922 года руководил мастерской гравюры И. Н. Павлов, а позднее — В. А. Фаворский.

Помимо Вхутемаса (а позднее Вхутеина), гравюра заняла права гражданства и в Академии художеств в Ленинграде, где граверным классом стал руководить крупнейший и опытный мастер ксилографии проф. П. А. Шиллинговский.

Обучение гравюре вводится в порядке обязательного предмета в художественных училищах Киева, Казани и других городов СССР.

Ксилография в СССР играет немалую культурную и политическую роль и широко известна также за границей. По гравюрам советских мастеров народы нашей страны и всего мира знакомились с жизнью и бытом первого в мире великого социалистического государства. Тем ответственнее новые задачи, стоящие перед нашей гравюрой именно сейчас. Подлинно реалистическое отражение социалистической действительности требует серьезнейшего овладения техникой этого сложного искусства. Одно жалкое упрощение, прикрываемое ложным пониманием творческой „свежести“ и внешней погони за „новизной“, ничего не дает и только ведет к формализму.

Нельзя забывать об истории многообразного и замечательного мастерства гравюры.

К использованию великого наследия искусства гравирования, к овладению лучшими и передовыми достижениями и опытом ксилографии, к длительному, систематическому и серьезному изучению его мы и призываем нашу славную молодежь.

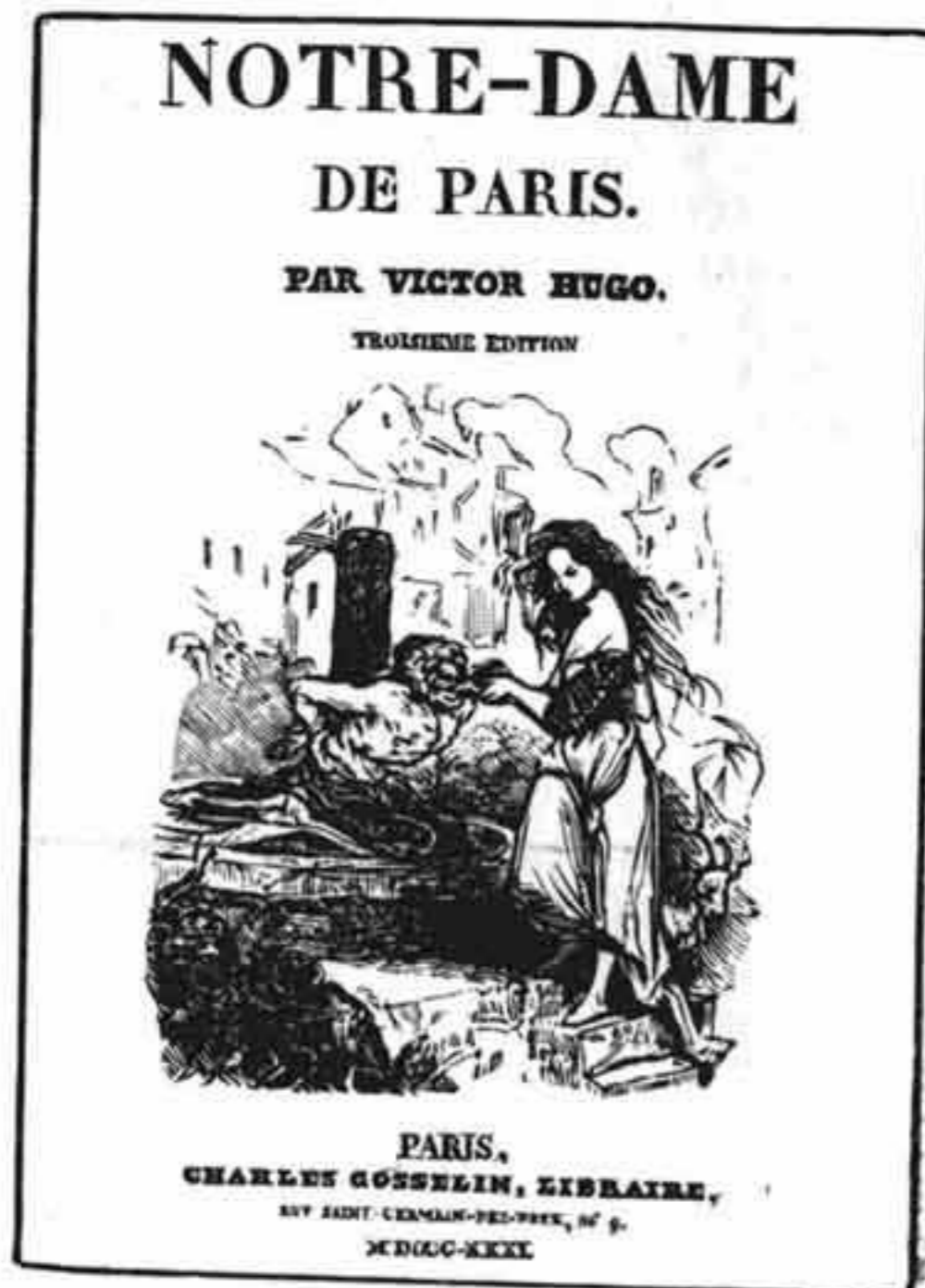


Рис. 3. И. Н. Павлов. Копия титульного листа (опыт гравюры на груше).

ТЕХНИКА ГРАВИРОВАНИЯ

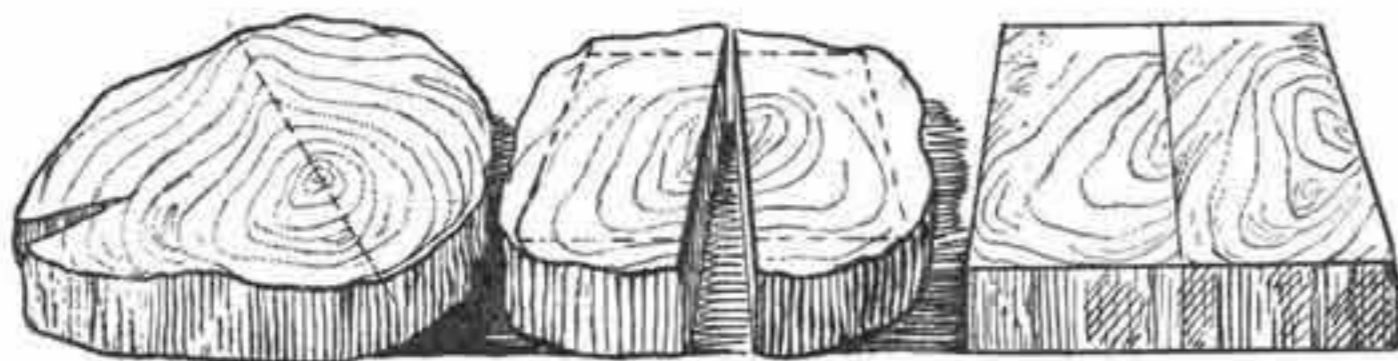


Рис. 4. Распил дерева.

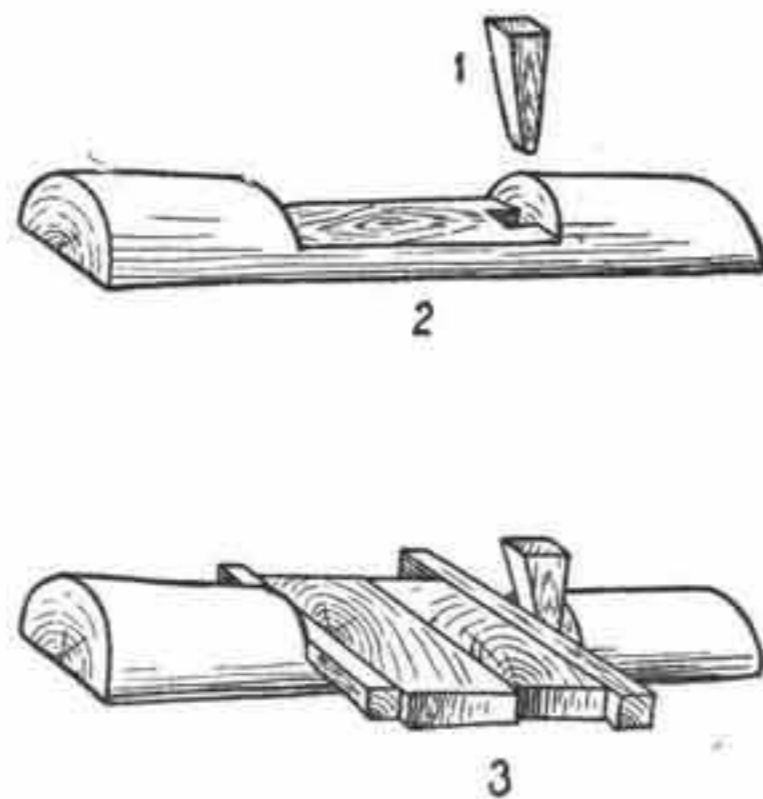


Рис. 5. Склеивание досок.

1. ДЕРЕВО

Гравировать можно на различных породах дерева.

Пальма (самшит кавказский) — самое плотное и крепкое дерево; дает при гравировании чистую и тонкую линию.

Бук — значительно мягче пальмы; как материал — вязкий; допускает гравирование несложное, более примитивное, чем пальма.

Груша — мягкое дерево; дает линию бархатистую.

Клен и липа — имеют крупные слои и не допускают тонкой гравюры; для получения однородной поверхности нуждаются в покрытии слоев олифой. При употреблении этих пород рекомендуется гравирование сплошными тонами, так как линия непрочно держится при печати.

Береза — мало пригодна для гравирования; ею пользуются только в крайних случаях за неимением других пород.

Чтобы приготовить доску, пригодную для гравирования, берется кряж (бревно). Кряж пилится на кружки высотой 30 мм (для обработки, то есть обстругивания, остается 5 мм с обеих сторон).

Напилив кружки, ставят их на ребро и оставляют до полного высыхания в комнатной температуре, в тени, без сквозняка (примерно от 10 до 14 дней). Когда кружки высохнут, можно приступить к дальнейшей их обработке.

Каждый кружок надо распилить через сердцевину, как указано на рис. 4. Куски нужно опилить кругом, сделав из них прямоугольники.

После этого куски снова ставятся на ребро для просушки.

Далее происходит процесс склеивания. Но, прежде чем клеить куски, их нужно тщательно просмотреть. На доске, предназначенной для гравирования, не должно быть сучков,

трещин и так называемой белизны, которая при гравировании задирается и не дает чистой линии. Для склейки требуется самый лучший столярный мездровый клей, лучше — казеиновый. При варке клея на 1 кг его добавляется 55 г цинковых белил в порошке, которые варятся вместе с ним. Распиленные куски дерева, высушенные, тщательно осмотренные и отобранные, без сучков и белизны, обстругиваются очень гладко и перед склеиванием стороны, предназначенные для соединения, немного прогреваются и зажимаются в струбцинках. Клеить их нужно один за одним по распиленному слою обратно, что и указано нами на рис. 5. По склейке доска должна быть совершенно плотной и без швов. Так же обрабатываются и клеятся и другие породы.

Точно пригнав и склеив куски, необходимо выждать, чтобы клей совершенно высох, после чего начинается окончательная отделка, причем предварительно верхняя и нижняя доски выравниваются цинубилем (рубчатым рубанком), что дает возможность легче обрабатывать доску, доводя ее до высоты 26 мм.

Затем доска обстругивается тонкой стружкой двойным рубанком до 23 мм (то есть до роста типографской литеры); если при этом на доске все же могут оказаться дефекты, раньше не замеченные, то есть сучки и белизна, замеченные изъяны высверливаются и туда загоняются штифты хорошего дерева. Спил и прострогав штифты, окончательно обрабатывают доску, оставляя высоту ее 23 мм.

Верхняя сторона доски, предназначенная для гравировки, после рубанка обрабатывается столярной шкуркой (от крупной до мелкой). Задняя же сторона доски должна остаться процинубленной, дабы не было скольжения при гравировании.

Перед гравировкой доска шлифуется пемзой с водой до получения катышков, являющихся снятым слоем дерева. В окончательном виде доска должна быть гладкой, как стекло, и без всяких царапин.

Чтобы доска не принимала в себя влагу, рекомендуется протереть ее салом, завернутым в тряпку. От этого доска становится блестящей и меньше реагирует на атмосферные влияния.

2. ЛИНОЛЕУМ

Линолеум, или так называемый пробковый ковер для покрытия полов, изготавливается из прочной джутовой ткани, покрываемой льняным маслом, окисленным воздухом и смешанным со смолами, минеральными красками и молотой

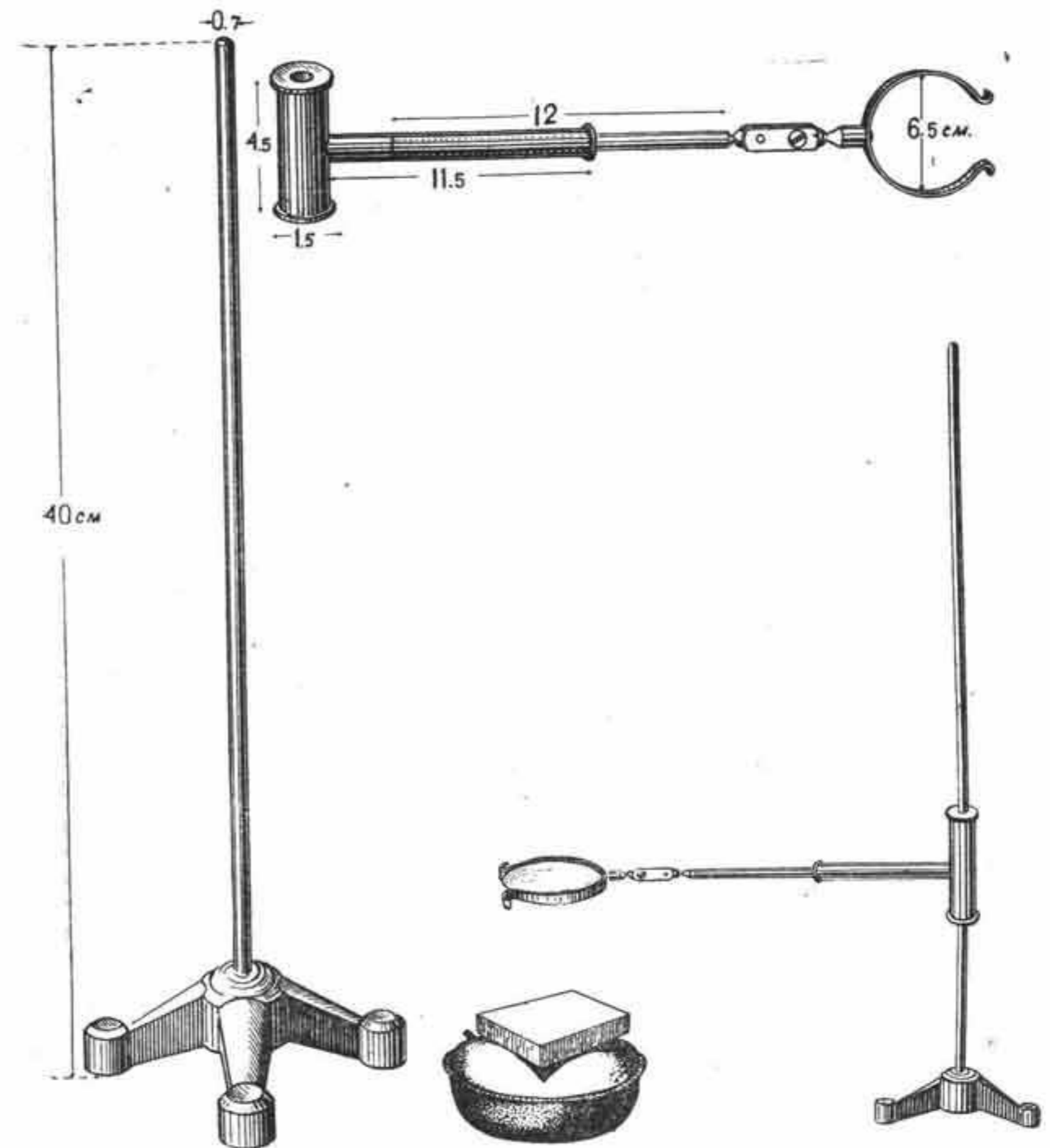


Рис. 6. Лупа.

пробкой, заменяемой иногда торфом или древесной мукой. Нижняя сторона его покрывается обычно красной краской, а верхняя — цветными узорами при помощи ручных шаблонов или на особых печатных станках.

Линолеум вырабатывается различной толщины; для гравирования желателен линолеум высотой в 5 мм. Минимальная толщина, пригодная для гравирования, 3 мм или, в крайнем случае, 2,5 мм. Для резьбы линолеум берется без рисунка; шлифуется он пемзой с водой до зеркальной поверхности.

3. КОЖАНАЯ ИЛИ ХОЛЩЕВАЯ ПОДУШКА

При гравировании необходимо иметь кожаную или холщевую подушку, набитую песком.

Такая подушка имеет большое значение, — без нее граверу трудно получить чистые полукруги.

Изготавливается подушка таким образом.

Вырезаются из материи (парусины) или кожи два ровных круга размером 18 см в диаметре. Края прошиваются в машине с отступом на 0,5 см, причем шьется не полный круг, а оставляется место для насыпки песка; сшитое выворачивается так, чтобы шов был внутри. Получившийся мешочек набивается доотказа сухим отсеянным песком.

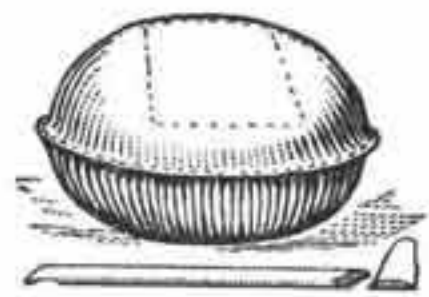


Рис. 7. Подушка.

Затем подушка зашивается наглухо и разравнивается доской. Она получает вид, как указано на рис 7.

4. ЛУПА

Лупой (двояковыпуклым увеличительным стеклом) гравер пользуется при особо тонких работах; удобнее иметь лупу на специальной подставке (см. рис. 6).

Начинающему граверу надо учитывать, что лупа сильно увеличивает штрих; поэтому при работе с лупой есть опасность измельчить штрих, что может спутать все расчеты гравера.

Мы не рекомендуем пользоваться лупой до тех пор, пока в полной мере не будут освоены все технические процессы резьбы.

5. ПОДКЛАДКА

В гравюре встречаются белые места, которые необходимо вынуть особыми инструментами (см. рис. 8).

Для того чтобы при этом не замазать окружающих линий гравюры, делается подкладочка, с нижней стороны плоская, с верхней — полукруглая; желательно ее сделать из бука или березы (продольную). Длина подкладочки 12 см, ширина 1,5 см, предельная высота 3—4 мм.

6. КОЛБА

Для того чтобы свет концентрировался на доске и был белым и безвредным для глаз, необходимо иметь колбу;

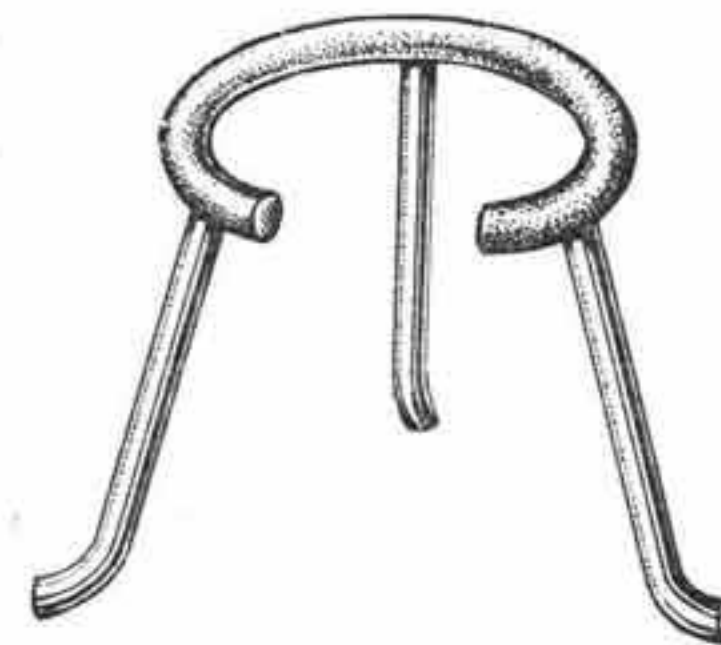
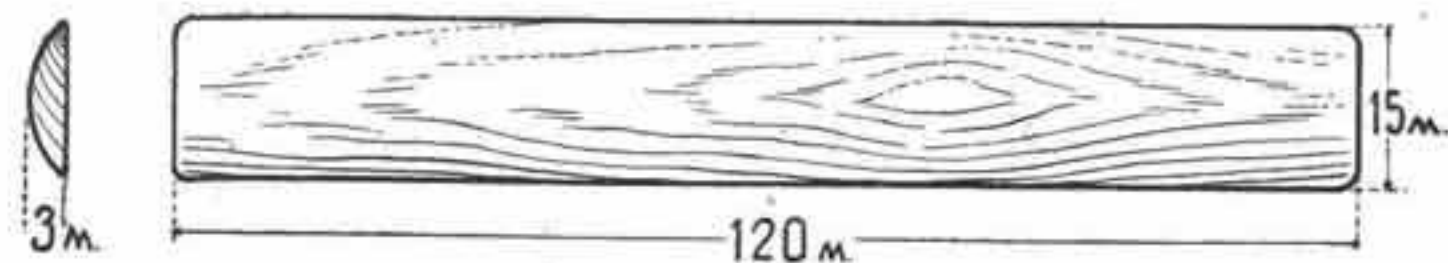


Рис. 8. Подкладка (сверху) и колба.

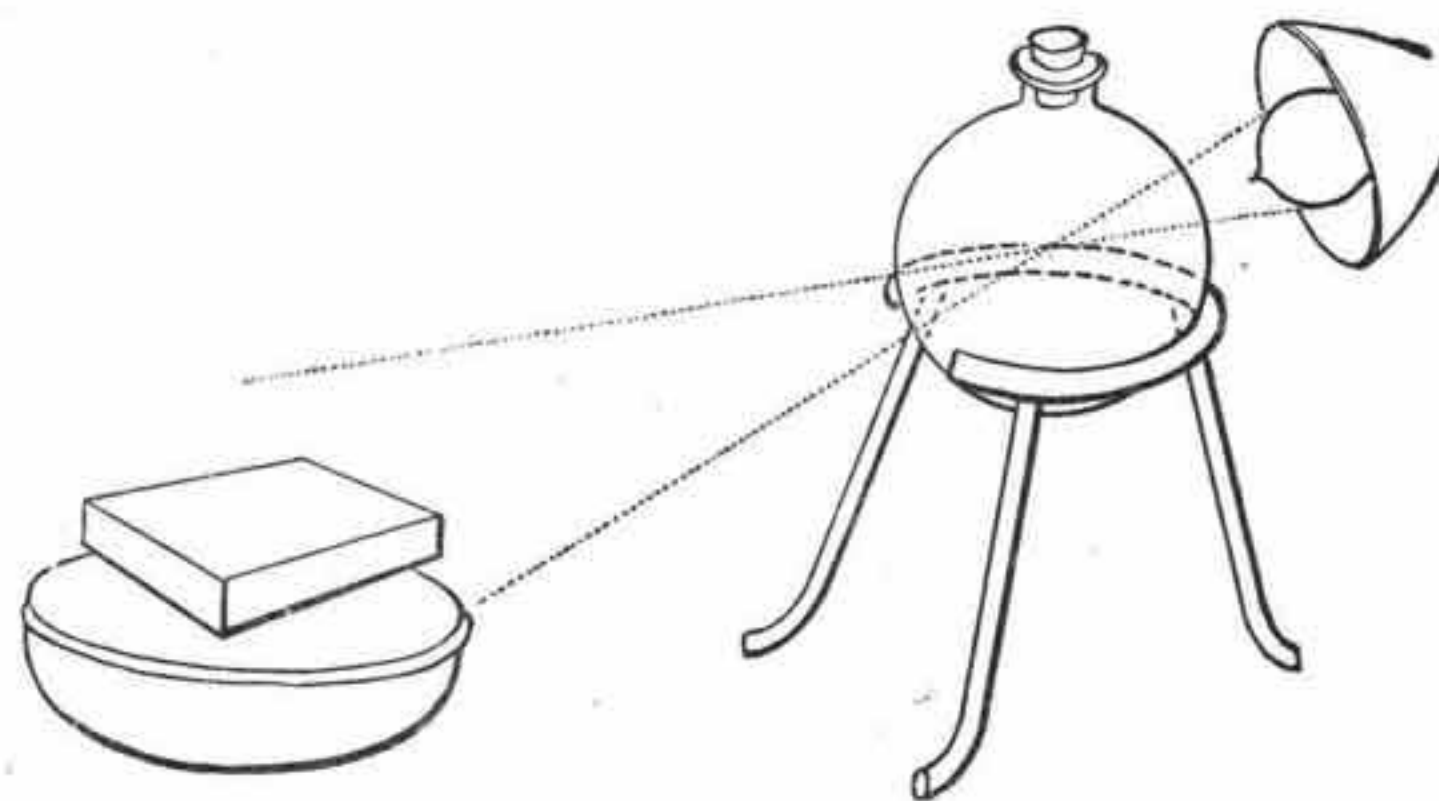


Рис. 9. Схема освещения доски с колбой.



Рис. 10. Пемза и ее распил.

колба также задерживает приток тепла от лампы и способствует сохранению доски от разрывов.

Колба, имеющая форму шара, наполняется жидкостью. Состав жидкости следующий:

Кипяченая вода . . . 2 л
Азотная кислота . . . 50 г
Медный купорос . . . 100 „

Медный купорос окрашивает воду в синий цвет, а азотная кислота очищает состав и делает его прозрачным.

Подставка для колбы — треножник.

Размеры и схему колбы см. на рис. 8 и 9.

7. ПЕМЗА

Для шлифования дерева и линолеума необходима пемза.

Пемзу следует распиливать по горизонтали; распиленные куски трут один о другой, чтобы сделать их гладкими. При правильном распиле пемза не дает царапин.

Для шлифования линолеума можно употреблять искусственный точильный камень.

8. ТОЧИЛЬНЫЕ КАМНИ

Для точки инструментов употребляются камни, лучшие из которых — фашит и эльштейн; арканзас, имеющийся часто в продаже, очень крепок и годен лишь для полировки инструмента.

Точить инструменты надо с машинным маслом, добавляя в него керосин или скипидар для предохранения камня от ожирения.



Рис. 11. Шлифованье доски пемзой.

ВИДЫ ИНСТРУМЕНТОВ

1. ИНСТРУМЕНТЫ ДЛЯ ГРАВИРОВАНИЯ НА ДЕРЕВЕ

Основным инструментом для гравирования на дереве служит грабштихель (см. рис. 12).

Грабштихель имеет ромбическую форму и может дать любую линию — от самой тонкой до сравнительно широкой — в зависимости от нажима, сделанного гравером. Как правило, грабштихелем обрезаются все черные линии, располагающиеся на белых плоскостях.

Грабштихели могут быть различной формы. Лучше, когда они слегка изогнуты снизу вверх, как показано в верхнем инструменте. Хорошо иметь два или три грабштихеля, разных не по форме, а по размеру, от мелкого до крупного.

Дальше идут тонштихели (набор их включает около 24 номеров).

Тонштихель, в отличие от грабштихеля, режет линию в размер своего жала; для широкой линии берется тонштихель с широким жалом, для узкой — с узким.

Тонштихели дают идеально ровный тон заштрихованной ими плоскости. Сила такого тона зависит от размера тонштихеля, поэтому при гравировании важно изучить силу тона каждого инструмента.

Желательно иметь шесть номеров тонштихелей в порядке их постепенности. Ширина № 1 — 0,1 мм и ширина № 6 — 0,75 мм; № 2, 3, 4, 5 располагаются в промежутке между № 1 и № 6, в порядке постепенного увеличения ширины.

№ 6 тонштихеля, имеющий довольно широкое жало,

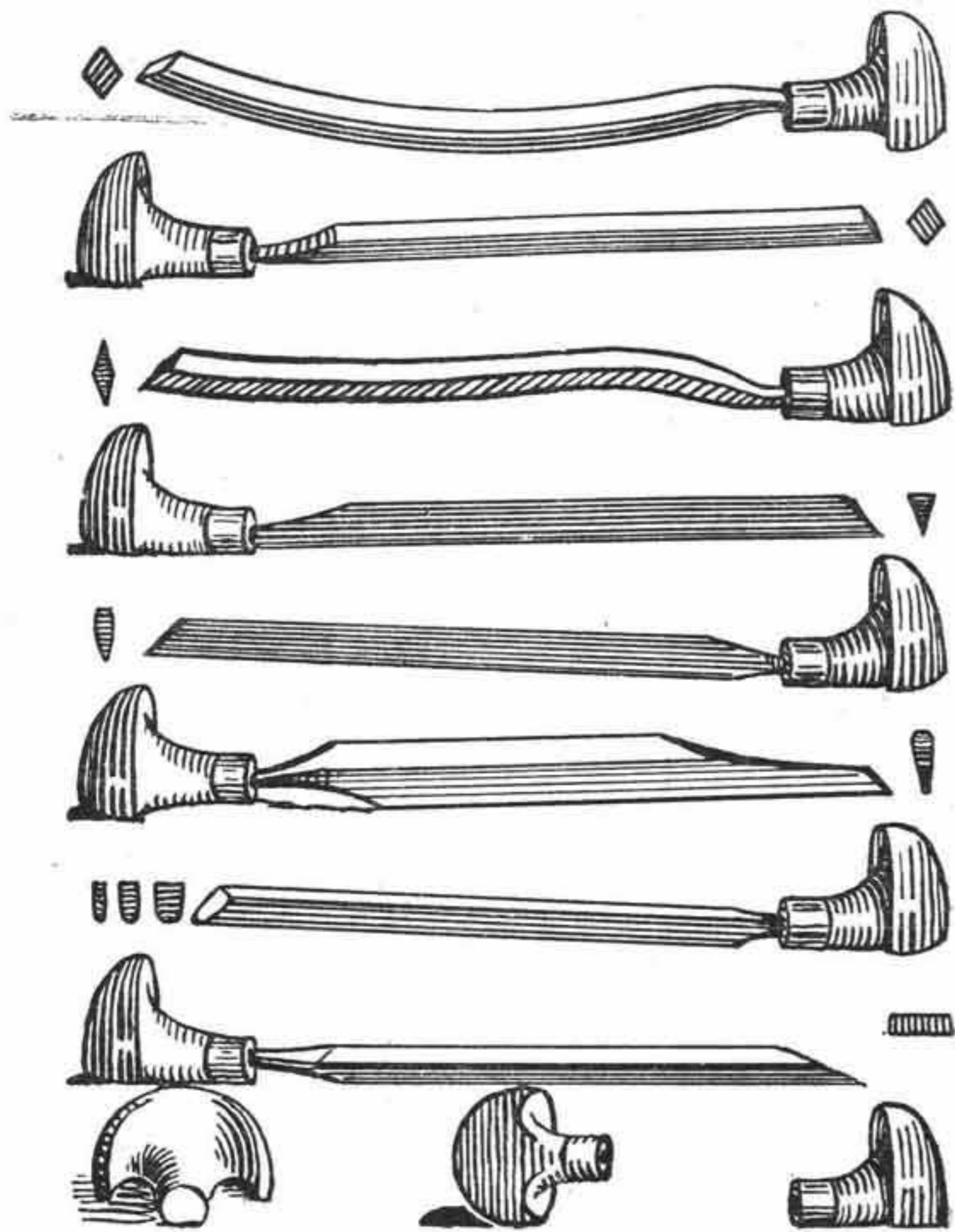


Рис. 12. Грабштихель и тонштихель (три верхних — грабштихели, три следующих — тонштихели, затем — болштихель и флахштихель).

может служить для вынимания белых мест небольшого размера.

Далее, мы имеем — болштихели, служащие исключительно для вынимания больших белых плоскостей; их желательно иметь три штуки.

Отличие их от тонштихелей — крупный размер и округленное по бокам жало.

Большие белые плоскости выколачиваются также стамеской.

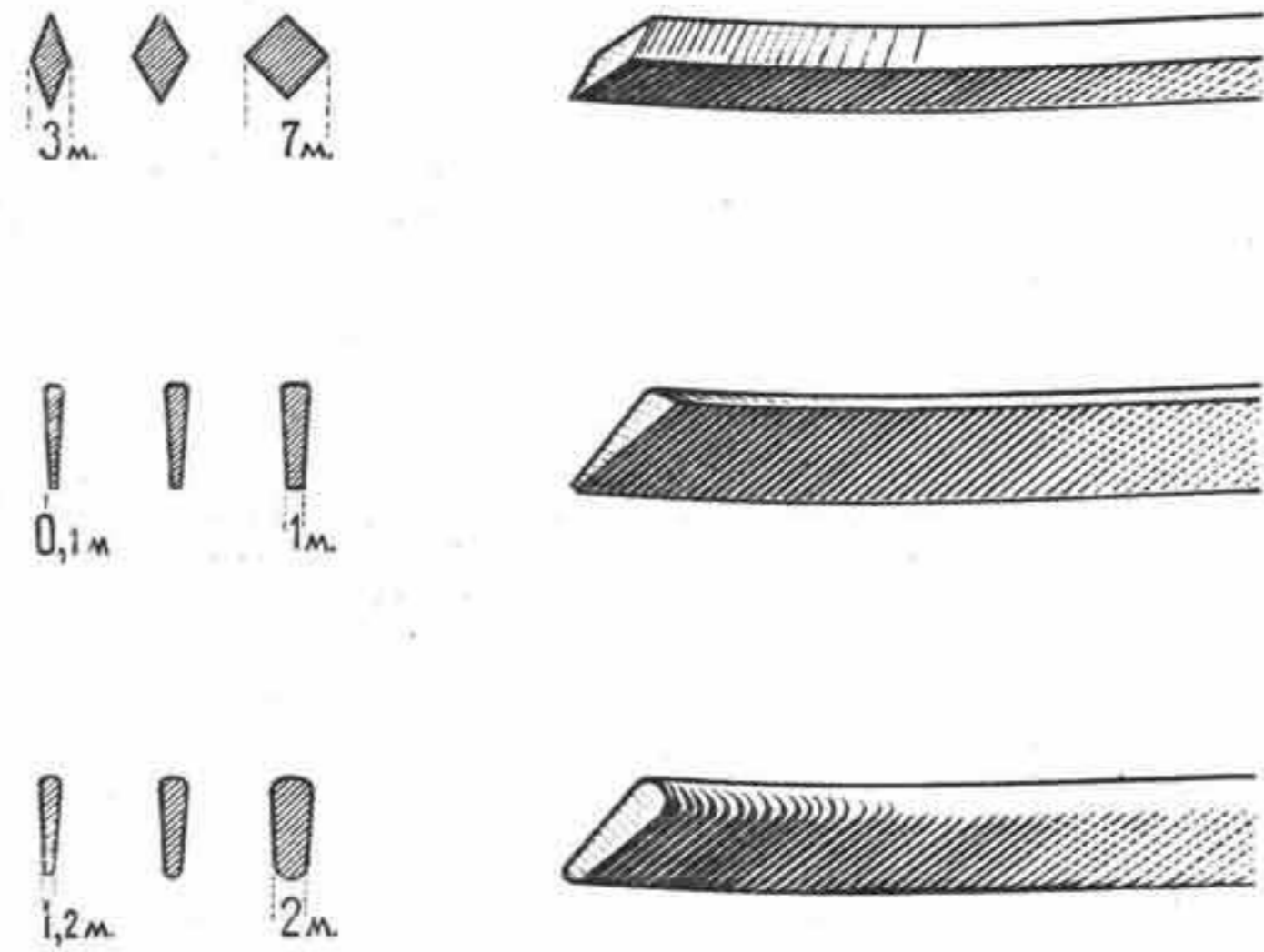


Рис. 13. Образцы форм штихелей.

Имеются также спицштихель с острой режущей частью, с полукруглыми боками; флахштихель, с плоской режущей частью; репштихель, у которого режущая часть плоская с несколькими линиями, вследствие чего он дает сразу несколько параллельных линий.

2. ИНСТРУМЕНТЫ ДЛЯ ГРАВИРОВАНИЯ НА ЛИНОЛЕУМЕ

Основным инструментом для гравирования на линолеуме служит инструмент (резец), имеющий жало формы треугольника; в сущности это тот же грабштихель, но с выемкой внутри.

В зависимости от усилия гравера он может дать тонкую или широкую линию (рис. 14).

Далее идут тонштихели; различная ширина их дает соответствующие линии резьбы. Хорошо один иметь шириной в 1 мм и второй 1,5 мм.

Для вынимания белых мест в линолеуме употребляются полукруглые стамески.

3. ИНСТРУМЕНТЫ ДЛЯ ОБРЕЗНОЙ ГРАВЮРЫ

Основными инструментами для обрезной гравюры служат ножи разнообразных форм; образцы их показаны на рис. 15.

ИЗГОТОВЛЕНИЕ И ТОЧКА ИНСТРУМЕНТОВ

В продаже часто трудно, а иногда и невозможно достать штихель или резцы; поэтому граверу надо знать, как изготавливаются граверные инструменты, для того чтобы дать указания слесарю или, наконец, чтобы изготовить нужный инструмент самому. Почти все виды граверных инструментов, при некоторой настойчивости и терпении, можно сделать самому или с незначительной помощью слесаря.

Граверный инструмент изготавливается обычно из инструментальной стали хорошего качества. За неимением такой стали можно, при некотором опыте, сделать граверный инструмент из так называемой стали серебрянки, ресорной стали, старых напильников, кусков ножовочного полотна, косы или серпа.

Изготовление штихелей для гравирования на торце происходит следующим образом. Берут сталь, отделяют от нее кусок, приблизительно равный размерам штихеля, и обрабатывают. Ковать из большого куска стали не рекомендуется, так как при ковке нарушается строение и сталь становится хрупкой и не пригодной для изготовления инструмента.

Полученный после обработки прямой пруток, подходящий по размерам к штихелю, обрабатывается напильником. Если напильник плохо берет материал, скользит и тупится, значит материал перекален и его надо отжечь, то есть сделать более мягким.

Для обжига сталь равномерно нагревают докрасна и кладут в сухой песок или в золу до полного остывания. Обработанный по форме какого-либо из вышеперечисленных штихелей пруток с опиленным режущим концом под углом 45° и другим, заостренным для ручки, необходимо

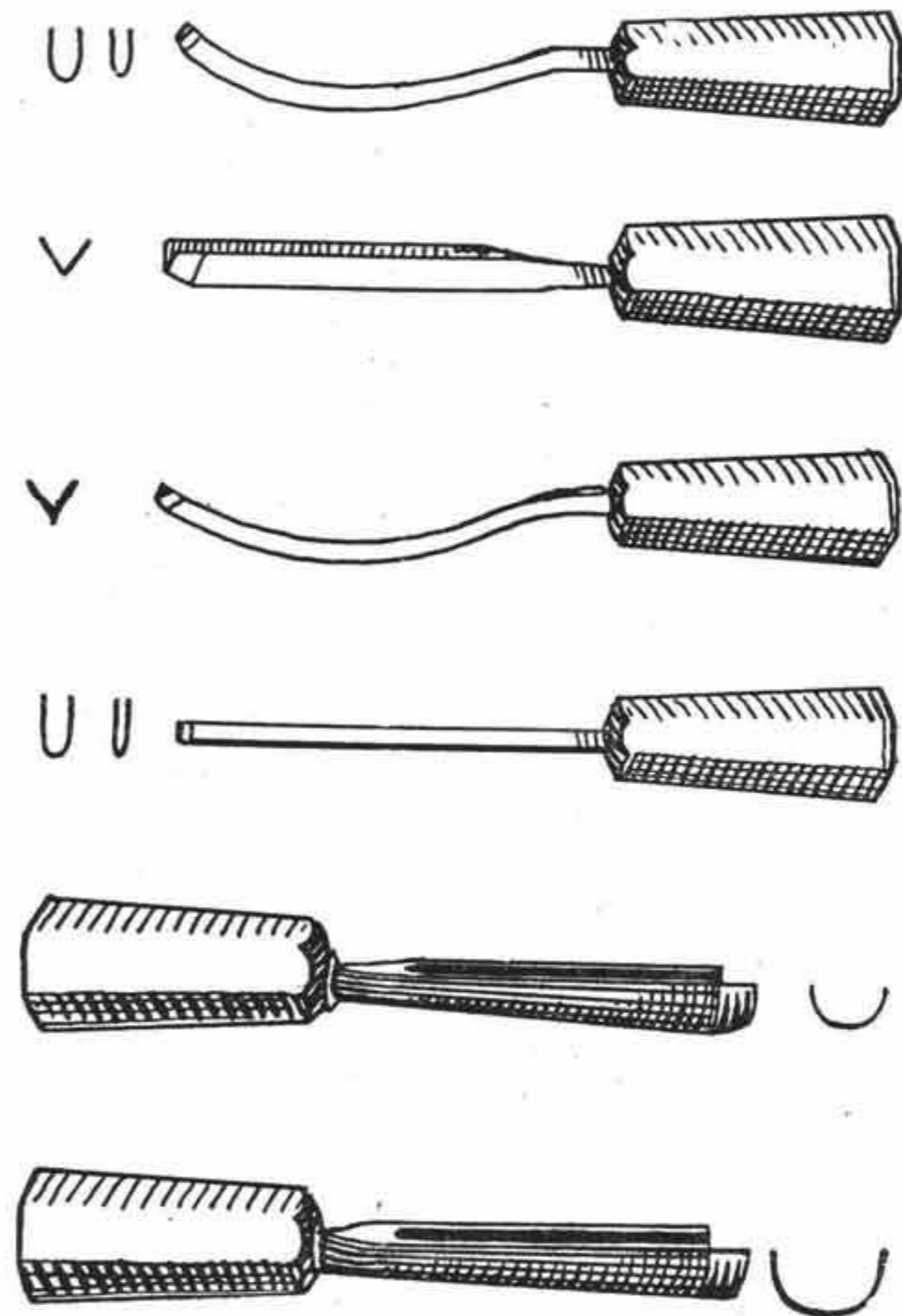


Рис. 14. Инструменты для гравирования на линолеуме.

прогнуть и закалить. Для этого пруток снова нагревают докрасна и осторожно, держа плоскогубцами, равномерно изгибают. Изгиб должен быть небольшой, но равномерный; особенно нужно следить за тем, чтобы не изогнуть штихель в сторону, то есть не нарушить прямизны нижней кромки, направляющей при гравировании. При длине всего штихеля около 120 мм режущий конец может быть поднят по прямой линии от 3 до 8 мм (см. рис. 16). При гравировании по дереву нет необходимости в большом изгибе штихеля, так как иначе пришлось бы держать руку навесу.

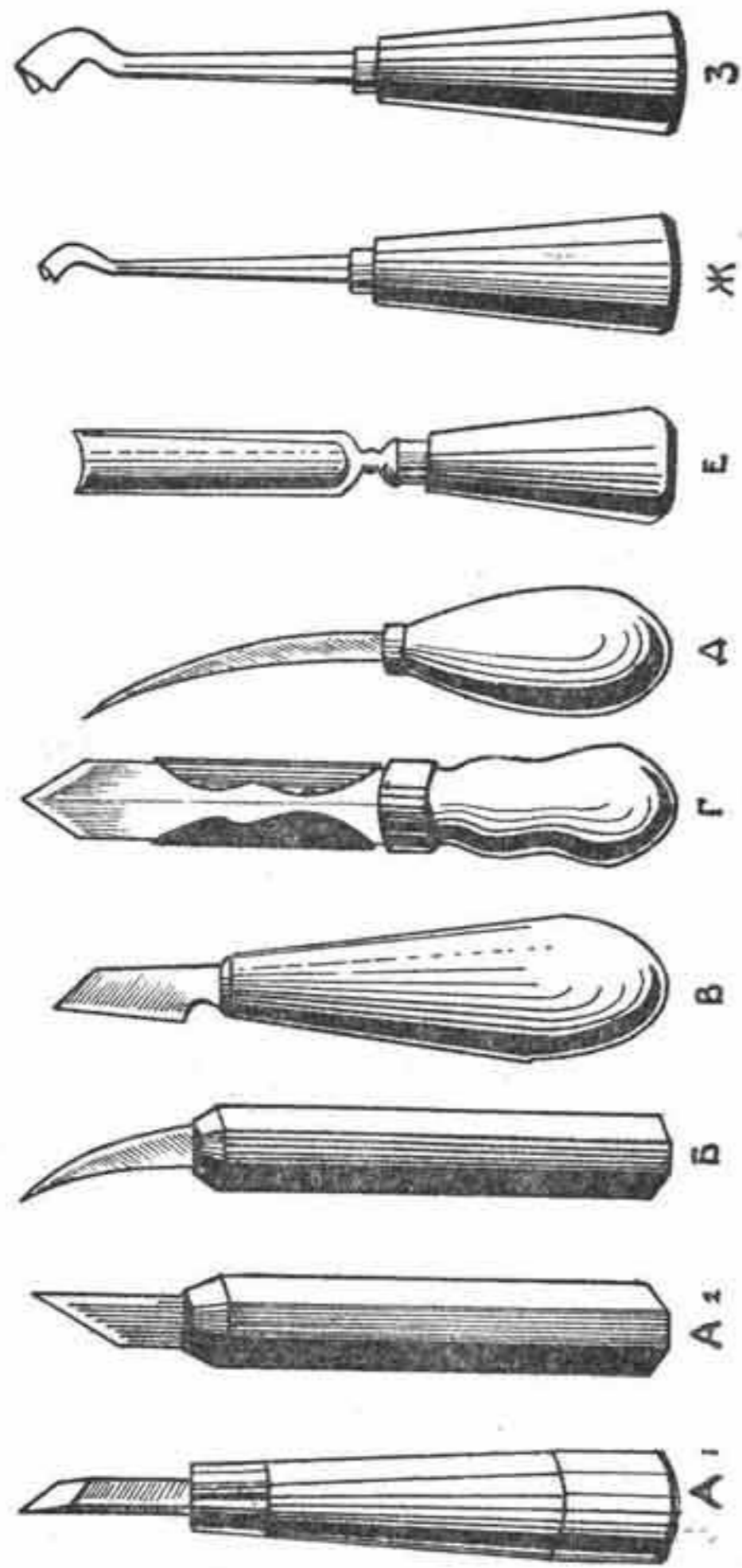


Рис. 15. Ножи для обрезной гравюры.

Самый сложный, требующий терпения и опыта процесс — это закалка; очень легко перекалить или недокалить штихель. Заготовленный штихель равномерно нагревают добела и постепенно опускают в машинное масло.

Когда штихель закален, его закрепляют в ручку и на масляном или простом точильном камне (гладком, без канавок) затачивают сначала нижние боковые стороны и выверяют, чтобы получающееся ребро было прямым, затем



Рис. 16. Обжиг и закалка стали.

уже идет затачивание конца под углом 30—45°. Приготовленный таким способом штихель пробуют в резьбе на куске дерева.

Если конец штихеля загибается, значит он недокален, если крошится — перекален. Перекаленный и недокаленный штихели можно исправить: перекаленный (не очень сильно) штихель отпускают, то есть берут и подносят сбоку к пламени стеариновой свечи, но с тем чтобы он не покрывался копотью, и водят в таком положении в пламени для равномерного нагрева. Когда на поверхности штихеля появится желтый цвет побежалости, его охлаждают в воде. Если же штихель недокален, то повторяют вновь закалку, сокращая время с момента снятия с огня до погружения в воду.

Для линогравюры можно сделать штихели из прутков зонтика.

В зонтичном прутке желобок имеется в готовом виде и бывает различной ширины в зависимости от сорта зонта. Напилив спицы в нужный размер, их остается лишь закалить без всякой специальной обработки; закалка их происходит таким же способом, как было описано выше при рассмотрении стального штихеля. Краска со спицы зонтика удаляется составом едкого камня.

Для того чтобы получить желобчатый штихель по форме грабштихеля, отжигают пруток, как описано выше, и, вложив в желобок клин, по концам связывают проволокой, после чего легкими ударами молотка при-



Рис. 17. Первый пример заточки инструмента.

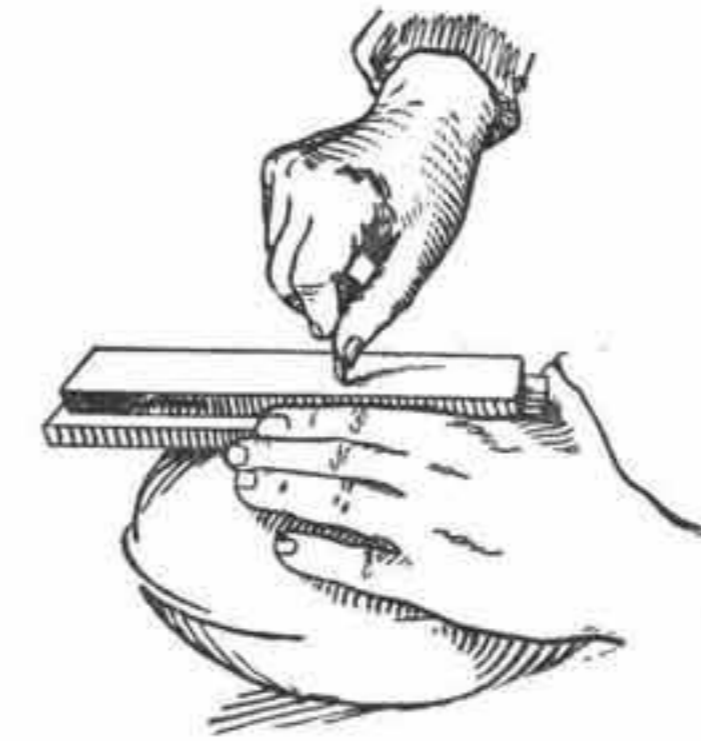


Рис. 18. Второй пример заточки инструмента.

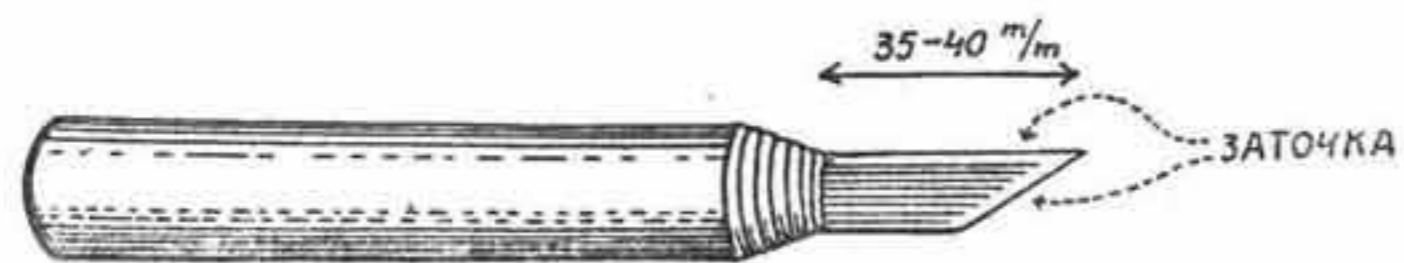


Рис. 19. Изготовление инструмента для обрезной гравюры.

дают ему нужную форму, а затем нагревают, изгибают, закаливают, вделывают в ручку и затачивают (см. рис. 19).

Хорошие ножи для обрезки гравюры получаются из старого ножовочного полотна, употребляемого для резки металла, или из старой граммофонной пружины. Ножовочное полотно разламывают на куски в 150 мм длиной и на точильном круглом камне с водой стачивают зубцы. Конец полоски стачивается под углом $45-50^\circ$; получается стальная пластинка, похожая на сапожный нож. Эту пластинку плотно обертывают бумагой, смазанной каким-либо клеем, до тех пор, пока не получится ручка, удобная для держания в руке. Когда бумага высохнет, излишек ее обрезают, а режущую часть пластинки срезают на-нет, оставляя свободным конец в 35—40 мм, лезвие затачивают на точильном камне с одной или двух сторон, смотря по надобности.

Из старых мелких напильников, вставленных в деревянные или бумажные ручки, получаются хорошие мелкие стамески и резцы. На точильном камне стачивают насечку, обтачивают до нужных размеров и затачивают конец. Если полученная стамеска при работе крошится, то ее отпускают, как это описано выше.

Перед началом гравирования нужно непременно научиться точить инструмент. Острый инструмент — залог успеха; тупым инструментом гравировать нельзя.

Приемы точки показаны на рисунках. При точке надо держать локоть на высоте неподвижно, а кистью руки водить к себе и обратно, плотно прижав к камню, чтобы плоскость инструмента оттачивалась ровно, не закругляясь

под углом 45° . Начинающему граверу твердо надо запомнить, что: а) инструмент, наточенный острым углом, неправилен, — при гравировании он будет прыгать; б) инструмент с тупым углом будет скользить по доске; в) заточенный под углом 45° по доске резать будет свободно (см. рис. 20).

В инструментах для линолеума точатся только концы, у круглых — поворачивая при точке от оси инструмента; у остроконечных — угольником точатся только бока.

После точки инструмент пробуют концом на ногте, — если он задевает, а не скользит по ногтю, инструмент готов к работе; если скользит, нужно его еще точить.

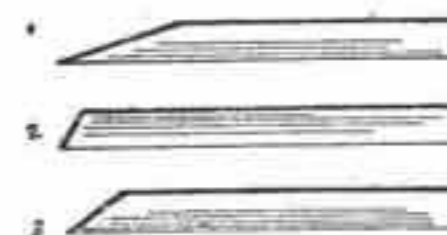


Рис. 20. Разные виды углов заточки инструмента.



Рис. 21. А. И. Усачев. Женский портрет. Продольная гравюра на дереве.

Существует ряд приемов перенесения рисунков на доску. Поскольку на доске рисунок должен быть обратным, сделать это можно только его переводом. Сначала доска должна быть загрунтована. Многие современные граверы делают рисунок на негрунтованной доске. Мы считаем такой метод работы неверным: он не дает возможности молодым граверам правильно изучать технику.

Грунт готовится следующим образом: 26 г цинковых белил в порошке высыпается на блюдечко и растираются пальцем. Растирав белила и удалив комки, выпускают в белила яичный белок и тщательно растирают этот состав, перемешивая его. В такую смесь подливают растворенные в порошке квасцы (раствор квасцов в бутылке делается до насыщения), вся масса при этом створаживается, затем растирается пальцем, и гравёрный грунт готов. Его складывают в банку, плотно закупоривают; грунт держится довольно долго, но все же отстаивается; при каждом новом пользовании его необходимо промешивать до начала грунтовки дерева.

Покрывают доску так. Кистью берется готовый грунт и разравнивается по доске. Необходимо доску покрывать тонким слоем грунта, чтобы через него был виден слой дерева. Толстый слой задерживает резьбу и крошится при гравировании. Покрыв кистью, начинают разравнивать грунт ладонью, равномерно поворачивая доску во все стороны — горизонтально, вертикально и с угла на угол. Грунт будет быстро сохнуть, и подушка ладони будет снимать лишний слой. При неудачном наложении грунта его можно удалить водой с пемзой, смочив обратную сторону доски, чтобы ее не вело (рис. 22).

Линолеум грунтуют широкой кистью, едва касаясь его, в лессировку, до полного высыхания. Грунтование таким способом дает поверхности линолеума твердость и позво-

ляет гравировать очень тонкие линии; оттиск при печати получается исключительно отчетливым.

Самый простой перевод рисунка на доску таков. Отшлифованная и загрунтованная доска слегка и равномерно протирается воском. Рисунок, сделанный на бумаге мягким карандашом, прикладывается к доске и притирается с обратной стороны косточкой для печати. Карандаш почти целиком переходит на дерево; затем он на дереве прорисовывается тушью. Если при этом будет мешать воск, он может быть удален бензином, но это следует делать лишь после прорисовки тушью основного контура рисунка, так как иначе карандаш смывается.



Рис. 22. Пример покрытия доски белилами (грунт).

Рисунок сложный можно перевести на доску таким путем: на прозрачную кальку химической литографской тушью сводятся контуры рисунка, затем калька прикладывается к доске, тушь притирается карандашом, и все переходит с кальки на дерево.

На доске рисунок окончательно дорабатывается обычной тушью и карандашом.

При гравюре особой сложности или для передачи факсимильности рисунка можно практиковать фото-

графический перевод на дерево. Для фотоперевода загравированная доска покрывается 10-процентным раствором азотнокислого серебра (то есть 1 часть кристалла серебра и 9 частей воды). Покрывают доску кисточкой или кусочком ваты на палочке. Очувствляя грунт серебром в слабо освещенной комнате, доске дают высохнуть. При сухом способе съемка производится чувствительным слоем пластинки к объективу. При печатании эмульсией пластинка прижимается в рамке копирования для печати, оставляя кусок для контроля печати; печать производится до черноты.

Негатив делается и мокрым, коллодийным способом; это возможно там, где имеется цинкография. При мокром способе доска печатается, не дав серебру высохнуть, и пленка также должна быть влажной. Сняв ее со стекла, кладут на доску и проглаживают мокрой ватой. Печатать можно при дневном свете без солнца, при солнце и электричестве с сильными лампами. Отгибая угол пленки, можно видеть силу печатаемого тона.

Негативы должны быть контрастными, дабы белые места вышли чистыми. По отпечатании с негатива доску закрепляют серноватокислым натрием (гипосульфитом), после чего смывают остатки гипосульфита водой, смачивая также и заднюю сторону доски, чтобы доску не вело, и высушивают пропускной бумагой. Приемы всех указанных выше переводов рисунка на доску можно целиком применить и к линолеуму.

В случае невозможности иметь под руками грунт, можно переводить вышеуказанными способами непосредственно на дерево любой рисунок, за исключением фотопереводов.





Рис. 23. Доска для печатания.

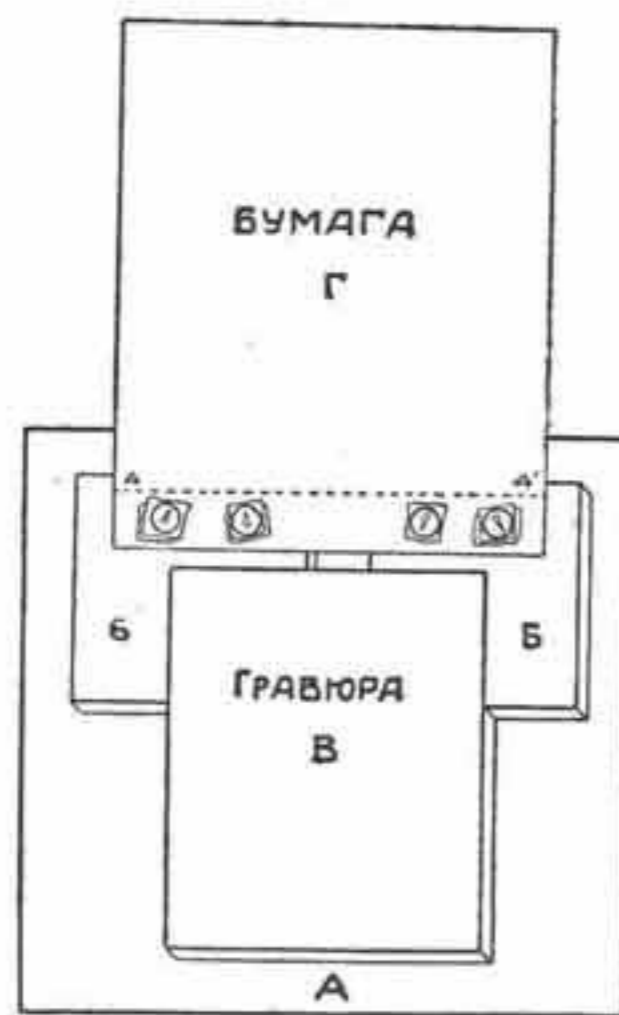


Рис. 24. Станок для печати цветной гравюры.

Процесс печатания с награвированной доски имеет огромное значение. Хороший, четкий оттиск дает правильное понятие о том, что хотел передать гравер в своей работе; плохой же извращает его работу. Поэтому нужно основательно изучить процесс печатания и не смущаться на первых порах неудачами. Неудачи должны заставлять с большим рвением и усилиями добиваться необходимых результатов. Наконец, хороший оттиск дает возможность корректирования гравюры и отдельных процессов ее резьбы.

Для печати гравюры необходимо иметь следующие материалы:

Валик печатный бывает трех сортов: а) валик массивный, то есть составленный из желатина, клея и глицерина; его отливают обычно в типографиях; б) резиновый, служит для наклейки фотографий и продается в фотомагазинах; в) кожаный.

Лучший из всех — массивный, но вполне можно пользоваться кожаным. Кожаный валик можно сделать самому. Указываем один из способов его приготовления.

Кусок кожи, лучше сыромятной, длиной в 20 см, шириной в 15 см сшивают на машине концами так, чтобы лицевая поверхность кожи была внутри. Получается трубка из кожи. Около шва концы кожи аккуратно срезают, оставляя их возможно меньше (см. рис. 25); затем трубку вывертывают и на концах делают шилом отверстия 0,75—1 см друг от друга. По величине трубки вытачивается деревянный валик приблизительно около 6 см в диаметре и 11,5 см в длину; чтобы возможно было плотно надеть на деревянный валик кожаную трубку и не мешал бы шов, на валике прорезают по длине углубление, в котором поместился бы шов. Когда трубка готова, ее надевают на валик; в отверстия на ее концах вставляют крепкую бичевку, стягивая концы трубки и связывая их. Кожа плотно

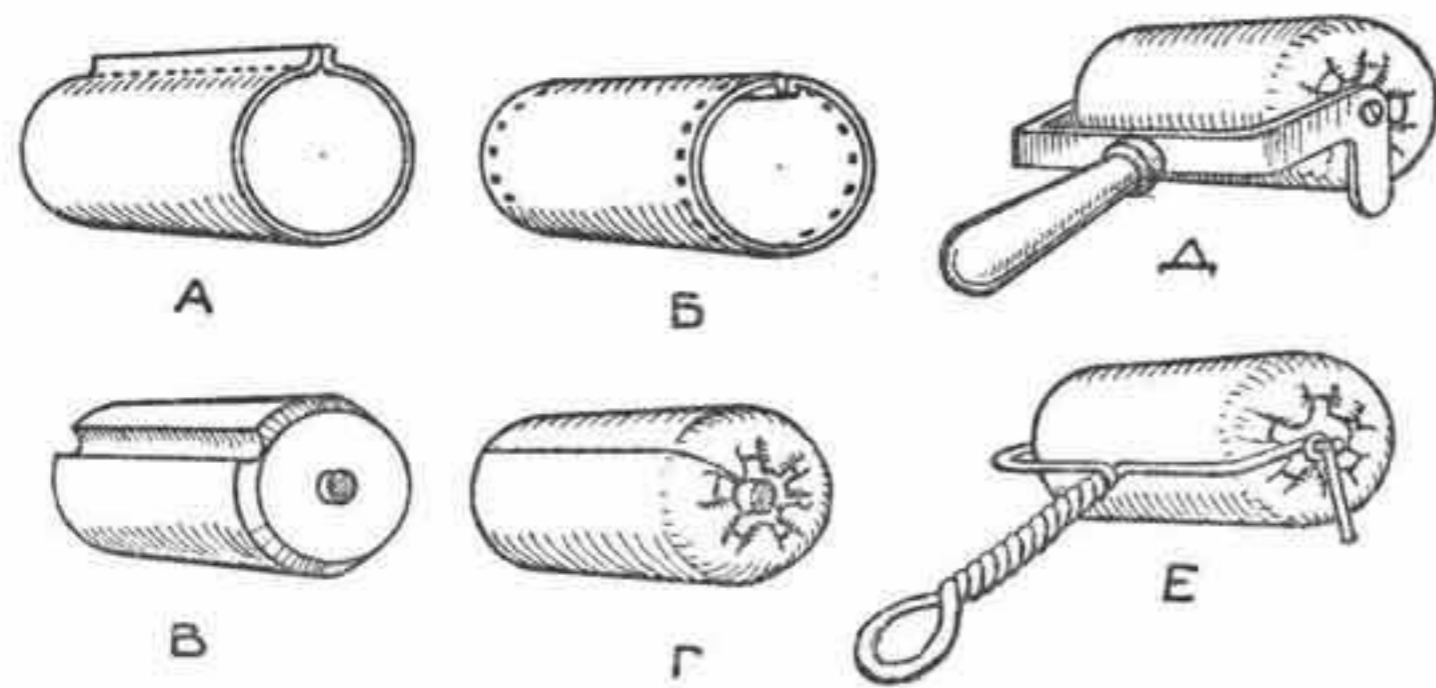


Рис. 25. Последовательное изготовление валика для печати.

облегает валик, особенно, если ее намочить; при высыхании она сядет. Теперь остается сделать ручку, как показано на рисунке. Концы проволоки, отогнутые книзу, служат подставкой для валика, чтобы он не касался стола; через загибы ручки забивают гвозди. После этого поверхность кожи, увлажненная водой, шлифуется пемзой с наждаком.

Типографскую краску — лучше иметь готовую; если же нельзя ее достать, можно приготовить самому. Для этого берется черная жирная масляная живописная краска, из нее удаляется масло, не дающее из-за жирности возможности печатания. К выжатой краске добавляют крепкую олифу, тщательно перемешивают, раскатывают валиком по стеклу и, разравнивая, собирают в баночку.

Крепкая олифа — для разжижения краски. Олифу можно сварить самому. Берут чугунную, железную или эмалированную посуду с ручкой; к посуде должна быть плотно пригнана железная крышка или, по крайней мере, железный лист, плотно ее закрывающий. В посуду наливают льняного масла на $1/3$ ее вместимости; взамен льняного можно брать также и конопляное, хлопковое или подсолнечное масло. В масло добавляют немного канифоли.

Посуду с маслом ставят на огонь, имея под рукой крышку. При кипении начинается сильное испарение, масло поднимается в посуде вверх и может перелиться через край и загореться. В таких случаях необходимо сейчас же отставить посуду от огня и дать маслу немного остынуть. Потом посуду опять ставят на огонь.

Первым кипячением из масла испаряется вода, затем при сильном нагревании начинается частичное разложение самого масла; из него поднимаются пары, которые, если

их зажечь, будут гореть. К маслу подносят зажженную бумагу или лучинку; если пары вспыхнут, сейчас же накрывают посуду крышкой. Чтобы получить олифу крепкую, масло нагревают до зажигания паров и отставляют от огня до охлаждения несколько раз, пока вынутая и охлажденная проба не станет растягиваться между пальцами нитью 4—5 см длиной, прежде чем она порвется. Так как масло может вспыхнуть даже при первой варке, необходимо эту операцию производить на открытом воздухе.

Косточка — можно использовать ручку зубной щетки, или же косточку, которой брошируют книжные листы. Конiec такой косточки должен быть заточен на-нет и гладко заполирован, дабы она могла легко скользить, не задевая и не дергая бумаги. Хорошо употреблять вместо косточки скульптурный стэк.

Воск — чтобы облегчить скольжение косточки по бумаге.

Толстое стекло, литографский камень, печной кафель или кусок линолеума — для раската краски.

Плотная бумага (лучше полуватман) — по длине 9 см, по ширине 6 см, она прилегает с одной стороны при печатании к гравюрной доске.

Такая бумага должна быть прографлена мягким карандашом и слегка натерта воском, дабы не было шероховатостей на ее поверхности и не задерживалось скольжение по бумаге косточки.

Полотняные тряпки — для смывания краски как с поверхности раскатывания, так и с самой гравюры.

Бензин — для смывания краски с доски и валика. С валика краску можно смывать керосином только по окончании работы.

Шпатель или тонкий нож — для размешивания и снятия излишков краски.

Бумага для печати гравюр. Лучшими бумагами для черной и цветной печати гравюр являются специальные сорта китайской бумаги. Вырабатываемая с примесью шелковой пыли, такая бумага дает возможность идеально впечатать каждый штрих гравюры, сохраняя полное качество вырезанной линии.

В практике печати гравюр используются обычно сорта бумаг, которые обладают малой проклеенностью и являются мягкими.

Определить степень проклеенности бумаги очень просто, — для этого надо лишь смоченный водой палец приложить к листу бумаги.

Наиболее подходящими из имеющихся бумаг служат: 1) меццотинтная, 2) писчая глазированная (для черной гравюры), 3) пропускная, бюварная (для цветной гравюры)



Рис. 26. Раскатывание краски.



Рис. 27. Накатывание краски.



Рис. 29. Накладывание листа.

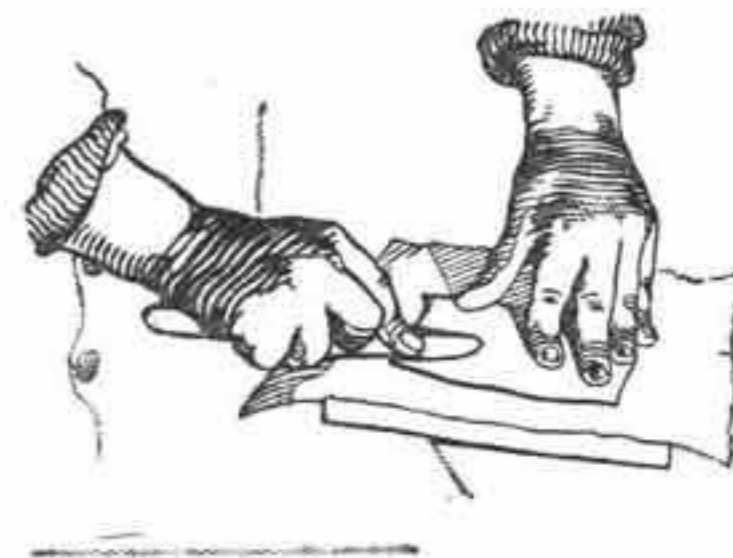


Рис. 30. Притирка гравюры при печати.

как наиболее быстро всасывающая краску), 4) тонкая папиросная бумага (исключительно для черной гравюры).

В случае наличия для работы лишь жестких бумаг последние с двух сторон смываются влажной губкой, а затем складываются стопками и кладутся под пресс для выправления и высушивания.

Получение одноцветного оттиска происходит следующим образом. Доска кладется на ряд листов бумаги (можно на журнал или тонкую книжку), линолеум—на чертежную доску или толстую фанеру.

Небольшое количество черной типографской краски растирается ножом или шпателью на стекле. Если краска очень густа, можно прибавить немного крепкой олифы. Прежде чем класть краску на валик, посмотрим, какая бумага приготовлена для печати. Если гладкая—краски на валик кладем немного, если шероховатая и рыхлая—кладем краски на валик больше.

Краска на валик кладется равномерно тонким слоем; затем она накатывается валиком равномерно по стеклу.

Раскатывая краску, необходимо валик перевертывать слева направо несколько раз—для равномерности красочного слоя. Раскатав краску на стекле, берем валик в руку и начинаем катать равномерно по гравюре от себя и к себе, придерживая гравюру за два нижних угла (см. рис. 26 и 27). Валиком нужно легко катать по доске, иначе краска вотрется в гравюру и завалит ее.

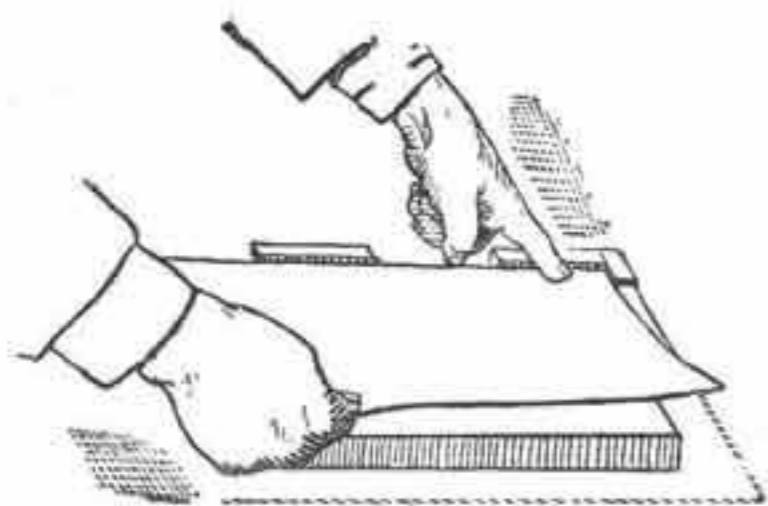


Рис. 28. Накладывание листа при печати гравюры.

Затем берется лист бумаги и накладывается на доску (бумага берется за концы обреза по вертикали от себя, с тем чтобы не ломать ее) (рис. 28).

Наложив бумагу на доску, надо пригладить ее осторожно рукой, протереть слегка воском и затем еще раз протереть косточкой по бумажке, натертой воском и графитом. Лист плотно прилипнет к награвированной доске с краской. Нажимая на бумагу косточкой, выпуклые места гравюры притираем. Графит переходит на печатаемый лист и ясно показывает те места, которые нужно надавить. Бумажка во время печатания должна скользить. Когда протерты все выпуклые места, снимаем бумагу с угла (рис. 31) и слегка тянем к себе (не нужно снимать бумагу с доски рывком).

Если линии и черные плоскости на оттиске недостаточно черны, подкладываем на валик еще краски. Если краски много и она утолщает линии, тогда снимаем краску шпателью со стекла, прижимая шпатель к стеклу и сильно нажимая на ручку правой рукой.

Цветную гравюру на дереве печатают следующими приемами. Выше плоскости прямоугольника гравюры, на основной краске, которая режется первой, гравируют два уголка (см. рис. 32). С основной краски делают переводы на все последующие; на каждом цвете с возможной точностью обрезаются уголки. Начинают печатать со светлых тонов. Первую краску печатают с уголками. Уголки вырезают ножницами—возможно точно по краю краски.



Рис. 31. Просмотр оттиска.



Рис. 32. Способ попадания в цветной печати.

На последующие краски накладывается бумага по вырезанным уголкам. Если ограничен материал, можно вместо уголков резать точную контрольную рамку. Бумага с верхних углов обрезается по рамке. Оттиск накладывается по верхним углам рамки на доску. Предварительно в первом и втором случае накатанный красочный слой прикрывают бумагой, оставляя рамку или уголки.

Затем, точно установив бумагу для печати по уголкам или рамке и прикнопив ее, предохранительную бумагу вынимают. Поэтому-то при наложении и не пачкается о краску печатная бумага.

При печати цветной гравюры краска, как правило, разводится олифой; осветленный олифой, цвет краски будет прозрачным. Это помогает при наложении тона на тон легко создавать добавочные цвета. Если же в краску подкладывать белила, то тон получается резким, вследствие чего при наложении труднее достичь желаемого добавочного цвета¹.

Каждая краска по отпечатании должна сохнуть сутки. Если не давать высыхать краске, она будет снимать последующие и влиять на плотность тона.

Тираж с доски дерева при аккуратной печати в машине доходит до 100 000 экземпляров, но, как правило, во избежание разлома дерева печать больших тиражей лучше производить с гальвано.

Описанный способ печати гравюр можно применить целиком и к линолеуму. Но здесь существуют другие возможности. Крупные мастера цветной гравюры, как И. А. Соколов, печатают масляными живописными красками. Палитра



А. Лепер. Летний вечер. Гравюра на дереве в два цвета.

¹ Однако все зависит от задания: если надо иметь в цветной гамме гравюры плотные корпусные тона, то краски следует смешивать с белилами.

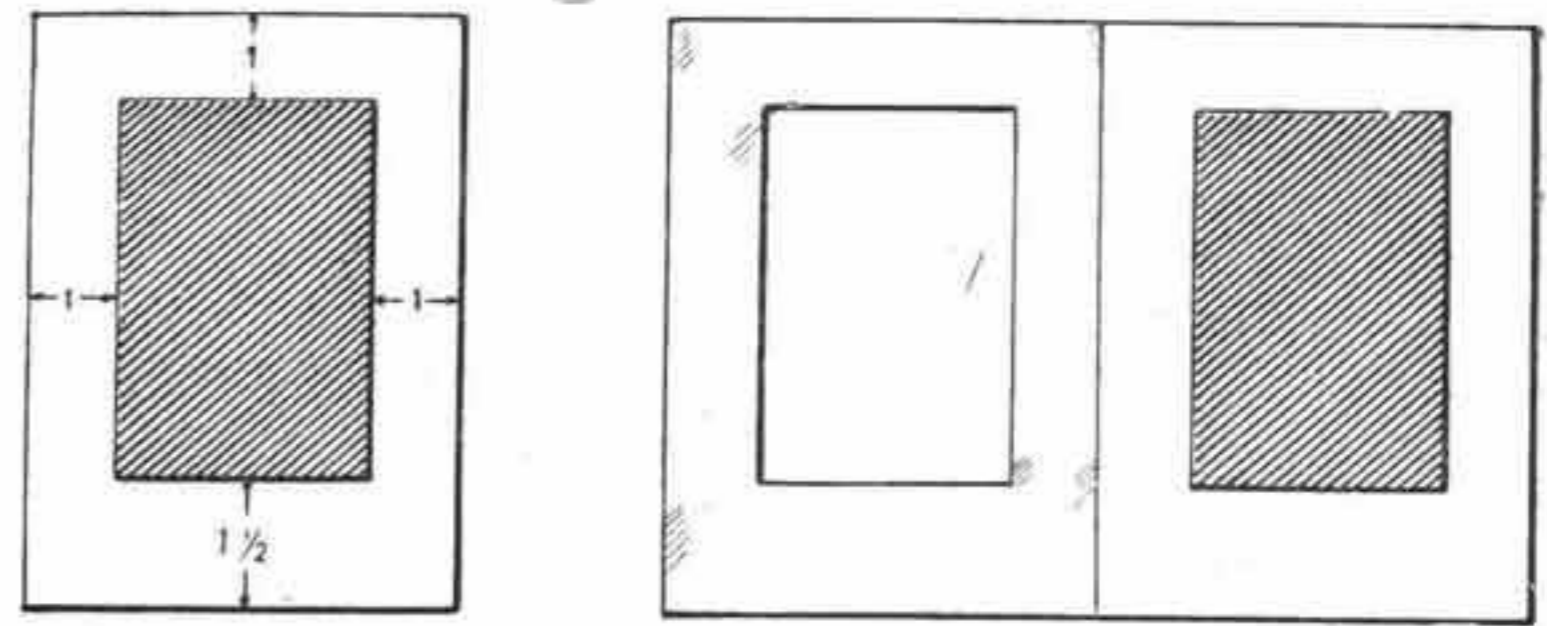


Рис. 33. Паспарту в развернутом виде.

масляных красок много богаче типографских, и печать в смысле затраты мускульной силы проще; краска накатывается жирно, и ее легко снять бумагой. Преимущество применения масляных красок заключается в том, что можно печатать краску за краской, не давая им высыхать. Минус же тот, что в машине такого оттиска не напечатать и данный прием даст только авторские оттиски.

Печать масляными красками с линолеума происходит следующим образом. Краска из тюбика выдавливается на гладкий картон или толстую бумагу (не очень проклеенную), размазывается и оставляется на некоторое время для впитывания и полного удаления масла. Затем она собирается мастихином и переносится на стекло; добавляется олифа, средняя или крепкая. Все затем раскатывается валиком и накатывается на готовую доску.

В целях точного наложения тона на тон каждая краска режется с контрольной рамкой. Рамки должны быть абсолютно одинаковы, что достигается переводом с первого вырезанного цвета; доски обрезаются в упор к рамке.

Сделанные из линолеума уголки, имеющие повторение прямого угла рамки, прибиваются к чертежной доске с таким расчетом, чтобы гравированная доска вошла в упор (см. рис. 24).

Бумага прибивается к угольникам гвоздями или кнопками, в зависимости от ее толщины. Бумага для печати должна быть рыхлой, чтобы впитывала краску; самая лучшая—это пропускная белая (бюварная). Прежде чем прибить бумагу, вверху делается сгиб с отступом от края в 4—5 см, так как, наблюдая за печатью, приходится все время поднимать лист. После накатывания краски доска вставляется в угольнички, бумага, откинута и прикрепленная, накладывается на гравюру и притирается косточкой

(процесс притирки описан выше). По отпечатании бумага откидывается, и вставляется вторая доска, накатанная следующей краской. Печатают, не давая высохнуть первому оттиску. Так печатается вторая краска и т. д.

Есть еще способ печати с линолеума водяными красками (способ И. Н. Павлова), дающий отличные результаты, превосходящие вышеописанные, названный автором „а к в а т и п и я“, но печатать им можно только в машине со специально тертыми красками.

Тираж с линолеума, несмотря на его видимую непрочность, может быть очень велик. Линолеум выдерживает до 250 000 экземпляров оттисков, но с непременным условием смывания бензином доски после каждой тысячи экземпляров.

В заключение — несколько слов о так называемых авторских оттисках. Авторским оттиском считается оттиск, тиснутый самим гравером; обычно количество таких оттисков ограничивается самой трудностью печати. Как правило, авторские оттиски не превышают 25 экземпляров, обычный их тираж 5—10 экземпляров.

Подобные оттиски подписываются автором под нижней линией гравюры с правой стороны и исключительно карандашом; желательно ставить дату и порядковый номер оттиска. В левой стороне оттиска, также внизу листа, представляется автором название гравюры и материал, на котором она резана. Такие оттиски оформляются в паспорту (см. рис. 33). В авторских оттисках, в исключительных случаях, при дефектности печати, допускается ретушь. В случае прорыва оттиска при печатании задняя сторона заклеивается гуммированной бумагой.

ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ ГРАВИРОВАНИЯ

Гравирование на дереве

(прямая, волнистая линии, круг, пунктир, штрих, тон)

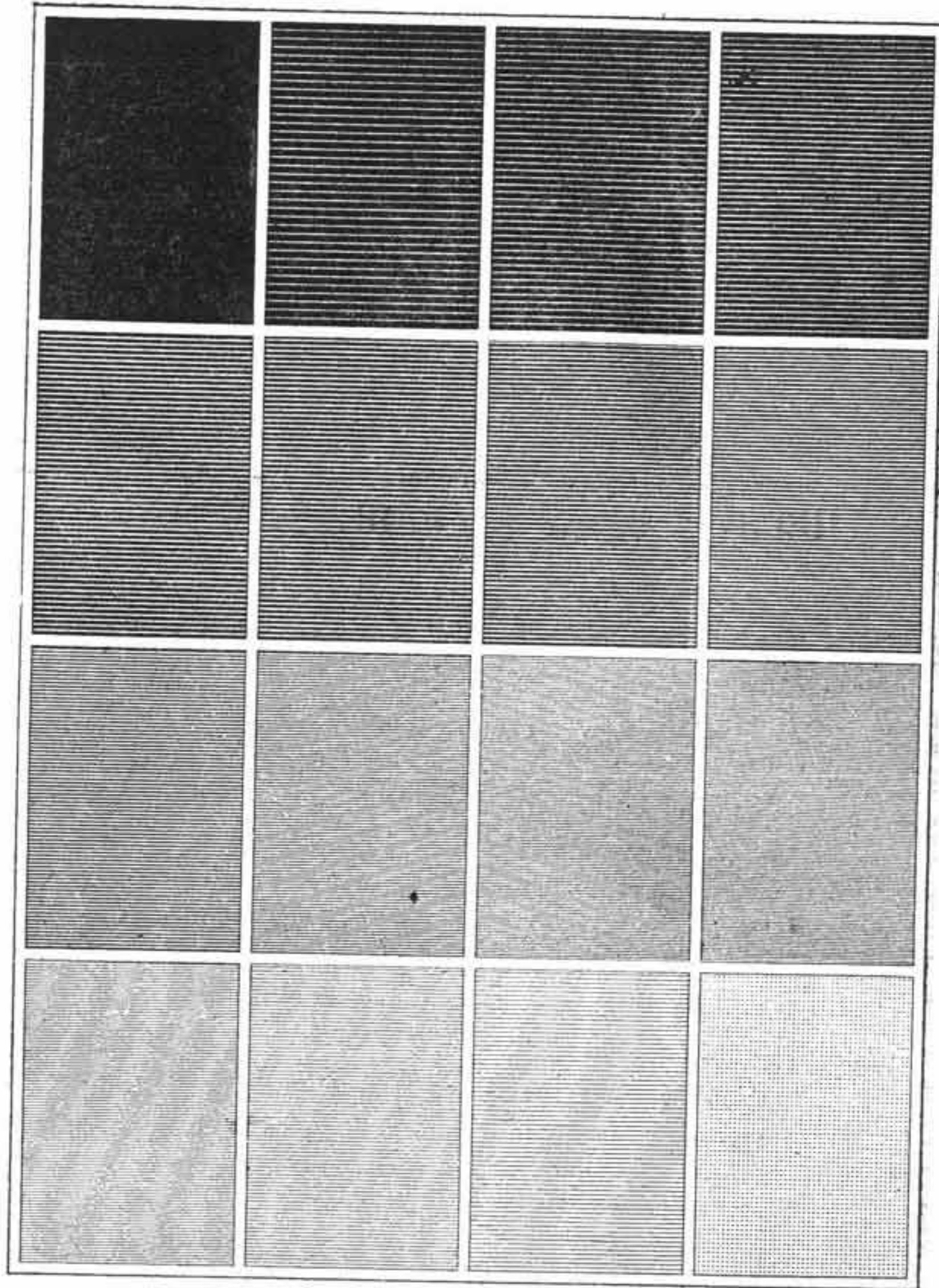


Рис. 34. Градации тональностей штриха.

Приготовив инструменты и запасшись необходимыми материалами, переходим к первой пробе резьбы.

Имея перед собой подушку с доской, берем остро отточенный штихель в кулак, выставив вперед большой палец (рис. 35). Держа в кулаке инструмент, продвигаем его то вперед, то назад кистью руки, причем большой палец должен во время продвижения инструмента неподвижно лежать на доске; на втором рисунке показано, как нужно его держать с обратной стороны.

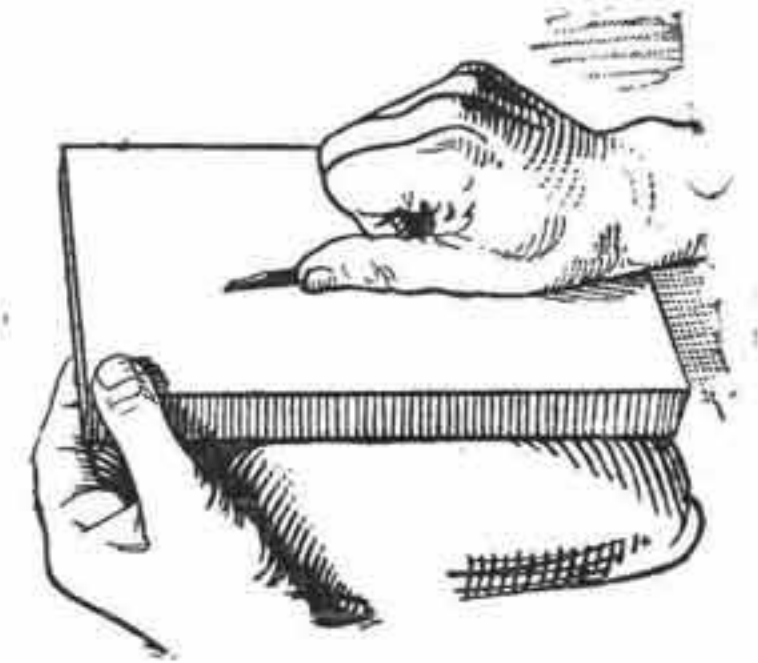


Рис. 35. Пример держания инструмента перед началом гравирования.



Рис. 36. То же. Вид с обратной стороны.

Практикуемся до получения соответствующих результатов. Сидеть перед доской нужно прямо, не сгибаясь, руки держать навесу. Приучив руку к движениям инструмента, можно приступить к первым приемам гравирования.

Упражнение 1. ПРЯМЫЕ ЛИНИИ

Первое, чему должен научиться гравер, — дисциплина штриха (линии); это основной прием резьбы.

Задача — загравировать всю доску горизонтальными (параллельными) линиями равной толщины и с равным про-



Рис. 37. Прямые линии.

межутком. С правого угла доски маленькими проталкиваниями вперед ведется инструмент, отнюдь не во всю длину доски. Проталкивая маленькими кусочками, вынимая инструмент и опять вставляя его в канавку, начинающий приучает руку к тому, чтобы остановиться там, где это нужно в будущей гравюре. Инструмент дает направление абсолютно прямое, если его проталкивать правильно, не сворачивая ни в правую, ни в левую сторону от горизонтали. Канавка (глубина врезов), получающаяся от инструмента, должна быть одинаковой глубины, но не излишне глубокая. Расстояния между врезами также должны быть одинаковыми.

Загравировав всю доску линиями, необходимо снять отпечаток результата работы для дальнейшей проверки и сравнения.

Указанное упражнение необходимо проделать до полного усвоения данной техники. При работе по 2 часа в день оно потребует, как показывают опыты многочисленных учеников, 20 часов.

Упражнение 2. ВОЛНИСТЫЕ ЛИНИИ

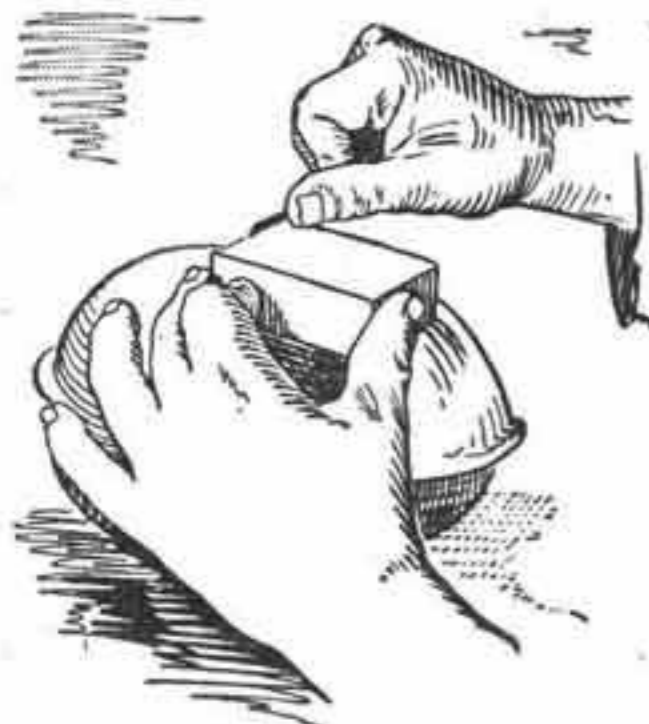


Рис. 38. Начало гравирования.

Вторая ступень развития руки гравера — резьба волнистых линий. Усложняя приемы, данное упражнение дает возможность развить руку не только в одном горизонтальном направлении, но и в движении по кругу. Волнистая линия гравировается так же, как и горизонтальная, маленькими проталкиваниями инструмента вперед, но с обязательным поворачиванием доски навстречу инструменту — слева направо по направлению инструмента и линии (см. рис. 40).

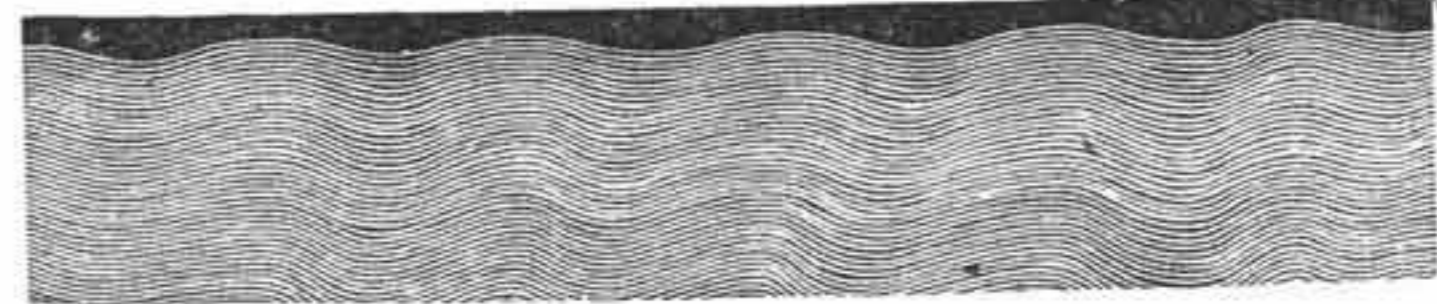


Рис. 39. Волнистые линии.

Положение руки указано на рисунке. Поворачиванием доски штрих не заминается и выглядит на доске блестящим. Прodelать это упражнение также несколько раз, до полного овладения техникой (20 часов). Оба задания желательно проработать тонштихелем. Результаты гравирования волнистых линий также проверяются по отткам.

Упражнение 3. КРУГ

Чтобы не сбить направления, проводим циркулем ряд кругов различного диаметра — внутри основного круга (диаметр основного круга 4,5 см). Первая линия режется по основному диаметру — по наружной окружности доски, остальные — параллельно ей; постепенно уменьшаясь, круги должны сойтись в точку, как указано на примере (см. рис. 43).

Если при гравировании волнистых линий доска поворачивается наполовину, то в круге мы имеем полный поворот (время для упражнения — 20 часов).

Упражнение 4. ПУНКТИР

Пунктир может быть черный и белый: вынимая точку, мы имеем на оттиске ее белой. Упражнение ставит целью дать средний по силе тон — черной или белой точкой. Работа производится тонштихелем, с соблюдением направления по горизонтали. Точку нужно вынимать отрывистым движением, не накалявая ее (рис. 49).

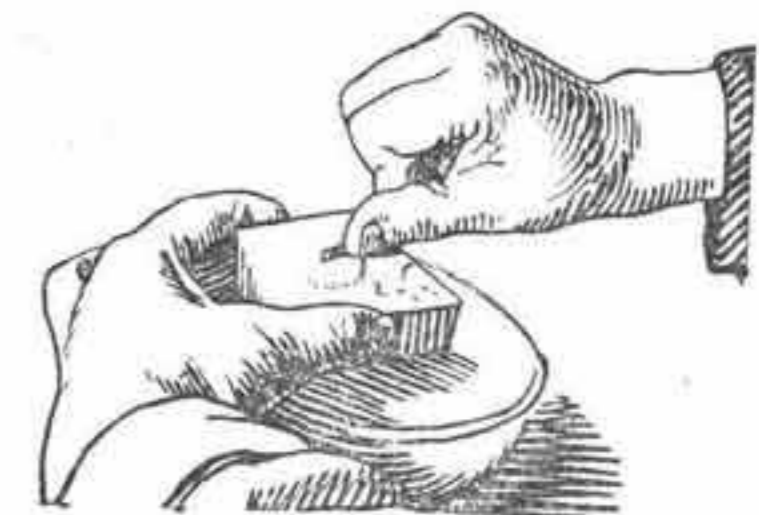


Рис. 40. Поворачивание доски при закруглении.

Упражнение 5. ШТРИХ

(12 часов)

Черный штрих на белой плоскости мы получаем, обрезаая его на доске с двух сторон. Делать это нужно грабштихелем, с которым начинающий гравер здесь встречается впервые. Грабштихель в дальнейшем может заменить во многом и тонштихель, но освоить его более сложно.

Несложный рисунок пером делается прямо на доске; линии его с двух сторон, по возможности точно, обводятся грабштихелем. Когда обведены все линии, можно приступить к выниманию белых мест.

Большие плоскости дерева, требующие удаления, выколачиваются стамеской; прежде чем выколачивать стамеской, нужно вынуть (обобрать) дерево около линии (примерно на расстоянии 1 см). Малые площади вынимаются самым широким тонштихелем и болштихелями (рис. 44). Для вынимания достаточно иметь три инструмента; они показаны в точных размерах на рисунке. При вынимании белых мест обязательно использование подкладки, описанной нами в разделе „Материалы“. Подкладка прижимается к доске двумя пальцами левой руки; большой палец правой руки упирается в указательный палец левой руки, а конец резца кладется на подкладку (см. рис. 46). Вынимать нужно маленькой стружкой, постепенно углубляясь в дерево. Углубление от штриха идет не вертикальным срезом, а наклонным; если вынуть вертикально от штриха, он может сломаться при печати. Глубина вынутых мест у штриха 3 мм, дальше глубже, но не должна превышать 4 мм (см. рис. 42).

В окончательной отделке гравюры встречаются белые углы, которые снимаются инструментом, называемым флахштихелем. Прием срезания угла указан на рис. 45.



Рис. 41. Линейный пейзаж.



Рис. 42. М. Смирнов. Портрет.

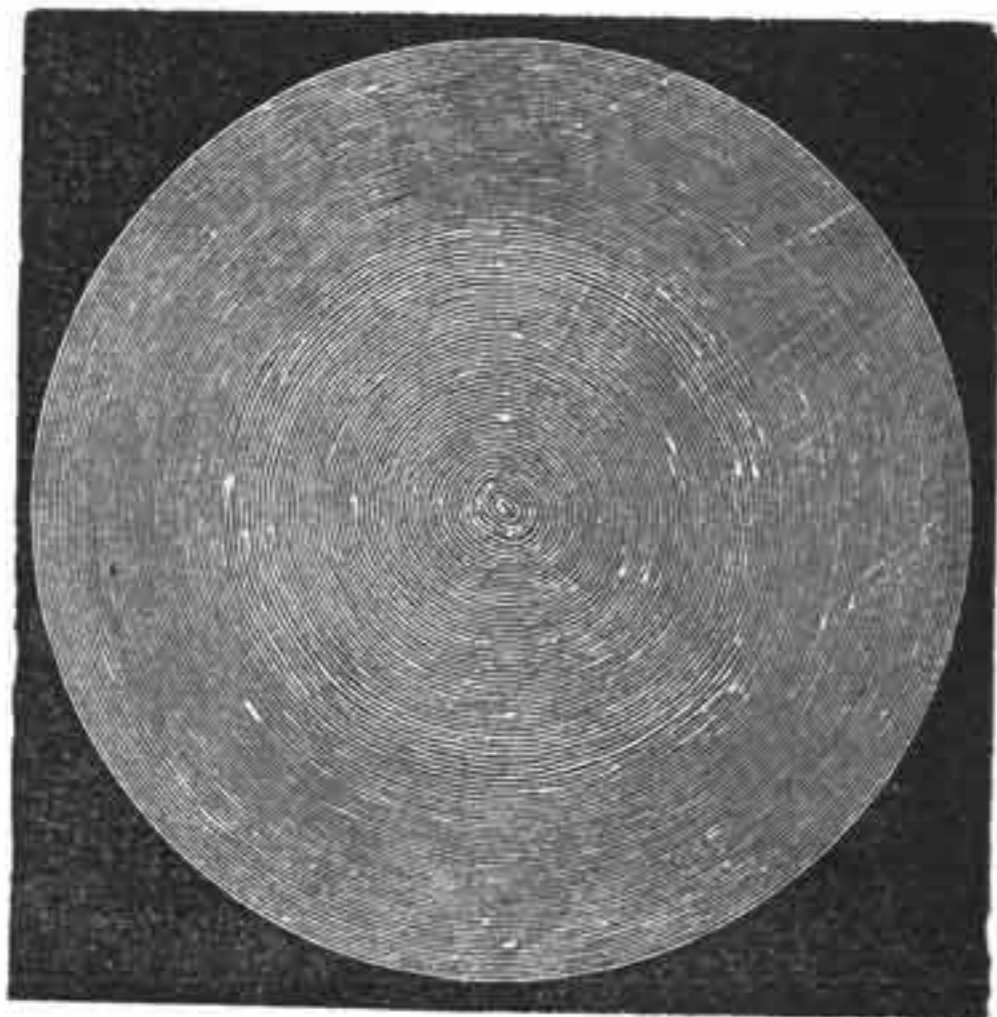


Рис. 43. Гравирование круга.

Сняв оттиск, необходимо проверить, не замяты ли при вынимании штрихи и не пачкают ли белые места.

Упражнение 6. ЛИНИЯ И ТОН

(переход от черного к светлому)

Основа тоновой гравюры — различные градации тональности от черного к светлому (см. рис. 48).

Задача упражнения — сделать ряд отличных друг от друга по силе тона квадратов, с переходом от черного почти к белому.

Работа над темными квадратами ведется тонштихелями с постепенным их уширением в последнем квадрате. Параллельная задача этого упражнения — запомнить и изучить тональные возможности каждого инструмента.

Упражнение 7. КРУГ

(градация тональностей)

Круг диаметром 4,5 мм делим на шесть равных частей.

Одну шестую круга в любом месте делаем черной, остальные закрашиваем жидкой тушью с постепенным ослаблением от черного к светлому.

Каждую шестую часть гравировем в силу закрашенного тона, все время поворачивая доску (см. рис. 47).



Рис. 44. Прием вынимания белых мест.



Рис. 45. Срезание углов из гравюры.



Рис. 46. Вынимание белых мест.

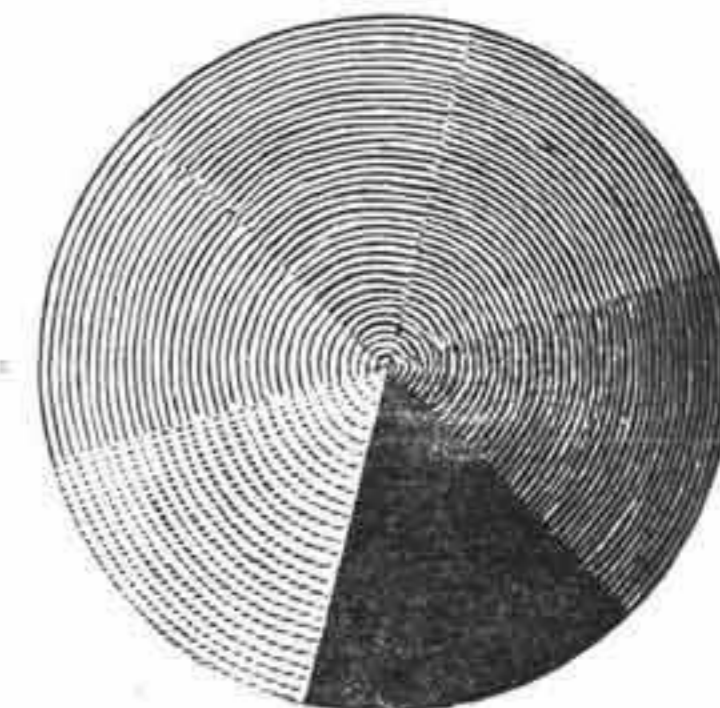


Рис. 47. Рассеченный круг.

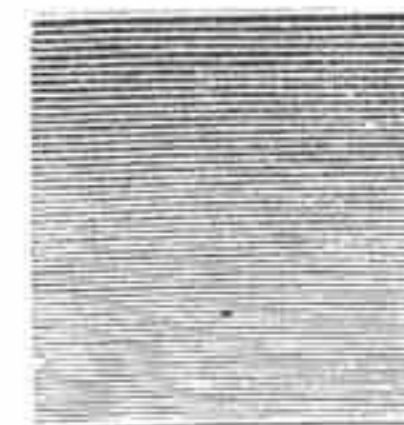


Рис. 48. Линии, сделанные одним инструментом.

а) Для получения светлых тоналностей и линий, почти переходящих в белое, практикуется перерез.

На грунтованной доске чертим прямоугольник. Закрашиваем его жидкой тушью самым светлым тоном. Вертикальными линиями с помощью грабштихеля, загравировываем прямоугольник. Самым широким тонштихелем. горизонтальными линиями, перерезаем гравированное ранее.

б) На грунтованной доске делаем легкий схематический набросок карандашом (пейзаж). Каждую линию карандаша обрезаем грабштихелем. После каждая линия в различных направлениях перерезается тем же инструментом до получения нужной тоналности.

Оттиск сохранить, все время сверяясь с ним в дальнейшей работе.

Преыдущие восемь видов упражнений в гравировании приучают к овладению инструментом и развитию твердости руки. Гравирование с натуры — следующая степень технической проработки материала. Оно приучает к комплексному применению изученных приемов и умению анализировать технику процесса для определения предметов натуры в их взаимосвязи.

Гравирование начинается с несложного натюрморта.



Рис. 49. Гравирование пунктиром.

Упражнение 9. НЕСЛОЖНЫЙ НАТЮРМОРТ

Поставить несложный натюрморт и нарисовать его с таким расчетом, чтобы при его решении в гравюре вошли элементы 1, 2, 3 и 5 упражнений. Подобный пример см. на рис. 51.

Данное упражнение дает возможность проверить достигнутые результаты. С первого раза далеко не всегда удается разрешить это задание; при неудаче работу следует повторить.

Подготовка рисунка для гравюры натюрморта происходит следующим образом. В формат доски делается тщательный рисунок с натуры; светотень надо решить по возможности лаконично.

Рисунок сводится на кальку химической литографской тушью; калька с тушью прикладывается к доске. Притертая карандашом или косточкой тушь переходит на доску; рисунок окончательно дорабатывается на доске тушью и карандашом.

Начинать работу надо от темных тоналностей, переходя к светлым и все время сравнивая тоновые соотношения.

Упражнение 10. ЧЕРНАЯ И БЕЛАЯ ЛИНИИ

В технике гравирования, помимо тоналных плоскостей различной силы, мы имеем так называемый черный и белый штрихи.

Белый штрих (или линия), окруженный черным полем, прорезывается по доске инструментом один раз. Черный штрих, как уже указывалось выше, обрезаются с двух



Рис. 50. И. Репин. Натюрморт. Гравюра на дереве.



Рис. 51. Натюрморт. Черная и белая линии.



Рис. 52. А. Иглин. Сосны.

сторон; при отпечатке на бумаге он будет окружен белым фоном (см. рис. 55).

Задача упражнения — решить несложный натюрморт с ярко выраженной белой и черной линиями. Рисовать можно прямо на доске.

Упражнение II. ПЕЙЗАЖ

(силуэтный)



Рис. 53. В. Соколов. Пейзаж.

Лучше всего взять пейзаж с силуэтом дерева (или ряда деревьев) на фоне неба.

Небо можно решить любой тональностью, сделав его тонштихелем. Границы формы дерева следует предварительно вырезать грабштихелем.

Рисовать надо прямо на доске.



Рис. 54. А. Иглин. Пейзаж.



Рис. 55. В. Бибилов. Натюрморт.

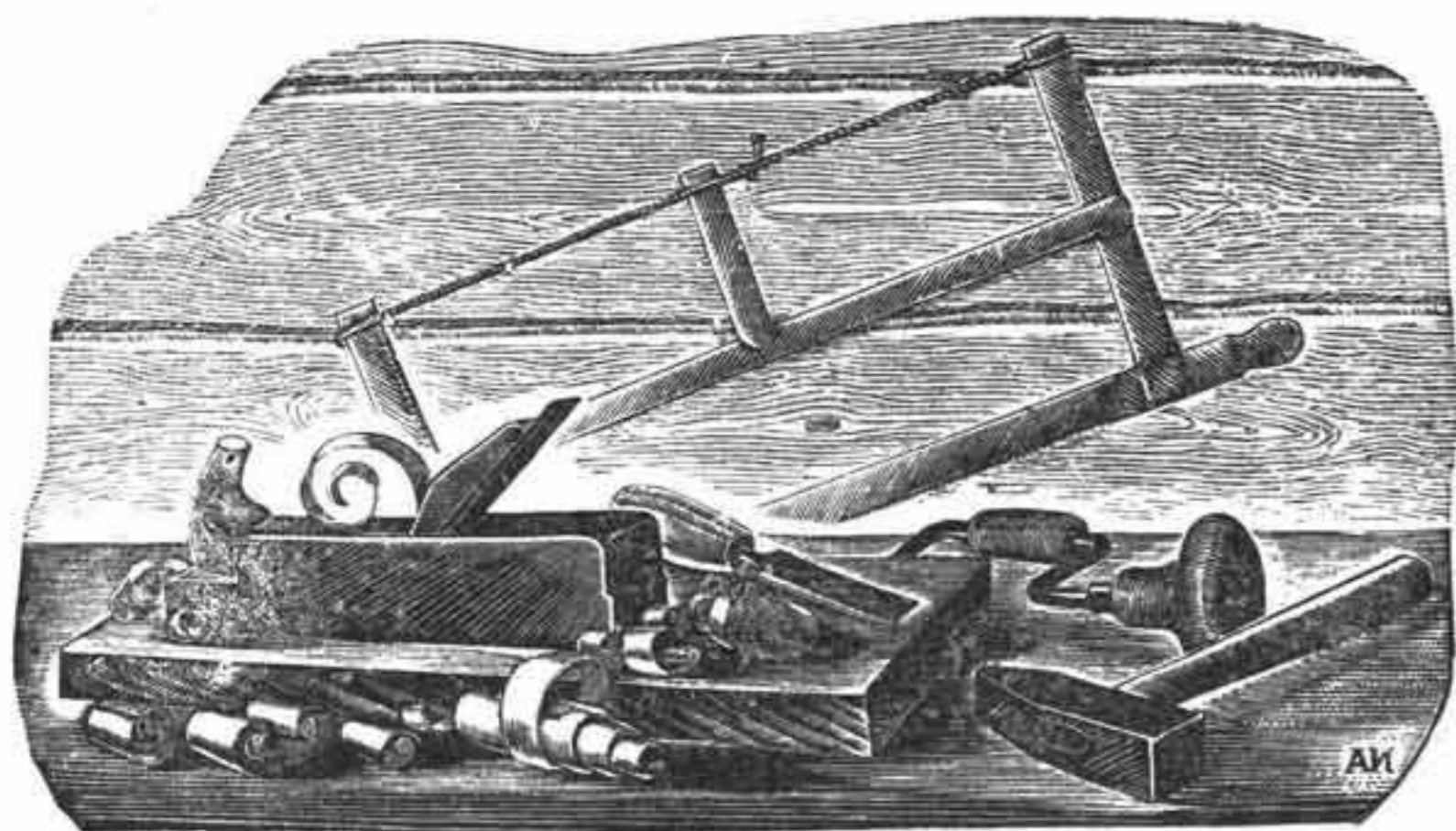


Рис. 56. А. Иглин. Натюрморт.

(двупланный)

Решить с натуры пейзаж с ярко выраженным первым и вторым планами (рис. 41). Задача — сближенными штрихами удалить второй план, а более редкими и резкими выделить первый план пейзажа.

Перевод рисунка на доску делается, как указано в упражнении 8.

Резать, применяя грабштихели и тонштихели.

Упражнение 13. СЛОЖНЫЙ НАТЮРМОРТ

Решить сложный натюрморт с элементами: градации тональностей белой и черной линий. Поставить перед собой также задачи передачи фактуры материала линий. Подготовка и перевод рисунка на доску по упражнению 8.

Упражнение 14. ГИПСОВАЯ ГОЛОВА

(„Давид“ Микельанджело)

Сделать тщательный рисунок, по возможности упрощая светотень. Можно взять любую маску, но желательно мужскую. Доску нужно загрунтовать; на грунтованной доске представляется больше возможностей сохранить форму. После перевода рисунка на доску прорисовать его с особой тщательностью.

Прежде чем резать, следует продумать решения направления штрихов; направление штриха, как правило, должно идти по мускулу. В основном упражнение выполнять грабштихелем.

Упражнение 15. КОПИЯ

Для изучения приемов техники больших мастеров гравюры необходимо сделать копию с гравюры. На такой работе, помимо ознакомления с мастерами классических приемов гравирования, выявляется качественный набор имеющихся инструментов и возможность их дальнейшего более продуктивного использования. Целесообразнее сделать сначала лишь фрагмент (10—12 см) в одном случае с тоновой гравюры, в другом — с линейной (см. рис. 58).



Рис. 57. А. Иглин. Давид.



Рис. 58. Копия с гравюры старого мастера.



Рис. 59. А. Иглин. Портрет (1-й вариант).

Из примеров, приведенных в книге, можно воспользоваться для тоновой гравюры „Золушкой“ Дорэ и для штриховой—гравюрой из „Озорных сказок“ Бальзака или портретом Шекспира работы Менцеля.

Поскольку копию желательно сделать с абсолютно точной передачей штриха оригинальной гравюры, мы применяем фотоперевод на доску; процесс фотоперевода на доску описан выше.

При резьбе надо учитывать, что гравюра, закатанная краской, станет темней. Но фотоперевод и не обязателен: можно точно перерисовать гравюру и резать.

Упражнение 16. ГОЛОВА

Прежде чем приступить к гравированию головы, необходимо поставить перед собой точные задачи ее технического решения. Здесь мы не предлагаем определенного решения и не рекомендуем впадать в излишний схематизм, модный сейчас у некоторых граверов. Основная задача—не утратить сходства. Доску надо иметь грунтованную, с точным повторением на ней рисунка, сделанного ранее на бумаге. Возможные решения данной дисциплины см. на примерах Иглина и других.



Рис. 60. А. Иглин. Портрет (2-й вариант).

Упражнение 17. ПОРТРЕТ С НАТУРЫ

Задача упражнения—награвировать портрет любым приемом, на основе опыта от предыдущего упражнения. Главная цель и тут—сохранить сходство. Как возможное решение прилагаем работы по портрету студентов графического института.

Упражнение 18. СКУЛЬПТУРНАЯ ФИГУРА

Означенное упражнение подводит итог всей предыдущей работе. Сделать можно любую скульптурную фигуру с ярко выраженной мускулатурой („Давид“, „Боец“), лучше одну из „анатомий“. Хорошо нарисовать и вырезать в виде пробы руку, ногу, торс. Прежде чем резать, следует продумать решения направления штрихов; направление штриха, мы уже говорили, должно идти по мускулу.

Работу необходимо проводить, имея тщательный рисунок на грунтованной доске.

Приемы техники резьбы цветной гравюры на дереве аналогичны приемам цветной линогравюры; поэтому упражнения по цветной деревянной гравюре нами даются в следующем разделе.

По выполнении перечисленных упражнений гравер может перейти к резьбе по собственной композиции.



Рис. 61. М. Смирнов. Портрет (первое состояние доски).



Рис. 62. М. Смирнов. Портрет (окончательный оттиск).



Рис. 63. Пример гравюрного портрета с натуры работы студентов графического института.

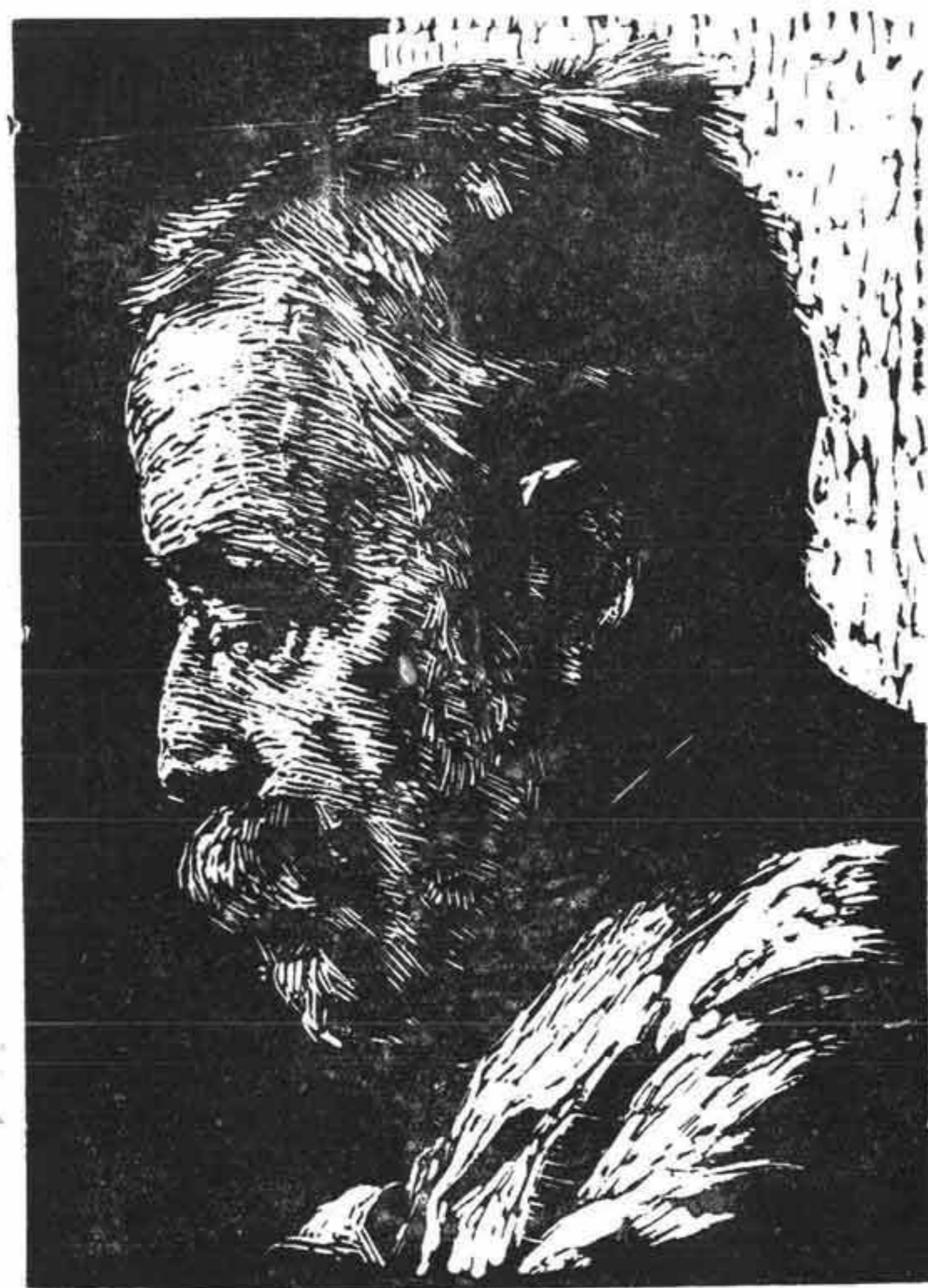


Рис. 64. Пример гравюрного портрета с натуры работы студентов графического института.



Рис. 65. Пример гравюрного портрета с натуры работы студентов графического института.

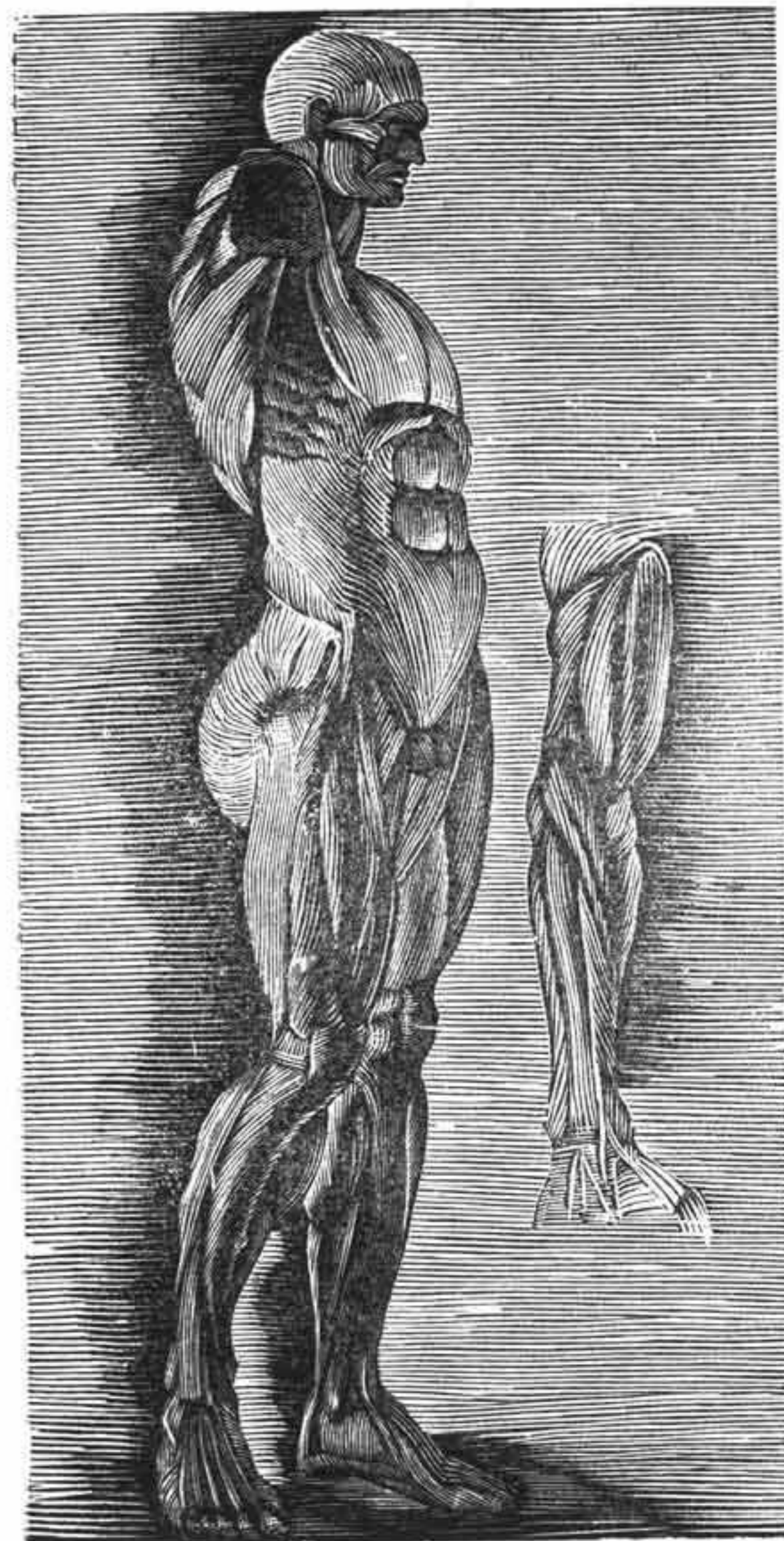


Рис. 66. А. Иглин. Анатомия.

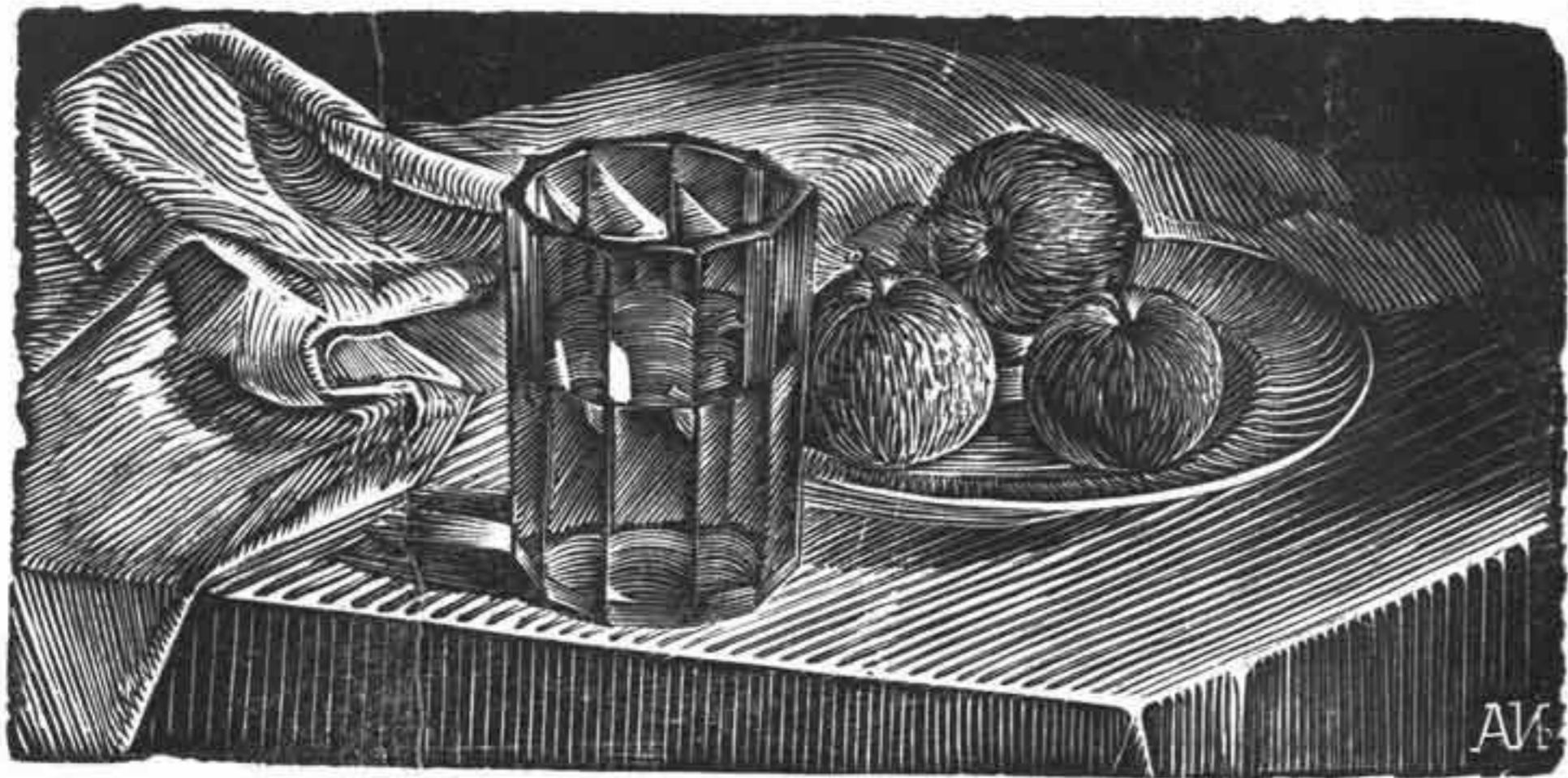


Рис. 67. А. Иглин. Натюрморт.



Рис. 68. А. Иглин. Лодка.



Рис. 69. А. Иглин. Трактор за работой.



Рис. 70. А. Иглин. Рысь.



Рис. 71. А. Иглин. Цветы.



Рис. 72. А. Иглин. Копия с гравюры по рисунку Гаварни.



Рис. 73. Рисунок И. Панова на доске для гравюры.



Рис. 74. Гравюра с оригинальной доски Паннемакера. Рис. И. Панова.



Рис. 75. Гравюра с оригинальной доски Паннемакера. Рис. И. Панова.



Рис. 76. В. И. Соколов. Последовательная обработка доски (от рисунка до оттиска).



Рис. 77. В. И. Соколов. Последовательная обработка доски (от рисунка до оттиска).

Гравирование на линолеуме

(черная и цветная гравюра)



Рис. 78. И. Павлов. Портрет Чайковского (фрагмент).
Гравюра на линолеуме.

Овладев техникой гравирования на дереве, можно свободно резать и на линолеуме. Техника гравирования на линолеуме несложна. Резцы гравирующие следует держать приемом резца дерева, а резцы вынимающие—в кулаке, прижимая в упор ручку к ладони. При линиях волнистых и круглых необходимо поворачивать доску, а не резец. Линолеум, приколоченный в краях к чертежной доске, лежит при гравировании на подушке.

Способы перевода рисунка на линолеуме совершенно те же, что и на дереве.



Рис. 79. Прием гравирования на линолеуме.

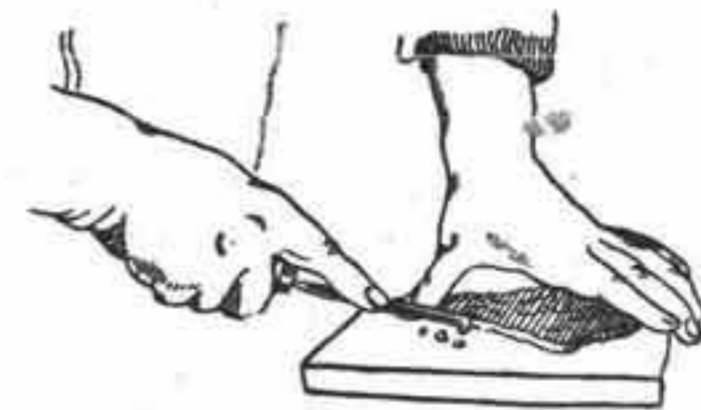


Рис. 80. Вынимание белых мест на линолеуме.

Упражнение 1. ТЕХНИЧЕСКАЯ ПРОБА

Вырезать несложный натюрморт с применением всех имеющихся инструментов. Рисунок сделать тушью прямо на линолеуме. На оттиске проанализировать и запомнить технические возможности каждого инструмента.

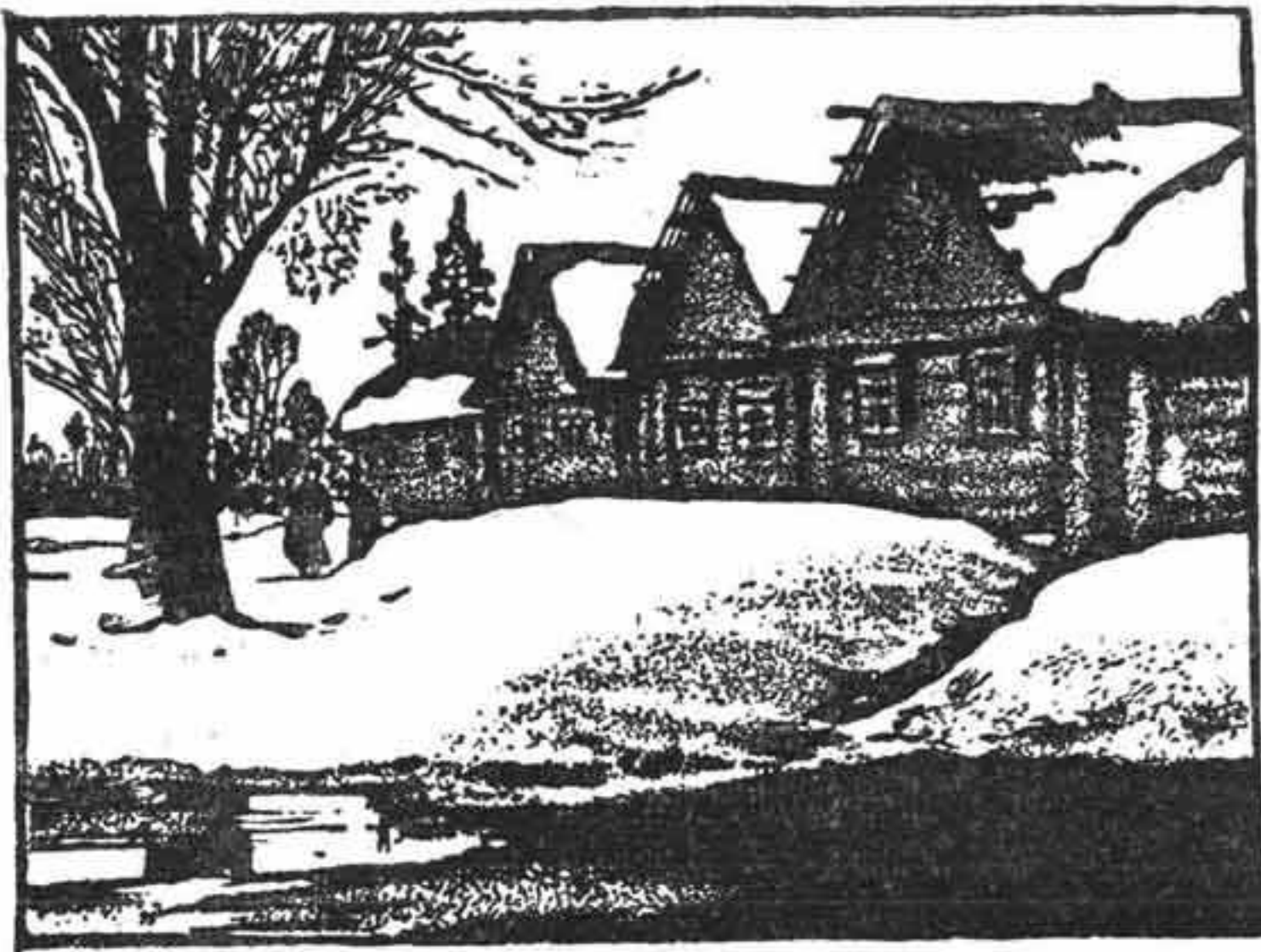


Рис. 81. В. И. Соколов. Пейзаж. Гравюра на линолеуме пунктиром.

Упражнение 2. ПЕЙЗАЖ В ДВЕ КРАСКИ (черная, оливковая)

Основой в работе над рисунком служит черная краска. При работе ею надо учитывать, что линолеум—материал по существу лаконичного рисунка, поэтому мельчить рисунок нежелательно.

Плоскости и штрихи черного должны полностью выявить форму, недосказав только то, что будет сделано на втором тоне. Второй тон окончательно завершает рисунок.

Черную краску через кальку переводим на доску, на доске прорисовываем все черные места, закрывая их тушью. Вверху над гравюрой режутся уголки (рис. 32).

Когда черная краска полностью вырезана, печатаем ее на кальку с уголками. Притираем ее на новую доску линолеума, получая, таким образом, точный перевод в обратную сторону.

Сводим на кальку второй тон химической тушью. Притираем его на доску, где тиснут перевод с черным. Второй тон прорисовывается оливковым цветом. Под черным—оливковый не вынимать.

Резать, применяя все инструменты. Приемы печати уже указывались. Размер гравюры произвольный.



Рис. 82. Рисунок Веласкеза. Гравюра на линолеуме И. Н. Павлова.



Рис. 83. Гравюры на линолеуме А. Критской.

Упражнение 3. НАТЮРМОРТ В ДВЕ КРАСКИ

(коричневая, теплая серая)

Приемы резьбы для данного упражнения в основном одинаковы с предыдущими: следует лишь более детализировать гравирование черной доски при даче фактуры предметов. Второй тон должен обобщить и бликировать первый.

Приемы печати те же.

Упражнение 4. ПОРТРЕТ В ДВЕ КРАСКИ

(черная, теплая серая)

Тщательный рисунок с натуры, с возможной обобщенностью светотени.

Второй тон закрывает фон и бликирует свет на лице. Как на первом, так и на втором тоне возможна незначительная разгравировка. Можно применить грабштихель, употребляемый в гравировании на дереве. Рисунок делать на грунтованной доске. Приемы перевода и печати указаны выше.

Упражнение 5. СЛОЖНЫЙ ПЕЙЗАЖ В ПЯТЬ-ШЕСТЬ КРАСОК

Сделать ряд акварелей, обобщая по возможности детали, и выбрать для гравюры наиболее лаконичную по форме и выразительную по цветовому решению.

При подготовке к гравюре необходимо учитывать, что каждая краска, попадая на ранее напечатанную, дает новую добавочную или усилит предыдущую (на желтую голубая—зеленую; на красную голубая—фиолетовую и т. д.).

Резать нужно начинать с краски, которая более других рисует форму. Вырезав сверху уголки, сделать переводы на все последующие.

Далее надо свести химической тушью вторую краску и притереть на линолеуме с ранее сделанным переводом. Вырезав вторую краску, сделать с нее переводы на последующие и т. д.

Для проверки техники можно печатать каждую краску по окончании обработки линогравюры, составляя примерный будущий цвет и печатая на ранее оттиснутой краске. Тогда с окончанием гравюры ясно видны результаты работы. Этим достигается возможность перед заключительной печатью проверить правильность каждого цвета.



Рис. 84. Гравюра на линолеуме А. Критской.

ГРАВЮРА НА ДЕРЕВЕ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ

ГРАВЮРА СССР ЗА 10 ЛЕТ

(1917 — 1927)

МАСТЕРА
СОВРЕМЕННОЙ
ГРАВЮРЫ
И ГРАФИКИ

МАСТЕРА СОВРЕМЕННОЙ ГРАВЮРЫ И ГРАФИКИ

Рис. 85. Приемы техники гравирования шрифта на дереве.

Упражнение 1. ИСПРАВЛЕНИЕ ИСПОРЧЕННЫХ МЕСТ

То, что испорчено в гравюре, как правило, неисправимо. В виде исключения можно в испорченное место делать вставку.

Вставки делаются таким путем.

Испорченное место углубляется болтштихелем с подкладкой на глубину 5—6 мм. От какой либо пальмовой доски откалывается кусочек дерева, чуть больше сделанной ямки, и подтачивается с четырех сторон; по бокам он намазывается слегка столярным клеем. Такой кусочек забивается молотком в отверстие доски. На доску накладывается кусок картона или плотной бумаги, с тем чтобы, подпиливая вставку, не оцарапать всей поверхности доски. Лобзиком или ножовкой вставку подпиливают с двух сторон, оставляя высоту кусочка над доской в 1,5—2 мм. Болтштихелем с подкладкой вставка выравнивается почти до плоскости доски. Остальная выпуклость снимается осторожно плоской стамеской. Место вставки после всего слегка шлифуется пемзой с водой.

Упражнение 2. ГРАВИРОВАНИЕ ШРИФТА

Гравирование шрифта обычно самое слабое место в работах граверов.

И дело тут заключается не только в неумении дать четкий и правильный рисунок шрифта, но и в недостаточной технике резьбы.

Шрифт на доске, как и вообще рисунок, должен быть сделан в обратном изображении. Рисовать его прямо на

Этим названием определяется гравюра, выполняемая на деревянных досках, распиленных не поперек, а вдоль слоя дерева. Поэтому обрезную гравюру еще называют продольной гравюрой. Материалом для обрезной гравюры служат доски, сделанные из груши, ольхи или липы, из которых наиболее пригодными следует считать доски грушевые.

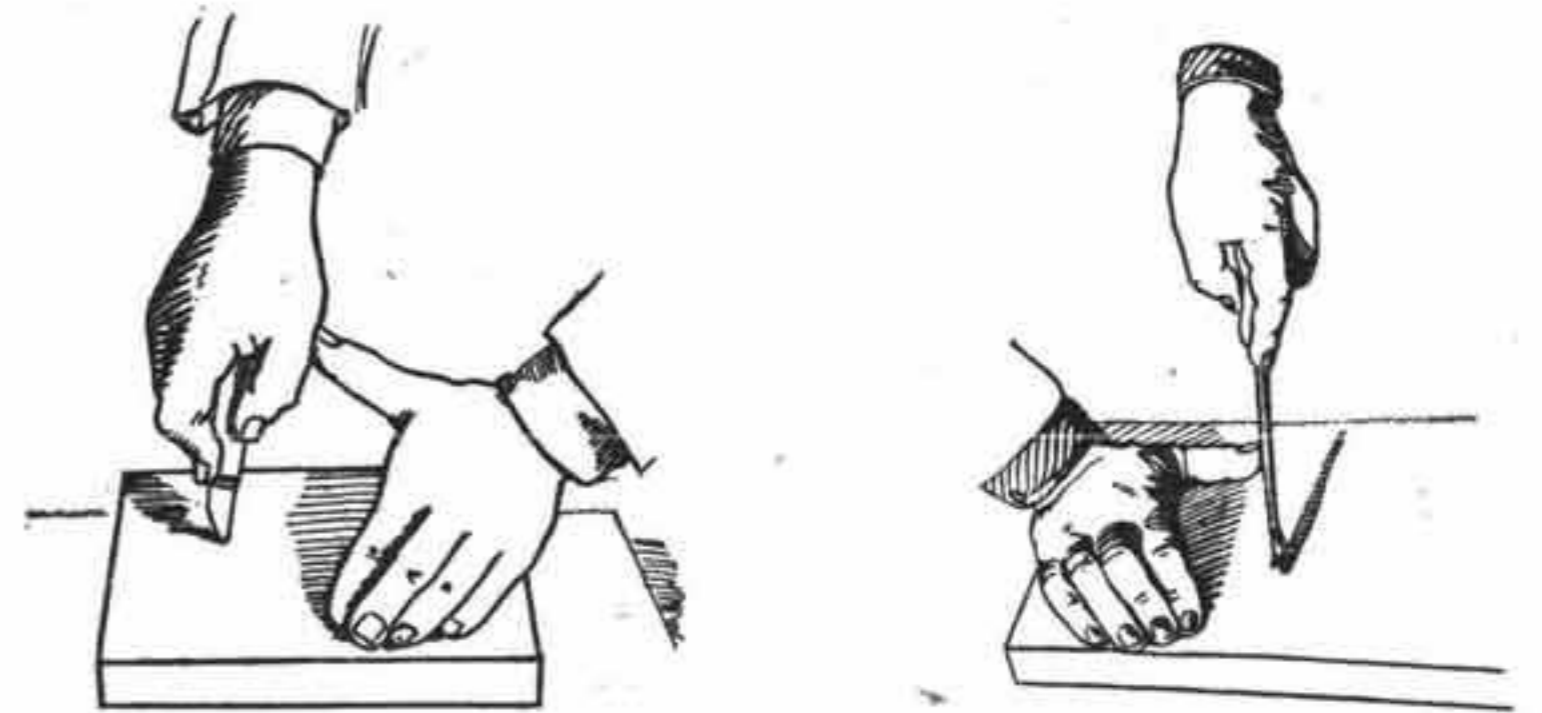


Рис. 86. Дополнительные приемы для резьбы обрезной гравюры.

Распиленные доски сушатся до полного удаления влаги. Только лишь выдержанные доски гарантируют успех дальнейшей работы на них. Доски большого размера склеиваются из отдельных кусков; эти куски должны быть точно сфугованы. Доска, рассчитанная для машинной печати, должна иметь толщину в 23 мм. Толщина досок для ручной печати может быть произвольной. Для обеспечения большей прочности доски, а также для того, чтобы она не



Рис. 87. А. И. Усачев. Копия с японской гравюры.
Обрезная гравюра.



Рис. 88. А. И. Усачев. Копия с японской гравюры.
Обрезная гравюра.

коробилась, с нижней стороны ее загоняются шпонки. Они делаются вровень с поверхностью и несколько короче, чем ширина доски, так как последняя со временем сжимается. Лицевая сторона доски должна быть гладко отшлифована.

После нанесения рисунка тушью кистью на доску его следует закрыть легким тоном. Куском ваты, смоченным в бензине, растирают на стекле печатную краску и наносят ее на поверхность доски. Рисунок, нанесенный на доску черной тушью, не размывается бензином и отчетливо виден. Работа по темному фону облегчает корректирование глазом: награвированное отчетливо выступает. Кроме того, при этом представляется возможность гравировать дополнительные штрихи и линии, не рисуя их тушью.

Нанесение же фона посредством туши, разведенной водой, часто портит доску: она коробится и расклеивается, а поверхность доски от действия влаги шершавится, что затрудняет печатание.

Основными инструментами в обрезной гравюре являются нож и несколько долотцев, имеющих разное сечение и разную величину режущей части. Нож должен быть острым настолько, чтобы он, не соскальзывая, мог срезать тончайшие лепестки дерева. Долотца применяются чаще всего при удалении больших площадей доски. За отсутствием долотца применяется стамеска. Для удаления стружки, засевшей между штрихами, пользуются широкой щетинной кистью. Это необходимо делать как в процессе гравирования, чтобы не поцарапать доски, так и перед печатанием, чтобы стружка не перешла на валик с краской.

При гравировании и печатании многокрасочной обрезной гравюры поступают так же, как и с линогравюрой.

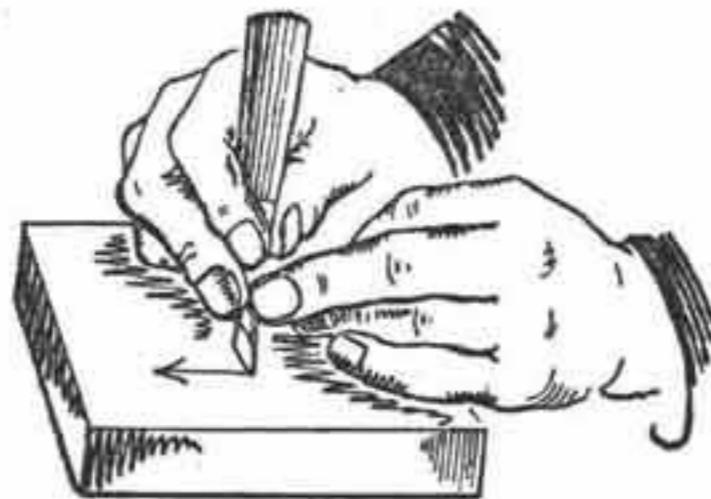


Рис. 89. Приемы резьбы обрезной гравюры.

АНАЛИЗ ТЕХНИКИ МАСТЕРОВ ГРАВЮРЫ



Рис. 90. Томас Бьюик. Из книги „Птицы Англии“. Гравюры на дереве.

Давая различные, наиболее показательные образцы техники выдающихся мастеров гравюры, мы на конкретных примерах кратко разъясняем их приемы обработки дерева и линолеума. Детальный анализ содержания, композиции, рисунка, фактуры отнюдь не входит в нашу задачу. Знакомясь с многообразными вариациями граверной техники и материалами и учитывая в каждом отдельном случае специфические цели их применения в зависимости от художественного назначения гравюры, начинающий ксилограф сам сумеет привлечь необходимые ему средства технической выразительности из сокровищницы классического наследия.

Многие образцы мы показываем фрагментами, дабы облегчить рассматривание и более рельефно показать детали.

Английская гравюра. До Томаса Бьюика (1753—1828) деревянная гравюра была лишь обрезной, линейной; он положил начало тоновой ксилографии. В работах Бьюика много приемов от медной гравюры, что вполне естественно в период безраздельного ее господства в книге. Но Бьюик отлично разгадывает материальные средства дерева, давая наравне с четкостью линии и другие способы выражения предметности (см., например, стружкообразную форму обработки дерева на гравюре „Совы“).

Бьюик является великим мастером белой линии в гравюре. Исключительная филигранность его отделки штриха, особенно ярко выраженная в „Шиллингемском быке“, его поразительная четкость и техничность всегда имеют в виду стремление к наибольшей реальности, предметности изображения. В Бьюике отлично уживались первоклассный техник резьбы и тонкий художник — мастер рисунка.

В качестве образца мы даем две гравюры Бьюика из книги „Птицы Англии“. Фигуры птиц здесь решены тончайшими черными штрихами; рассматривая их, даже трудно поверить, что дерево может давать такие ажурные линии.



Рис. 91. Клинкайт. Портрет Томаса Лауренса. Гравюра на дереве.



Рис. 92. Х. Ульрих. Портрет моряка (фрагмент).
Гравюра на дереве.

Фон в обеих гравюрах сделан белой линией по черному пятну. После Бьюика английская гравюра развивается в разных художественных направлениях и манерах; но в основном эта гравюра пользуется сравнительно крупным штрихом. Техника этого штриха все же варьируется.

Вот, например, портрет Томаса Лауренса, гравированный М. Клинкайтом. Гравюра эта сделана без каких-либо пересечений, объем лица здесь дан одной горизонтальной линией, одежда передана пунктиром и тоже в горизонтальном направлении. Фон решен также горизонтальными, чуть волнистыми штрихами. Гравюра выполнена в основном грабштихелем, с применением тонштихеля в разработке фона и пунктиром.

„Портрет моряка“, награвированный Ульрихом, сделан, так же как и предыдущий, без перереза линий; рисунок выполнен кистью на грунтованной доске, но он уже значительно сочнее и тоньше предыдущего по обработке; особенно выразительно награвирована борода: фактура волос на ней передана компактными массами светотени.

В портрете Гарибальди мы встречаем уже совсем крупный штрих и крупный перерез. Работая данной манерой, гравер прежде всего контурит белые места, иногда заранее их вынимая. Проложенные в направлении мускулов лица линии заканчиваются в обработке белыми перерезами, напоминающими пунктир.

Хорошим примером синтетического применения разнообразия техник при непересеченном штрихе может служить „Портрет мальчика“, награвированный с картины Лауренса. Ньюансы тона тела мальчика передаются здесь без каких-либо перерезов; линия идет в одном направлении, то утолщаясь, то сжимаясь. Верхний фон гравюры сделан удлиненным пунктиром; рядом с ним одежда разработана крупным пунктиром, который отлично передает объемность фигуры и фактуру бархата. Крупный пунктир выполнен болштихелями малого размера; пунктир-фона сделан тонштихелями, тело—грабштихелями и тонштихелем.

Французская гравюра. В отличие от английской гравюры французы обладают тонким, изящным ксилографическим штрихом. Самая история французской гравюры, как это мы указывали и во введении, тесно переплетается с историей графики и рисунка. Имена блестящих рисовальщиков—Дорэ, Гранвиля, Гаварни и других—часто смешиваются с именами граверов.

Особенно большое наследство французской гравюре оставили рисунки Дорэ. Обычно рисунки Дорэ называются гравюрами Дорэ; но сам Дорэ не сделал ни одной гравюры.

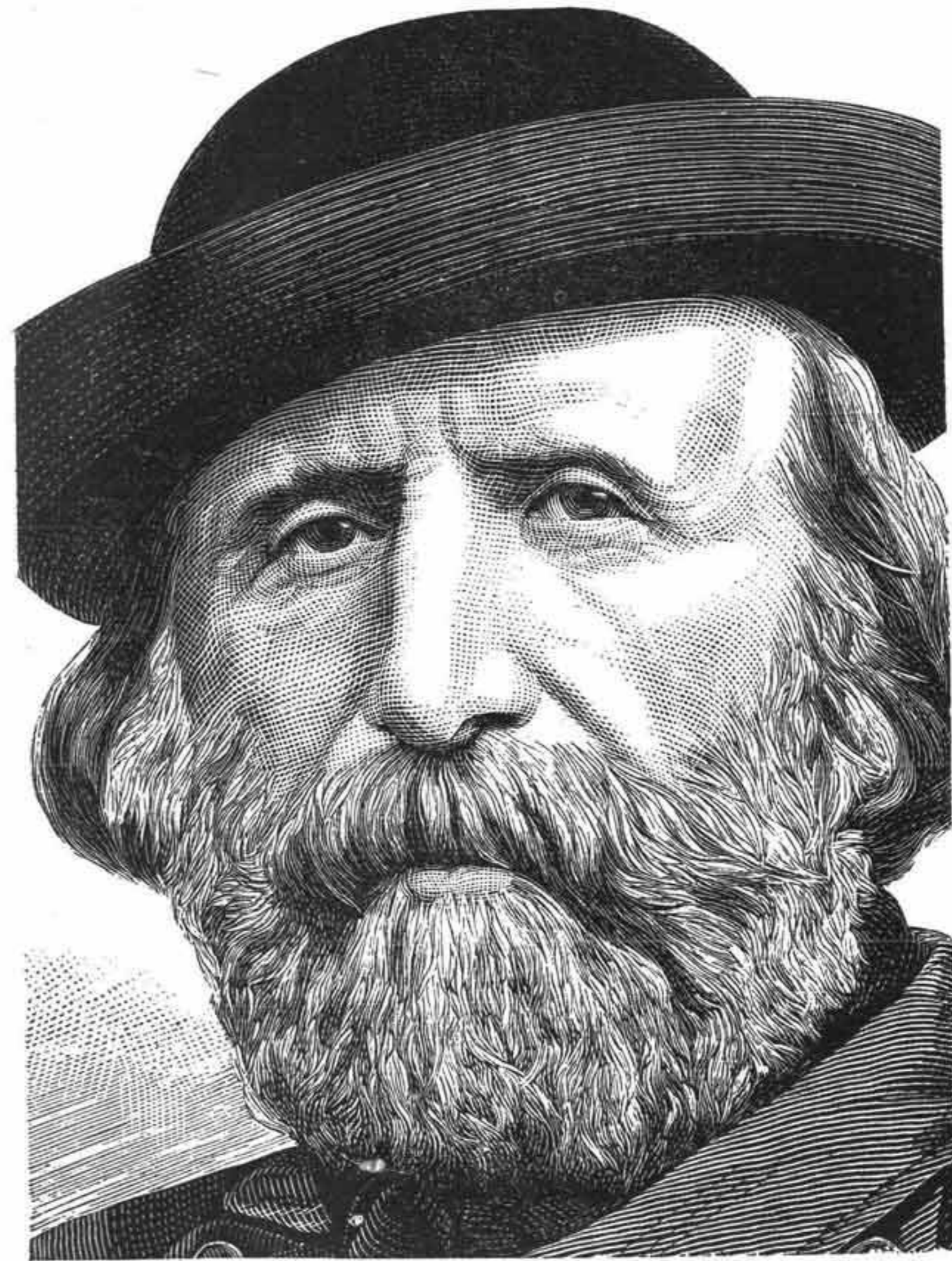


Рис. 93. Портрет Гарибальди. Английская гравюра второй половины XIX века.

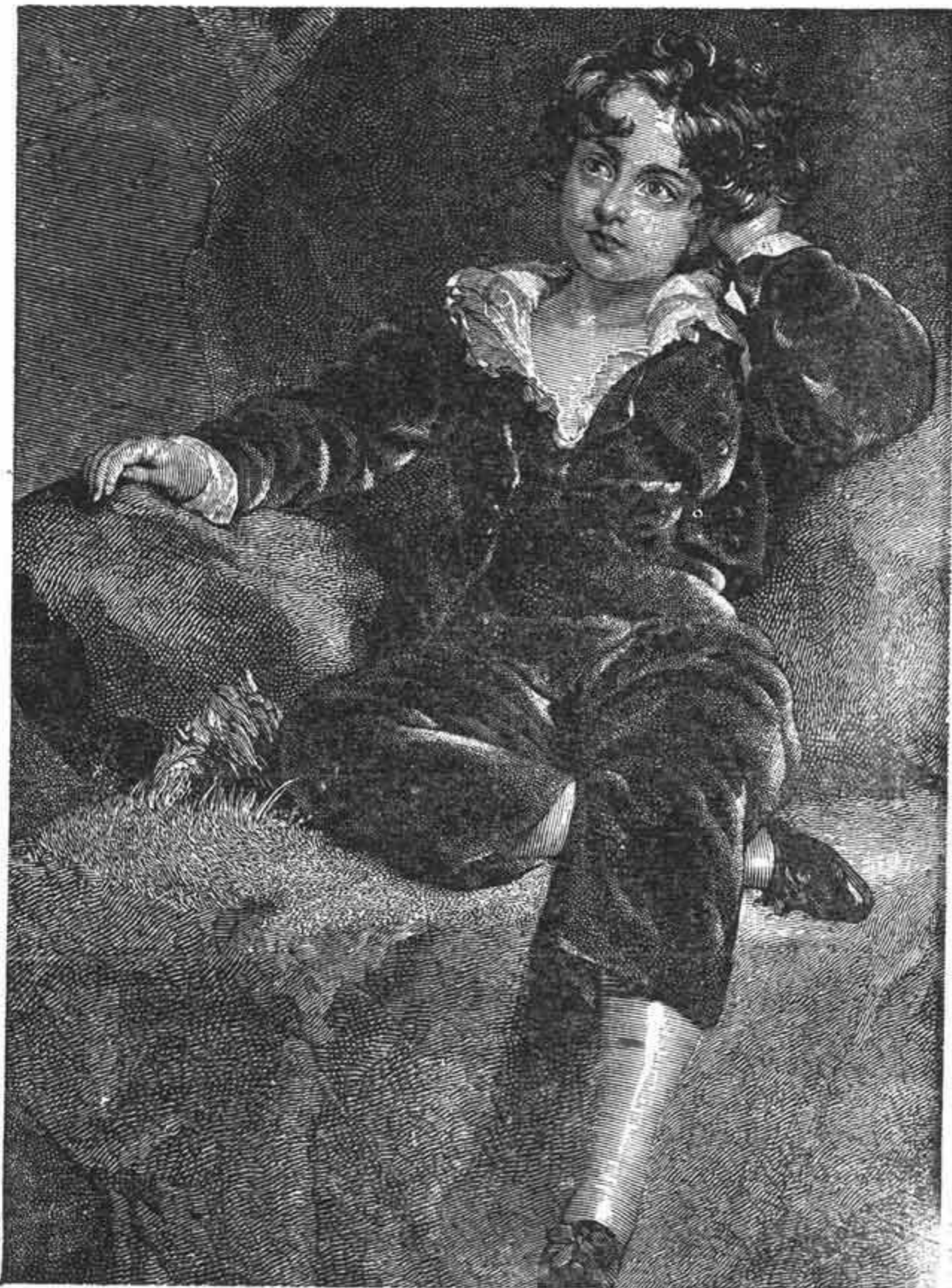


Рис. 94. Портрет мальчика (фрагмент). С картины Лауренса. Гравюра на дереве.

Окруженный организованным им коллективом блестящих граверов, Дорэ сработался с ними, и они при помощи резца довели его рисунки до совершенства. Без гравюры Дорэ никогда не был бы так велик; резец шлифовал, чеканил завершал его гениальные рисунки.

Вот первый пример техники резьбы гравюр по рисункам Дорэ — иллюстрации к „Озорным сказкам“ Бальзака. Рисунок был сделан Дорэ карандашом на грунтованной доске. Пересеченная форма штриха типична для этих ксилографий; также характерна для них и экспрессивность линейной обработки. Каждый карандашный штрих обрезался гравером с двух сторон грабштихелями различной формы, белые места кругом штрихов вынуты болштихелями. Пересекающиеся штрихи обрезались с углов грабштихелями. Обрез делался сначала в одном направлении, затем в обратном.

В дальнейшем Дорэ в своих рисунках совмещает карандаш и кисть. Этим значительно усложняется работа граверов, но зато достигается большая выразительность фактуры. Это особенно ясно можно проследить на примере гравюры к „Сказкам“ Перро и иллюстрациям к „Сказкам“ Лафонтена. В первой из них, награвированной Пизаном, мы видим почти исключительное применение пунктира самых разнообразных форм; во втором нас поражают богатейшая игра техники и виртуозность в передаче тональностей, выполненная путем сложнейших манипуляций штихеля.

Из остальных гравюр по рисункам Дорэ мы обращаем внимание на две иллюстрации из „Библии“ Дорэ. Первая гравюра вся построена на серебристости тона. Сложность и прозрачность рисунка мастер резца, Паннемакер-сын, передает в ряде горизонтальных линий; объемность подчеркивается легкими белыми выемками. Черные штрихи, тонко пересекающие белые линии в фигурах и разреженные в опахалах, завершают эту серебристую скульптурную гравюру. Горизонтальные линии здесь сделаны тонштихелями, а линии завершающие предварительно обрезаны грабштихелем.

Во втором примере с поразительным мастерством передано тело: гравёр одной линией, почти без перерезов, добился исключительно выразительной лепки в переходах светотени. Гравюра сделана в основном грабштихелями.

Рядом с гравюрами, сделанными по карандашным рисункам Дорэ, надо поставить иллюстрацию из книги Сен-Пьера „Поль и Виргиния“. Выполненная по замечательному рисунку Мейсонье, ксилография эта показывает, какой мягкости карандашного тона может добиться гравёр. Техника передачи карандашного рисунка здесь гораздо мягче, чем интерпретация иллюстраций Дорэ.



Рис. 95. Дорэ. Иллюстрация из „Озорных сказок“
Бальзака. Гравюра на дереве Деспю и Лавьеля.



Рис. 96. Дорэ. Иллюстрация из „Озорных сказок“
Бальзака. Гравюра на дереве Деспю и Лавьеля.



Рис. 97. Дорэ. Иллюстрация из „Сказок“ Перро. Гравюра на дереве Пизана.



Рис. 98. Дорэ. Иллюстрация из „Сказок“ Лафонтена. Гравюра на дереве.

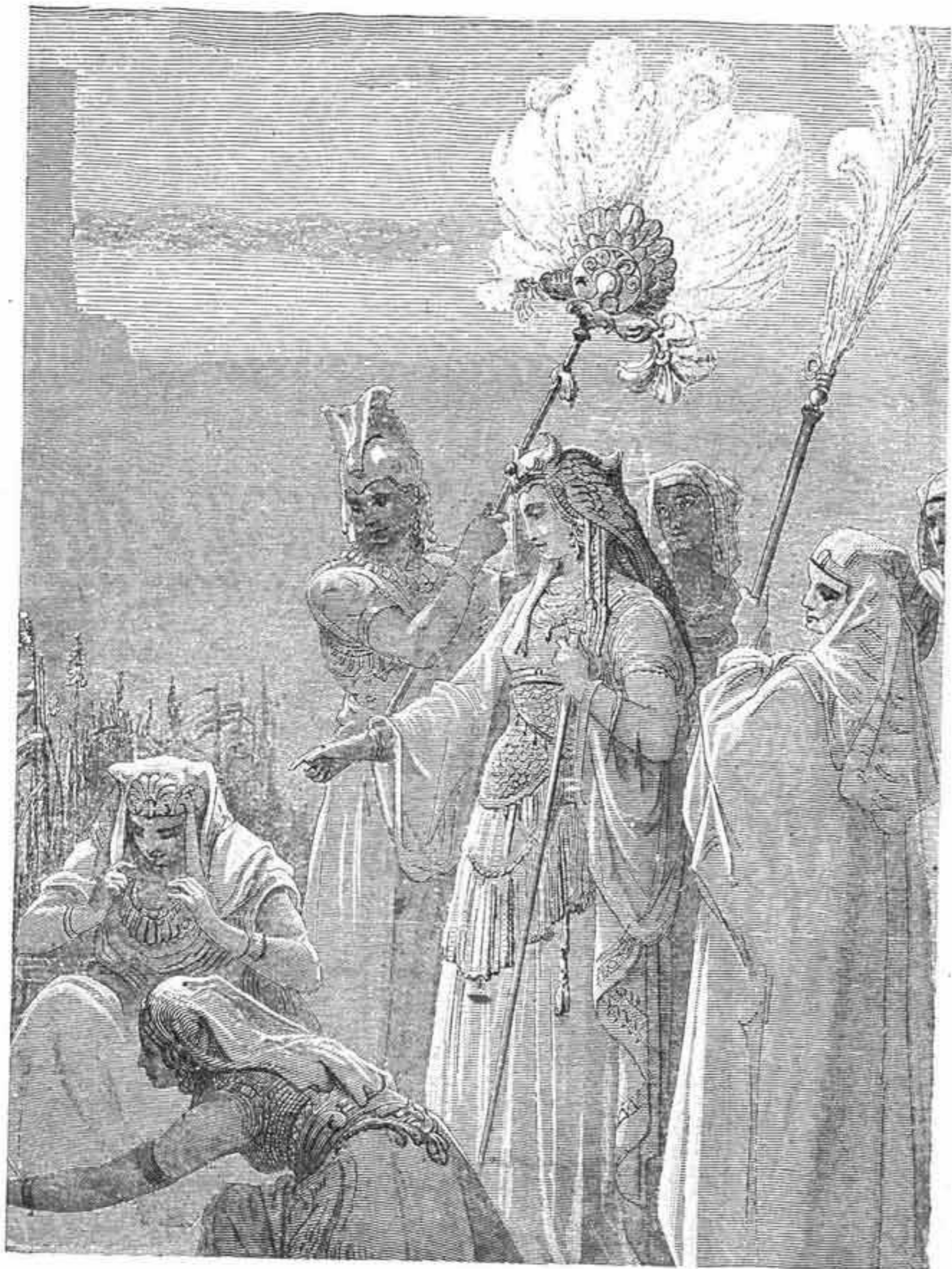


Рис. 99. Иллюстрация из „Библии“ Дорэ. Гравюра на дереве Паннемакера-сына.



Рис. 100. Мейсонье. Иллюстрация из книги Сен-Пьера „Поль и Виргиния“. Гравюра на дереве.



Рис. 101. Ж. Фасильон. Копия с портрета Карла I работы ван Дейка. Гравюра на дереве.



Рис. 102. Копия с картины ван Дейка „Карл X“. Гравюра на дереве.

Из портретного жанра французской гравюры мы даем пример свободной копии портрета Карла I работы ван Дейка, гравированного Фасильоном. Ксилография сделана в манере медной гравюры. Рисунок выполнен карандашом по грунтованной доске, линии награвированы грабштихелем с исключительной для ксилографии четкостью и тонкостью. Приводим еще пример свободной копии гравюры с картины ван Дейка „Карл X“.

Но особенного внимания заслуживает мужской портрет с картины Рембрандта, награвированный Шарлем Бодом. Фрагмент бодовской гравюры увеличен нами в три раза, и это дает возможность наглядно показать всю сложность и тонкость техники мастера. Гравером продуманы каждый штрих, каждая точка доски. В переходах от глубокого бархатного черного тона к свету выражена пленительная форма лепки образа Рембрандта; глаз светится, как живой. Особенно ясно видно, какую глубину в гравюре дает белый пунктир в черных тенях и как прозрачен черный в свете; последнее достигнуто путем перерезов. Вся гравюра сделана грабштихелем.

На примере гравюры с рисунка Домье мы показываем технические средства для передачи гравером линейности карандашного рисунка. Гротеск рисунка Домье в данном случае находит острые формы для своего выражения в материале дерева.

Технические средства новейшей французской гравюры богато представлены и в творчестве Лепера. Работая рядом с Бодом, он в совершенстве постиг технику резьбы на дереве. Приводим одну из гравюр серии „Жизнь Парижа“: она изображает купание лошадей в реке Сене. Фоном служит знаменитый Нотр-Дам. Virtuозность гравера здесь направлена на выявление реальности рисунка. Особенно тонко и экспрессивно сделаны лошади; но и разработка неба и собора также полна остроты линии и темперамента. Рисунок для этой гравюры был сделан Лепером на грунтованной доске кистью и карандашом; награвирована доска грабштихелем.

Двухцветная гравюра Лепера „Летний вечер“ исключительно богата по колориту, несмотря на наличие минимума красок. Удачно выбранный дополнительный цвет заката в соединении с черным рисунком насыщает гравюру бархатистостью, делает ее необычайно выразительной и поэтичной. Лепер после блестящей техники первого периода перешел в данной гравюре к большому лаконизму.

Гравюры Валлотона, представленные нами в заключение французской гравюры, интересны своим поразительным ла-



Рис. 103. Домье. Книжная иллюстрация. Гравюра на дереве.



Рис. 104. Рембрандт. Мужской портрет (фрагмент).
Гравюра на дереве Шарля Бода.

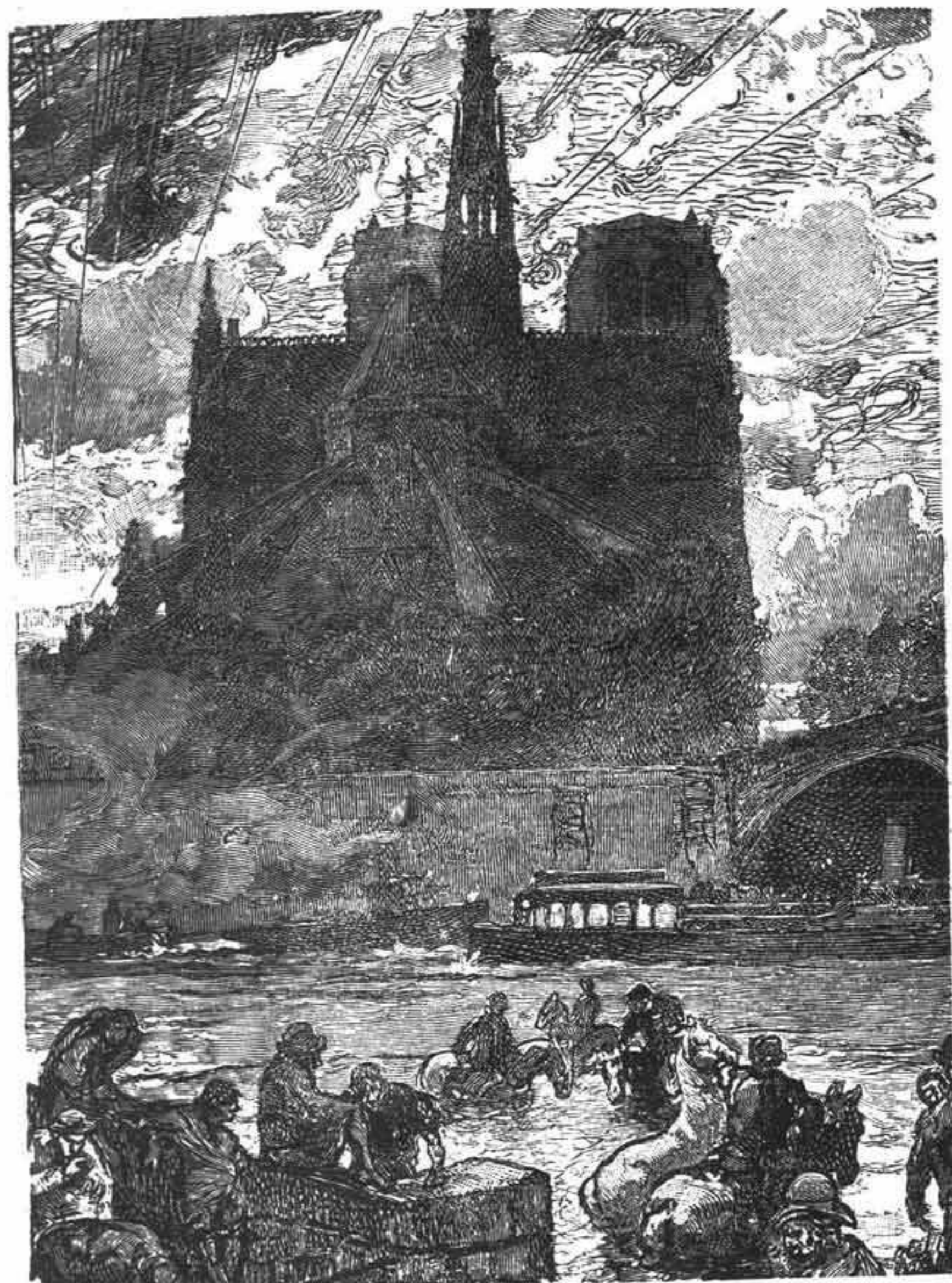


Рис. 105. Лепер. Из книги „Жизнь Парижа“. Гравюра на дереве.



Рис. 106. Валлотон. Перед визитом. Гравюра на дереве.

конизмом. Рисунок их разрешается на черном фоне игрой белых бликов прорезов.

В гравюре „Перед визитом“ Валлотон условной игрой белых прорезов сумел разрешить зрительно вполне доходчивый жанровый мотив. В портрете Достоевского, путем экспрессивных линий на прорезах, художник достигает глубокой психологической выразительности. Но такая форма гравюры уже приближается к плакатной.

Мазереель, используя достижения Валлотона, совсем вступает на путь плаката и утрирует рисунок гравюры. Его ксилографии с успехом могли бы быть показаны как клише с рисунка тушью—так мало в них специфики гравюры.

Немецкая гравюра. До Менцеля немецкая гравюра была исключительно линейной, подражая обрезающей ксилографии. Менцель создал свой стиль рисунка, тонкого и изящного, вначале оказавшегося не под силу немецким граверам; они слишком засушивали его рисунки. Но так как иной техники размножения рисунка, кроме ксилографии, в ту эпоху не было, волей-неволей пришлось добиваться соответствующей

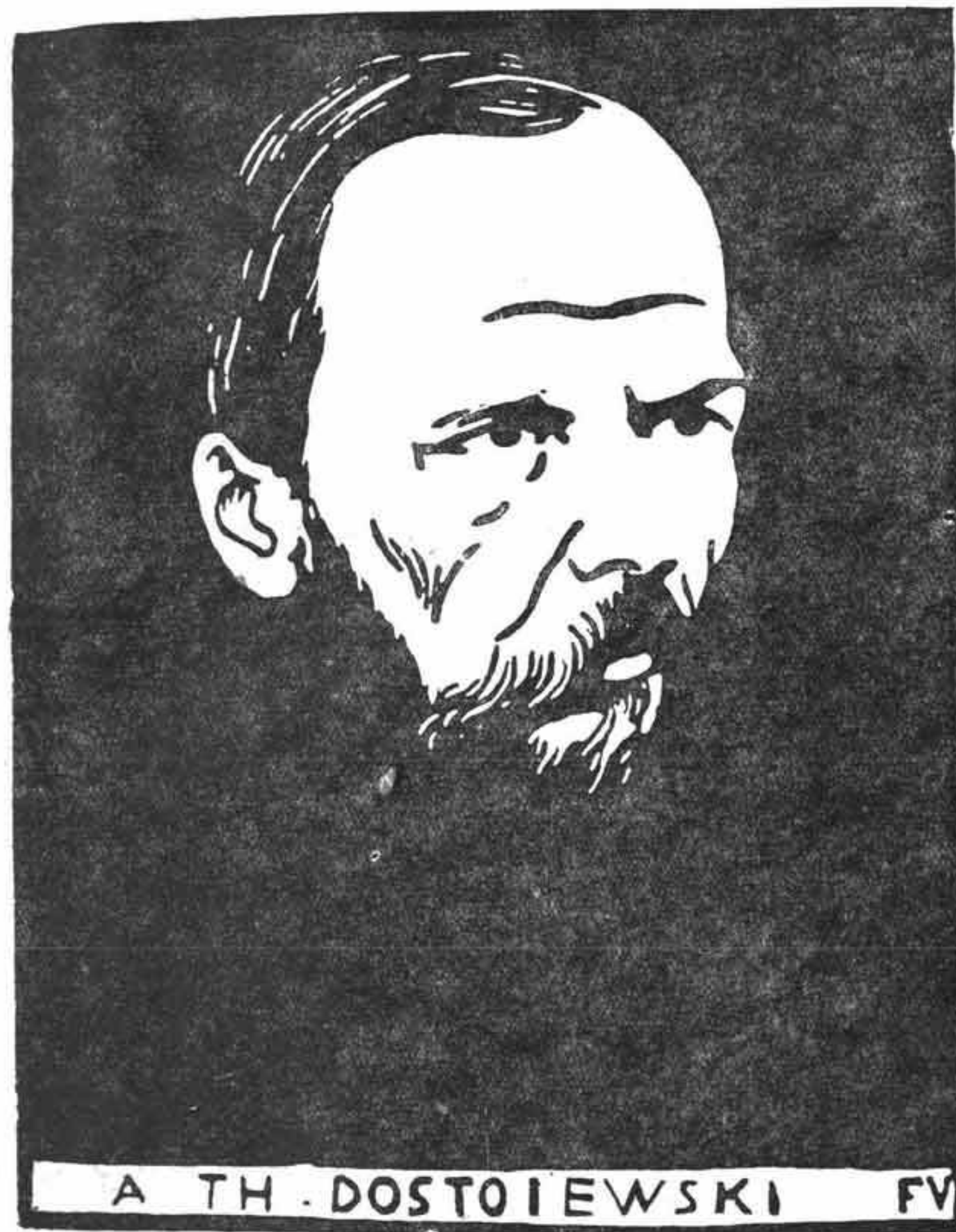


Рис. 107. Валлотон. Портрет Достоевского. Гравюра на дереве.



Рис. 108. Мазереель. Лист из серии „25 образцов страданий человека“. Гравюра на дереве.

ших результатов. Рисунки Менцеля на досках были посланы в Париж и там награвированы. Только после этого немцы и освоили манеру величайшего художника.

Блестящую технику тончайшего карандашного рисунка Менцеля мы находим в портрете Шекспира, награвированном Л. Унзельманом. Легкость штриховки фона и всей фигуры поражает своей виртуозностью,—так свободно, непринужденно, как бы без всякого нажима штихелей здесь легли линии.

Из немецких граверов мы выделяем Клосса; он гравировал Менцеля с большим мастерством. Нами дается в качестве образца гравюра Клосса—иллюстрация к „Оберону“ Виланда.

„Оберон“—пример жанрового рисунка, решенного Клоссом теми же граверными приемами. Движение фигур прекрасно подчеркивается перекрещиванием штрихов и контрастностью их направления.

Укажем также на гравюру „Мефистофель“ с рисунка Габриэля Макса, вырезанную Кретчем.

Лицо Мефистофеля решено тончайшими черными линиями. Технически это достигалось сначала выниманием белых линий, черные же штрихи вырезывались грабштихелем. Также обводились грабштихелем в своем направлении и поперечные линии на фоне. На границе белого пятна с черными линиями гравер снимал плоскости очка чуть ниже нормального уровня, потом линии в направлении черных штрихов углублялись до дна. Такой прием резьбы при печати дает всегда незаметный переход черных линий в белую плоскость.

Для образца последовательности работы граверов немецкой школы мы даем скульптурную группу „Лаокоон“, награвированную Паулем Крэ. Первый оттиск показывает, как гравер наметил мускулатуру—резко подчеркнуты наиболее выпуклые мускулы. Отделка формы отлично передана во втором оттиске. Пересветленные места в гравюре можно зашлифовать боком тонштихеля или пемзой, что придаст черноту.

Русская гравюра. В России тоновая гравюра на дереве впервые получила широкое применение с 40-х годов XIX столетия. Первый период ее развития в технических приемах был связан с известным влиянием французской школы гравирования.

Из плеяды мастеров этой эпохи мы останавливаем внимание на Е. Бернардом, создавшем грандиозную сюиту ксилографий по рисункам Агина к „Мертвым душам“ Гоголя. Гравюры Бернардовского популярны до сих пор и



Рис. 109. Менцель. Портрет Шекспира. Гравюра на дереве
Л. Унцельмана.



Рис. 110. Клосс. Иллюстрация к „Оберону“ Виланда (по рисунку
Г. Макса). Гравюра на дереве.



Рис. 111. „Лаокоон“, копия скульптурной группы. Гравюра на дереве (оттиск с незаконченной гравированием доски).



Рис. 112. „Лаокоон“, копия скульптурной группы. Гравюра на дереве (окончательный оттиск).



Рис. 113. Крэч. Мефистофель (по рисунку Г. Макса). Гравюра на дереве.

сыграли большую роль в изобразительной пропаганде гоголевских образов.

Поскольку не сохранилось на досках ни одного рисунка Агина к „Мертвым душам“, кроме случайных набросков для цензуры, нам трудно судить о степени факсимильности в интерпретации Бернадского, но можно смело утверждать, что рисунки Агина только выиграли от блестящего выполнения резцом Бернадского. Вот, например, гравюра, изображающая портрет Собакевича. Здесь, как и у французских мастеров 30—40-х годов, яркая экспрессивность линии, частое применение разнообразных пересечений черного штриха, большие площади черного смело контрастируются с белыми местами и тоновыми переходами. Технически такая гравюра резалась в основном грабштихелями.

Из гравюров второй половины прошлого века значительного внимания заслуживает Л. А. Серяков.

В его работах немало от имитации приемов обработки медной гравюры: серяковский штрих резьбы—четкий, почти металлический. Вначале он гравировал по торцу ножом, и твердость его руки была поразительна.

В манере медной гравюры сделан Серяковым портрет гравера Франсуа Рюза. В портрете видна исключительная четкость техники. Гравюра эта начата резьбой с черных мест и доведена до белых тончайшим пунктиром. Пиджак разработан белым пунктиром; в бороде—ряд белых линий. Выполнена гравюра грабштихелями разной формы.

Для техники Серякова показателен также портрет Рембрандта. В фоне данной ксилографии—типичная манера от медной гравюры. Фон был нарисован карандашом горизонтальными, вертикальными и диагональными направлениями. Светлые точки, полученные от их пересечений при резьбе, вынуты грабштихелем. Лицо вырезано также грабштихелем. Перерезы линий сделаны ярко выраженным белым штрихом.

Подобного рода техника резьбы выражена и в работе Даугеля—гравюрной копии с портрета Рембрандта. Трудно даже поверить, что она сделана выпуклым способом печати,—так тонок и четок в ней штрих. Но, при всей виртуозности, все же подобная манера не свойственна дереву.

Замечательные образцы тоновой гравюры оставил нам В. В. Матэ. Энтузиаст свободного творчества в гравюрном искусстве, сам замечательный художник и мастер рисунка, Матэ заметно оживил технику русской деревянной гравюры. Манеру параллельных и однообразных штриховок, постепенного перехода тональностей он заменил линейной остротой и тончайшей нюансировкой штриховых пятен; высокая техника базировалась у Матэ на выразительной лепке образов и художественной интерпретации.



Рис. 114. Агин. Иллюстрация к „Мертвым душам“ Гоголя.



Рис. 115. Е. Бернадский. Гравюра на дереве (по рисунку Агина).

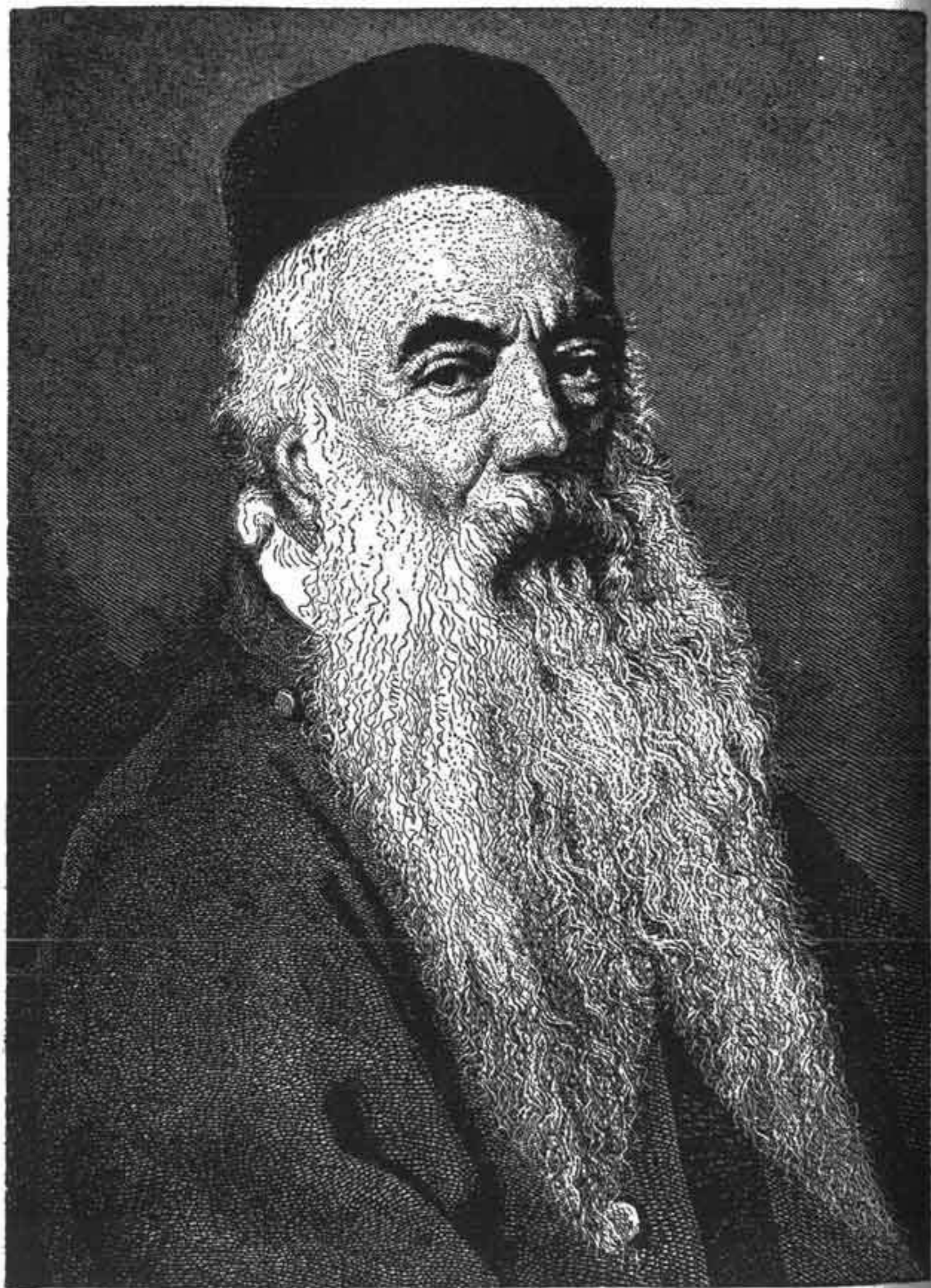


Рис. 116. Л. Серяков. Портрет гравера Франсуа Рюда. Гравюра на дереве.



Рис. 117. Л. Серяков. Копия с портрета Рембрандта. Гравюра на дереве.



Рис. 118. Рембрандт. Мужской портрет. Гравюра на дереве Даугеля.



Рис. 119. В. Матз. Портрет писателя Гончарова (по карандашному рисунку Репина). Гравюра на дереве.



Рис. 120. В. Матэ. Запорожец (фрагмент с этюда Репина). Гравюра на дереве.



Рис. 121. Иван Павлов. Запорожец (фрагмент с этюда Репина). Гравюра на дереве.

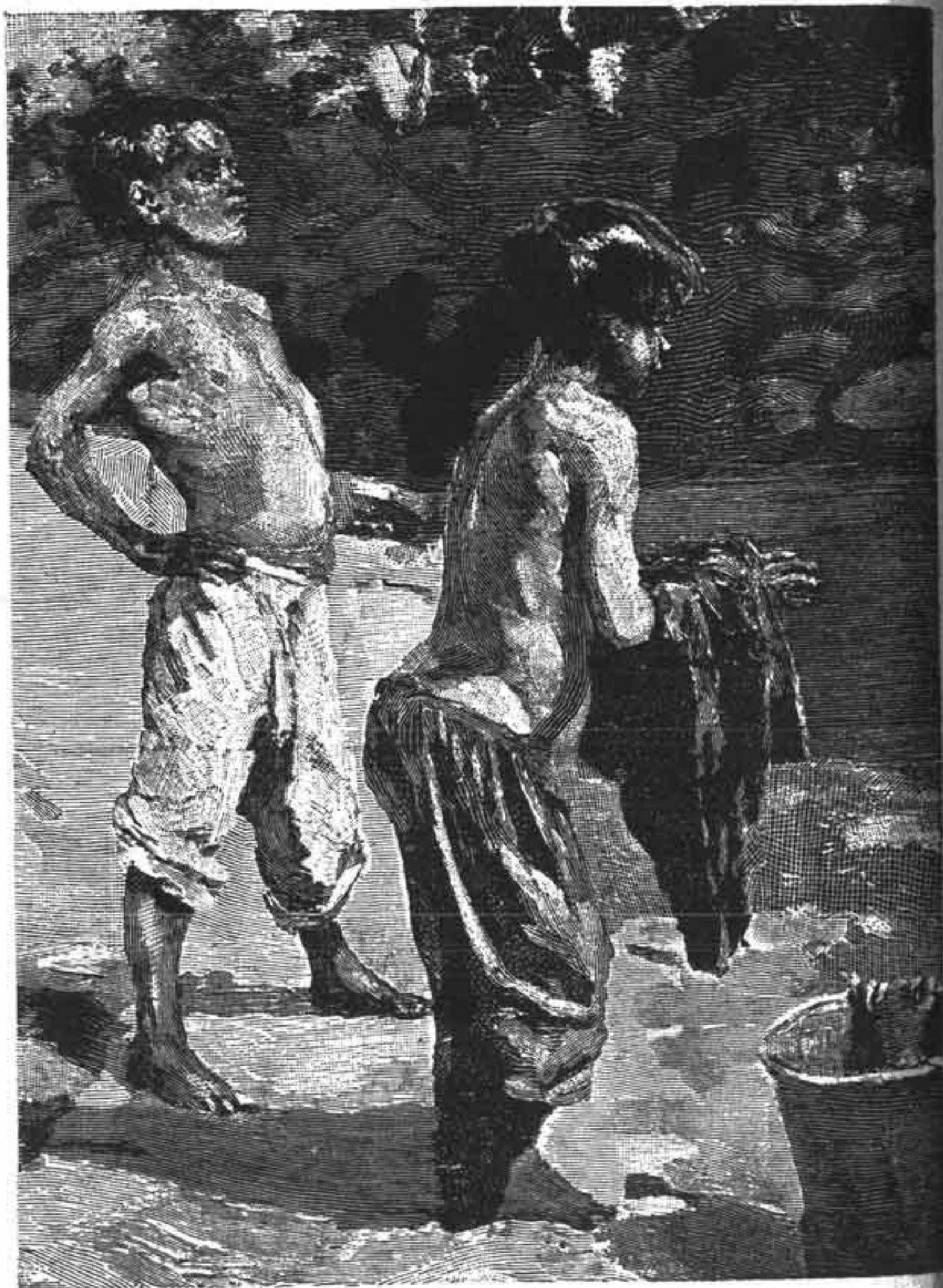


Рис. 122. Иван Павлов. Рыбачки (фрагмент с картины В. Маковского).
Гравюра на дереве.



Рис. 123. В. Мартэ. Портрет Гарибальди. Гравюра на дереве
(напечатано с подлинной доски).

Обновляя технику классической деревянной гравюры Матэ добивается новых живописных решений в своих ксилографиях. Они, если так можно выразиться, более импрессионистичны по своей технике, чем гравюры его предшественников.

В качестве образца гравирования Матэ мы даем портрет писателя Гончарова, вырезанный по карандашному рисунку Репина. В этой гравюре исключительная гибкость мастера в работе над передачей фактуры графитного почерка и большая тонкость в понимании общей формы рисунка. Все переходы карандаша сделаны Матэ пунктиром при помощи грабштихеля. Пунктир местами перерезан белым штрихом. Фон сделан тонштихелем.

Мы воспроизводим здесь с оригинальной, случайно уцелевшей доски и гравюру Матэ „Портрет Гарибальди“. В ней лицо сделано тоном по горизонтали с перерезами. Выделена фактура лица, одежда сделана короткими белыми штрихами.

Из работ учеников Матэ приводятся образцы гравюр Ивана Павлова.

Манера резьбы Павлова хорошо видна по гравюре „Рыбачки“, сделанной по картине В. Маковского.

„Запорожец“ (с этюда Репина) выполнен грабштихелем в направлении каждого мазка и затем перерезан.

На этом мы заканчиваем наш краткий обзор гравюрных техник. Укажем лишь, что специальное изучение истории ксилографии может оказать большую помощь всем, кто хочет по-серьезному отдаться этому трудному, но благодарному искусству.



СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Краткий очерк развития граверного искусства	5
Техника гравирования	19
Материалы для гравирования	21
Инструменты для гравирования	27
Перевод рисунка на доску	37
Приемы печати	41
Первые опыты гравирования	49
Гравирование на дереве	51
Гравирование с натуры	59
Гравирование на линолеуме	85
Подсобно-технические упражнения	91
Краткие сведения по обрешной гравюре	93
Анализ техники мастеров гравюры	97

*Редактор Г. Бандалин.
Техн. редактор А. Сидорова.
Переплет худ. М. Маторина.
Корректор А. Серегина.*

Сдано в набор 3/II 1938 г. Подписано к печати 10/XI 1938 г. Тираж 5000. Форм. бум. 62 × 89^{1/16} д. л. 9^{3/4} п. л. Бум. л. 5. Уч. авт. л. 7.612. Знаков в п. л. 39856. Изд-во № 1052. Инд. 211. Уп. Главлита № Б-52617. Заказ 3991.

Отпечатано в типографии изд-ва „Искусство“, „Красный печатник“, Москва, ул. 25 Октября, 5.

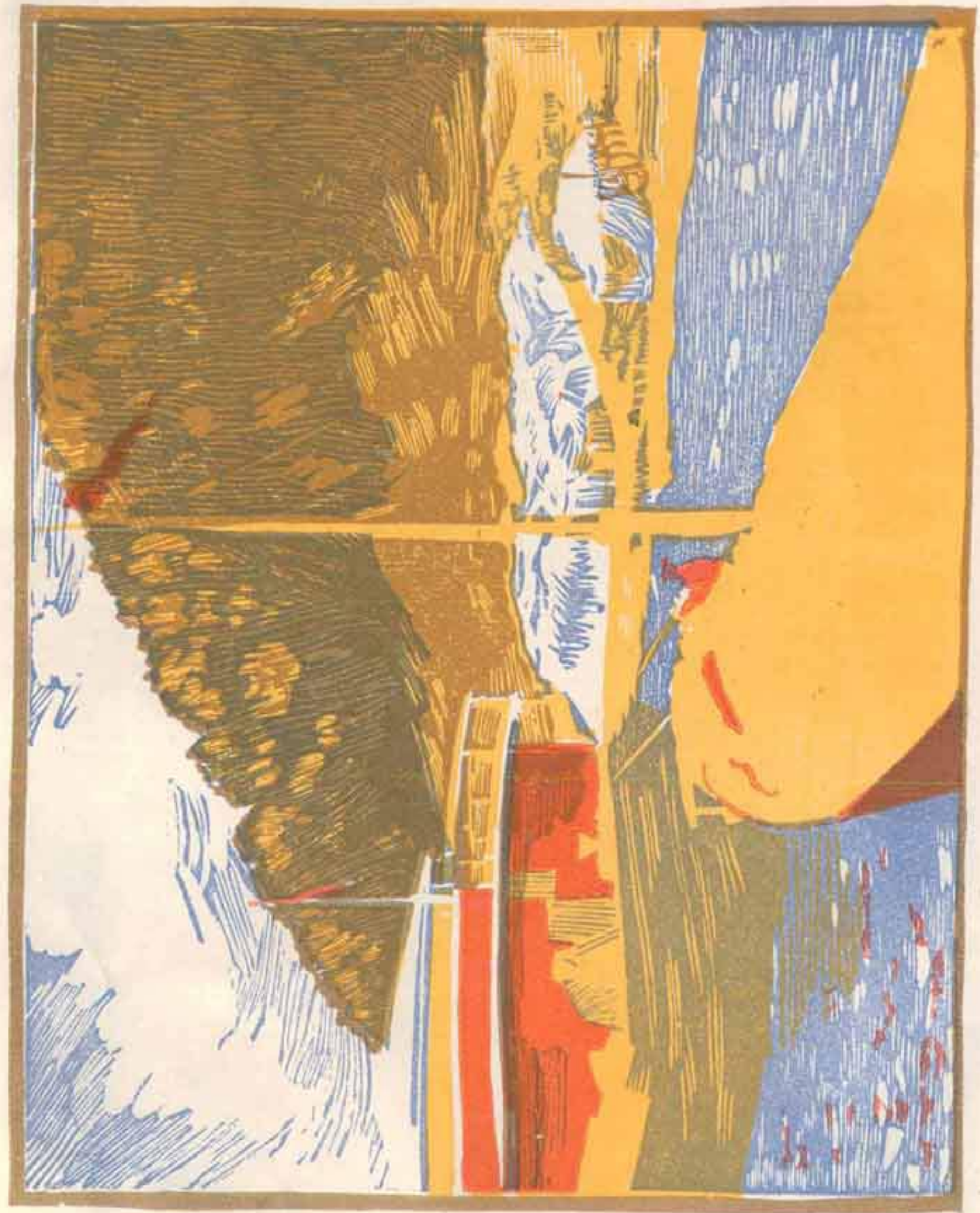
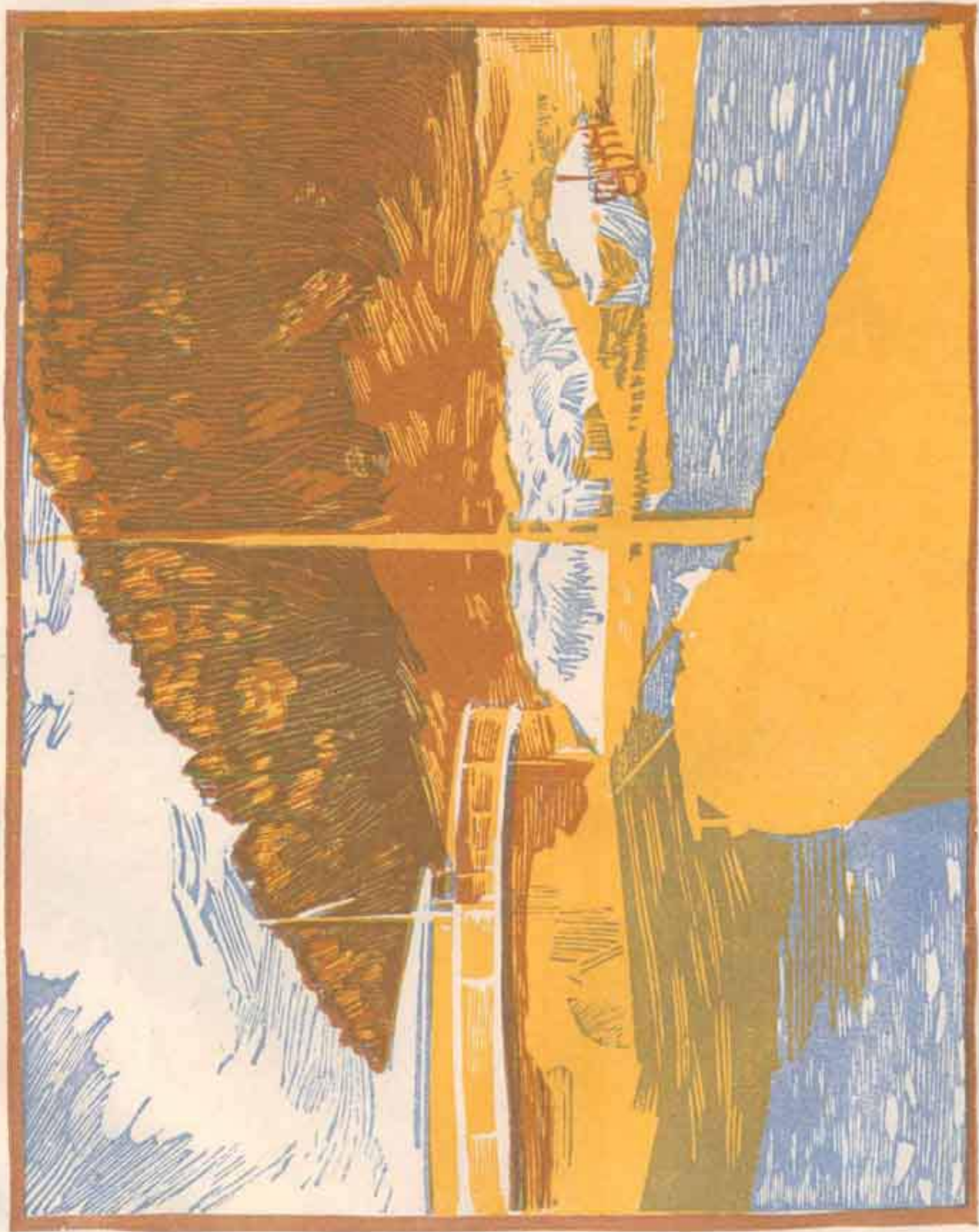
Цена 3 руб.
Переплет 1 руб.

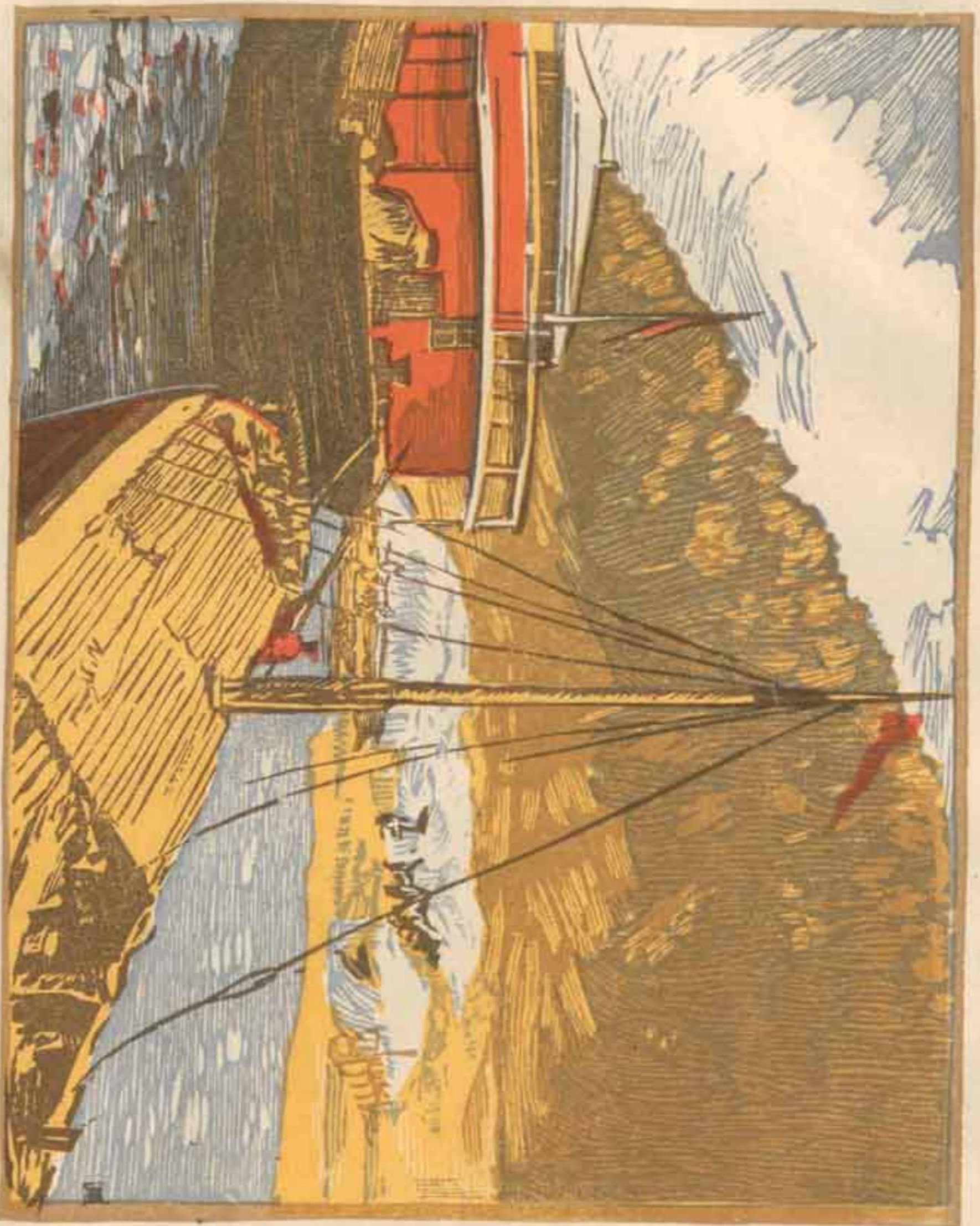
ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

<i>страница</i>	<i>строка</i>	<i>напечатано</i>	<i>следует читать</i>
14	21 снизу	Петербурге	Петербурге
137	2 снизу	Мартэ	Матэ

*Иван Павлов и М. Маторин
„Техника гравирзания“*







И. Н. Павлов. Волга. Цветная гравюра на линолеуме. (5 досок).

а 4 руб.

ИВАН ПАВЛОВ
М. В. МАТОРИН

Техника
гравированья
НА ДЕРЕВЕ
И ЛИНОЛЕУМЕ



Handwritten signature or mark.

ИСКУССТВО