ШКОЛА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

ШКОЛА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

В ДЕСЯТИ ВЫПУСКАХ

ВЫПУСК

* VII *

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР
МОСКВА
1 · 9 · 6 · 3

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

действительные члены
Академии художеств СССР
М. Г. МАНИЗЕР, В. А. СЕРОВ, П. М. СЫСОЕВ,

профессора
М. Н. АЛЕКСИЧ,
А. М. КУЗНЕЦОВ (ответственный редактор)

РАБОТА ХУДОЖНИКА В НЕКОТОРЫХ ТЕХНИКАХ ОФОРТА

Для того чтобы дать ясное представление об офорте, нужно сказать о месте, занимаемом им в искусстве эстампа, а это сразу же вызывает необходимость объяснить понятие эстамп.

Эстамп — слово французского происхождения*. Так называется печатный оттиск на бумаге (в редких случаях на материи или пергаменте) с изображения, сделанного художником на металле, дереве, линолеуме или литографском камне. Следовательно, прежде чем получить сам эстамп, художник должен создать печатную форму, или, как говорят художники-графики, «выполнить в материале» свой творческий замысел. Отсюда происходит и такой термин, как «графические материалы», то есть гравюра, офорт, ксилография и литография.

В зависимости от рода материала и способа нанесения изображения получаются различные печатные формы, но все они относятся

* От франц. estampe.

к трем основным видам печати — высокой, глубокой и плоской. В основе того или иного вида печати лежит характер поверхности печатной формы, с которой изображение оттискивается на бумагу.

В высокой печати краска наносится на выпуклые (высокие) части печатной формы, а пробелы между линиями и штрихами выглядят на ней как углубления, в которые краска не попадает. Наиболее распространенным видом высокой печати является обычный типографский набор, где каждая буква представляет собой рельеф, соответствующий ее начертанию. К высокой печати, связанной с графическим искусством и эстампом, относятся ксилография (гравюра на дереве) и линогравюра (гравюра на линолеуме). В ксилографии, в свою очередь, различаются торцовая и обрезная гравюры.

В плоской печати и печатающие и пробельные элементы печатной формы располагаются так, что пробельные элементы, удерживая влагу, не покрываются краской, а печатающие — покрываются жирной краской, переходящей впоследствии на оттиск. Литография — одна из разновидностей плоской печати — имела и имеет многих приверженцев среди художников-графиков, работающих в области эстампа.

Способ глубокой печати противоположен способу высокой печати. Здесь печатающие элементы на поверхности печатной формы углублены. Такова, например, резцовая гравюра, в которой изображение наносится на металлическую доску при помощи специальных инструментов-резцов, приспособленных к тому, чтобы прорезать на поверхности металла штрихи в виде углубленных бороздок. Потом эти углубления заполняются краской, отпечатывающейся на бумагу под давлением (*рис. 1*). Офорт отличается от резцовой гравюры тем, что углубленное изображение на металле наносится не при помощи резца, а получается в результате химического травления рисунка, нанесенного иглой на поверхность металлической доски, покрытой кислотоупорным лаком. В современной графике эстамп, выполненный в материале офорта, распространен довольно широко, в то время как классическая резцовая гравюра встречается крайне редко.

Несмотря на то, что эстамп органически связан с печатью и тиражированием, его нельзя приравнивать к репродукции. Необходимо подчеркнуть, что репродукция, даже самая качественная, является только механическим воспроизведением оригинала, механической имитацией художественного произведения, достигнутой полиграфическими средствами.

Эстамп же — подлинно авторское произведение. Возможность тиражирования эстампа не лишает каждый оттиск значения оригинального авторского произведения. Ведь это оттиски с печатной формы, созданной художником собственноручно, а репродукция — оттиск с печатной формы, полученной фотомеханическим путем. Кроме того,

тираж эстампа делается специалистом-печатником под наблюдением автора, по авторскому образцу и подвергается авторской корректуре. Принимая тираж от печатника, автор внимательно просматривает каждый оттиск, прежде чем подписать его своим именем. Да и небольшой объем тиража эстампа не идет ни в какое сравнение с грандиозными полиграфическими тиражами.

Сама же возможность тиражирования придает эстампу одно чрезвычайно важное качество — относительную дешевизну, делающую этот вид графического искусства доступным для широких кругов любителей. Благодаря этому вполне оправдан взгляд на эстамп как на один из самых демократических видов изобразительного искусства, и общественная значимость эстампа неизмеримо возрастает. В истории мировой и русской графики известны примеры использования эстампа крупными художниками как средства пропаганды передовых общественных взглядов.

Отсюда ясно, что коллекционировать эстампы — значит собирать подлинники. Это достойное увлечение всегда свидетельствует о зрелом уровне художественных запросов любителей искусства. В наши дни огромный рост культуры советского общества создал условия для широкого проникновения эстампа в быт, благодаря чему эстамп утвердился в качестве важнейшего вида станковой графики.

Значение эстампа нашло свое отражение в изобразительном искусстве. Так, замечательный французский художник Оноре Домье (1808—1879) неоднократно разрабатывал сюжет под названием «Любитель эстампов» и создал несколько вариантов, объединенных тем, что изображаемый персонаж всегда показан как истинный ценитель искусства, всецело поглощенный своей страстью. Таким мы и видим его на приведенной репродукции с небольшого, но великолепного по композиции холста этого выдающегося мастера (см. *фронтиспис*).

Графические материалы внесли в искусство графики неисчерпаемое богатство разнообразных изобразительных средств. Каждый из этих материалов обладает своими особыми качествами и в пределах своей специфики представляет художникам неограниченные возможности для нахождения все новых и новых средств выражения.

Офорт в области цветной графики уступает литографии и линогравюре, но в области черной графики не имеет себе

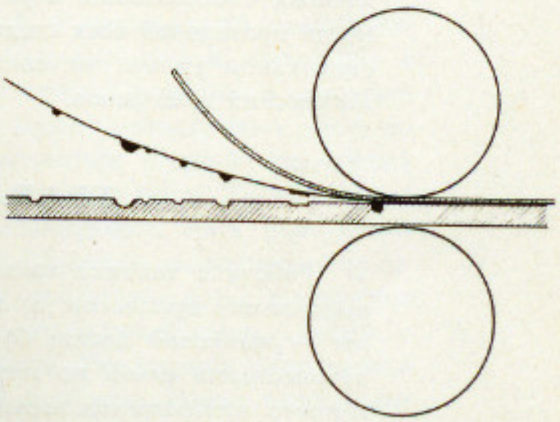


Рис. 1. Схема перенесения краски с печатной формы на бумагу при глубокой печати

равных среди всех графических материалов благодаря наибольшему диапазону тональной насыщенности, ясно выраженной рельефности красочного слоя на оттиске, обусловленной этим сочности и бархатистости изображения и той особой мягкости, которая характерна только для глубокой печати. Кроме того, офорт объединяет большой комплекс различных техник, то есть способов обработки печатной формы, что ставит его на первое место по богатству изобразительных возможностей.

В данном очерке рассматривается лишь три разновидности техник офорта, наиболее распространенных в творческой практике. Основное место отводится травленому штриху. Работая в этом виде офорта, мастера прошлого оставили нам величайшие художественные ценности. Описываются также техники сухой иглы и акватинты, часто сочетающиеся с травленым штрихом и имеющие немалое самостоятельное значение.

Офорт, имеющий более чем четырехсотлетнюю историю, является обширной областью графического искусства. Описание всех средств и способов работы в технике офорта потребовало бы фундаментального печатного труда. Настоящий очерк в силу своей краткости ни в коей мере не претендует на полноту изложения и содержит лишь самые необходимые сведения, рассчитанные на то, чтобы направить работу начинающих. В описаниях технических процессов до предельного минимума суживается номенклатура всех технических средств, инструментов и веществ, применяющихся в офорте, и рекомендуются только те из них, которые являются наиболее доступными. Например, в качестве основного металла рассматривается цинк, а не медь, чем обусловливается и описание соответствующих химикалиев. Рецептура лака и печатных красок также дается с учетом вышеизложенных соображений. При этом, однако, учитывается и необходимость проведения всех стадий работы в офорте на подлинно профессиональном уровне, не совместимом с нарушением основным технологических принципов.

ТРАВЛЕНЫЙ ШТРИХ

Работа в технике травленого штриха требует последовательного выполнения процессов: а) предварительной обработки печатной формы — цинковой доски; б) грунтовки доски кислотоупорным лаком; в) рисования иглой по загрунтованной доске; г) травления прорисованного изображения азотной кислотой; д) печатания оттиска.

Может показаться, что технические процессы занимают здесь преобладающее место, но на самом деле они органически входят в

творческую работу офортиста. В первую очередь это относится к травлению, которое обязательно должно исполняться самим автором. Почти в такой же степени это распространяется и на печать, так как никто, кроме самого автора, не сможет во всей полноте выразить свой замысел средствами печати.

Отсюда ясно, что всякий художник, проявляющий серьезный интерес к офорту, должен внимательно изучить все эти процессы, начиная с того момента, когда в его руки впервые попадает цинковый лист.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ ОБРАБОТКА ДОСКИ

Для того чтобы вырезать из цинкового листа доску нужного формата, пользуются специальным стальным резцом, заточенным в форме зуба (*рис. 2*). Разрезать лист нужно от края до края с тем, чтобы полученный кусок мог быть в дальнейшем разрезан в перпендикулярном направлении на более мелкие части. Резец нужно вести к себе вдоль металлической линейки, прижатой к цинковому листу тисками. Поверхность, на которой разрезается цинк, должна быть ровной и твердой. После того как надрез получился достаточно глубоким, можно на его концах надпилить напильником два небольших выреза, положить лист на прямой край какой-либо твердой поверхности таким образом, чтобы надрез пришелся как раз над этим краем, и перегнуть цинк несколько раз вниз и вверх, пока он не отломится.

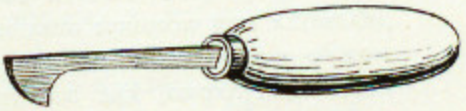


Рис. 2. Резец для разрезания цинкового листа

Цинк бывает полированный и неполированный. Неполированный цинк нужно обработать сначала средней, а потом самой мелкой наждачной шкуркой. Шлифовать шкуркой нужно взад и вперед, но в одном направлении — вдоль длинной стороны формата и доводить каждое движение до края доски. Потом нужно отполировать доску до блеска. Для этого проще всего воспользоваться стертой мельчайшей наждачной шкуркой, залоснившейся от трения о цинк. Такие стертые шкурки нужно сохранять после первой шлифовки. Есть еще много способов шлифовки и полировки цинка. Известен, например, старинный способ шлифовки липовым или ивовым углем: доска шлифуется сначала торцовой стороной угля, смоченного соленой водой, а потом — боковой стороной угля, смоченного маслом. Полировать цинк можно также мельчайшими порошками наждака или мела. Этими порошками посыпается тряпка или суконка, при помощи которых и полируется доска, смоченная водой, спиртом или деревянным маслом.

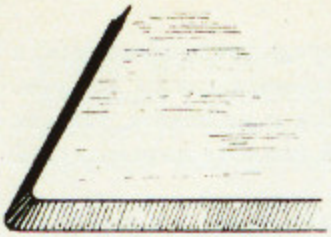


Рис. 3. Угол металлической доски с фацетами

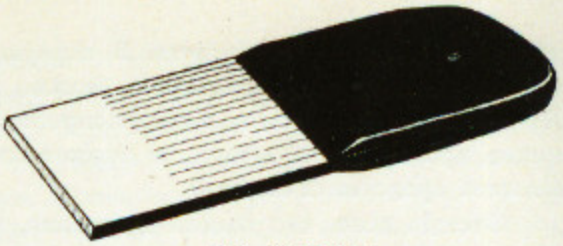


Рис. 4. Цикля

Надо иметь в виду, что чем лучше отполирована доска, тем светлее получается фон на оттиске, а каждая царапина с поверхности доски переходит на оттиск в виде более или менее заметного штриха. Отсюда ясно, что недостаточно отполированная доска даст на оттиске несколько тонированный общий фон. В ряде случаев такой фон может быть использован как декоративный элемент изображения.

Цинковые листы бывают разной толщины. Если обрабатывается лист толщиной более двух миллиметров, то на вырезанной доске нужно сделать фацеты (*рис. 3*), то есть скошенные края, для того чтобы в процессе печати вал плавно накатывался на доску. Фацеты делаются при помощи стальной стамески — цикли. В качестве цикли можно использовать железку от рубанка, заточив ее не на острие, а перпендикулярно, как это показано на рисунке (*рис. 4*). Закрепив цинковую доску на твердой поверхности так, чтобы один край ее имел упор, а обрабатываемый край слегка свисал, и придерживая ее левой рукой, нужно плавно проводить циклей от себя по всей длине обрабатываемого края и постепенно сострогивать его, пока не получится ровный скос, примерно под углом в 45°. Естественно, что ширина фацеты зависит от толщины доски. Фацеты должны быть сделаны со всех четырех сторон, после чего острые углы доски надо слегка закруглить напильником.

Заделка фацет требует известного навыка. Первое время они не получаются достаточно ровными, так как цинк легче сострогивается в средней части фацет, чем по углам. Поэтому углы следует проходить циклей дополнительно. Надо также следить за тем, чтобы цикля не впивалась в цинк, а скользила по нему, давая ровную стружку. Иначе получаются поперечные заусенцы, от которых трудно избавиться.

ГРУНТОВКА ДОСКИ

Следующим этапом в подготовке доски для работы в технике травленого штриха является грунтовка ее специальным лаком. Этот лак иногда называют твердым лаком в отличие от мягкого лака, применяе-

мого для другой разновидности офорта, не описываемой в данном очерке.

Хорошее качество грунта имеет очень важное значение для последующей работы. Лак должен хорошо защищать доску от воздействия кислоты и не препятствовать свободному и легкому движению иглы по загрунтованной доске. Нужно, чтобы игла без всякого напряжения прорезала в лаке чистый штрих, соответствующий ее толщине. Следовательно, лак должен быть однородным, не слишком вязким и не слишком хрупким.

Главными компонентами твердого грунтовального лака являются воск и асфальт. Взятый в чистом виде воск недостаточно кислотоупорен и слишком вязок. Чистый асфальт надежно защищает доску от кислоты, но слишком хрупок, вследствие чего скалывается и выкрашивается под иглой. В сплаве эти вещества дают однородную массу, обладающую нужными свойствами. К этим основным компонентам добавляется канифоль, вар, бургундская смола или мастика в различных, но строго определенных соотношениях, указанных в многочисленных рецептах твердого лака.

Лак хорошего качества можно приготовить по следующему рецепту: натурального чистого воска — 3 весовых части, сирийского асфальта — 4, канифоли — 2, черного вара — 1.

После того как все эти вещества отвешены в нужных количествах (например, 150 *г* воска, 200 *г* асфальта, 100 *г* канифоли и 50 *г* вара), можно приступить к варке лака, отсутствующего в продаже.

Варить лак можно на газовой плите или горелке. Плавить массу удобнее всего в металлических, предпочтительно эмалированных кастрюльках, вместимость которых должна значительно превосходить объем расплавливаемых веществ. В одной кастрюле на умеренном жару расплавляют размельченную в порошок канифоль вместе с черным варом и постепенно добавляют туда воск, все время размешивая массу железным стерженьком, чтобы она не пригорала и становилась однородной. Когда весь воск расплавится, температуру следует медленно снижать. Одновременно в другой кастрюльке расплавливается сирийский асфальт, который обычно бывает расфасован в крупитчатом порошке. Он плавится несколько медленнее, и его также нужно тщательно размешивать. После того как в асфальте исчезнут все крупинки и он совершенно расплавится, в него вливают массу из первой кастрюльки. Вливать ее нужно постепенно и при этом все время размешивать для того, чтобы окончательный сплав стал совершенно однородным. Неостывшую, готовую массу еще в жидком состоянии выливают в холодную или подогретую воду, где она растекается хлопьями и быстро остывает. Поэтому ее тут же, в воде, нужно собирать горстью и отжимать, формируя шарики или валики диаметром в 3—4 *см*.

Готовый лак представляет собой вещество черного цвета, твердое при комнатной температуре, но легко размягчающееся при нагревании до жидкого состояния.

Прошедшая предварительную обработку доска должна быть тщательно обезжирена перед грунтовкой. Иначе грунт будет отслаиваться и местами плохо приставать к ее поверхности. Обезжиривать доску можно, насыпав на ее поверхность мелкотолченый или наструганный от палочки мел. После присыпки мелом доска обрызгивается водой и хорошенько протирается тряпкой. Остатки размоченной меловой пленки нужно начисто стереть сухой тряпкой. Если после этого вода, налитая на доску, распределяется по ней ровным слоем, то доска достаточно обезжирена.

Грунтовка состоит в том, что на доску наносится по возможности более тонкий и ровный слой растопленного лака. При грунтовке приходится пользоваться специальной нагревательной плиткой, обладающей площадью, достаточной для того, чтобы на ней свободно умещалась грунтуемая доска и оставалось место для раскатки лака. Толстый металлический лист, образующий гладкую поверхность плитки, должен прогреваться совершенно равномерно и не слишком сильно.

При температуре выше 180° лак закипает, выделяя пузырьки. Перекипевший лак теряет эластичность и осыпается с доски под иглой и при травлении. Поэтому нагревание плитки нужно отрегулировать таким образом, чтобы температура ее не достигала этого критического уровня.

Наиболее удобна специальная электроплитка, у которой под всей металлической поверхностью расположены нагревающие элементы. При отсутствии такой плитки приходится искать заменитель, по возможности соответствующий перечисленным требованиям. Можно рекомендовать, например, простейшее приспособление — изогнутый в форме буквы П толстый железный лист с широкой плоской верхней частью и сравнительно короткими боковинами. Снизу под этот лист можно подставлять обычную электроплитку или какую-либо горелку (*рис. 5*).

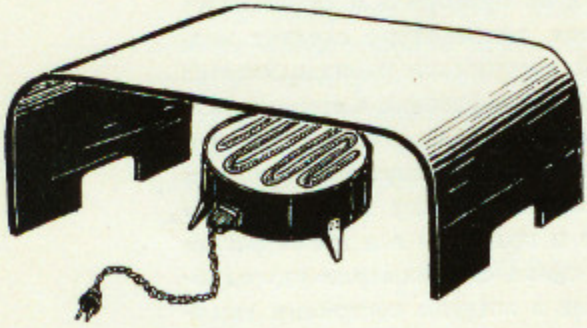


Рис. 5. Простая нагревательная плитка для грунтовки (в виде изогнутого железного листа с подставленной под него электроплиткой)

Лучшим инструментом для нанесения лака на доску является небольшой валик (*рис. 6*), который необходимо всегда держать в чистоте и после грунтовки очищать от налипшего лака. Такой валик делается из сыромятной кожи, плотно натянутой на деревянный цилиндрик диаметром в

6 *см* и длиной 10—12 *см*. Ручка у валика должна быть снабжена подставками, чтобы он не пачкался. Можно пользоваться небольшим резиновым валиком для накатки фотоснимков.

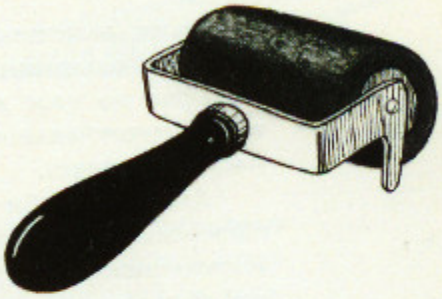


Рис. 6. Валик для накатки лака

При помощи валика доска «закатывается» лаком. Перед этим в одном углу плитки растапливается грунтовальный лак. Отформованный кусок лака, прижатый краем к нагретой плите, оставит на ней разжиженную массу. По ней прокатывают валиком для того, чтобы на его поверхность по возможности ровно налипал лак. После этого валиком закатывается лежащая рядом на плитке достаточно нагретая доска. Первое время закатка получается не слишком ровной, но этот недостаток с приобретением навыка быстро устраняется. При закатке нужно следить за тем, чтобы валик и доска ничем не засорялись.

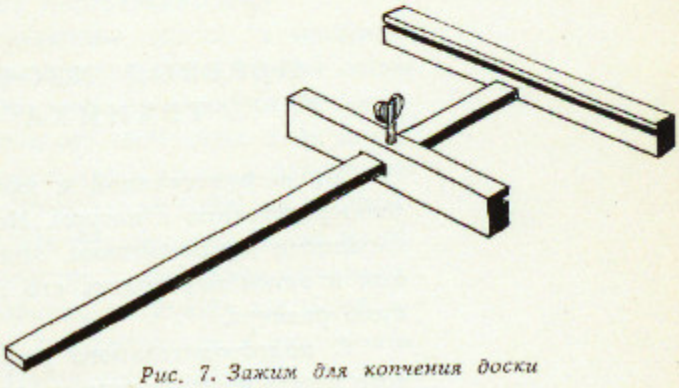


Рис. 7. Зажим для копчения доски

Загрунтованную доску нужно закоптить. Помимо того что это укрепляет грунт, сажа, соединяясь с лаком, придает доске ровную, слегка глянцевитую черную окраску, на которой хорошо виден абрис будущего изображения.

Закапчиваемую доску удобно держать специальным зажимом, показанным на *рис. 7*. Сделать его несложно. На конце тонкого бруска надо укрепить перпендикулярную планку с пазом для вставки фацеты. Другая перпендикулярная планка с пазом должна двигаться по бруску и закрепляться винтом в нужном месте, благодаря чему доска будет плотно зажиматься. Доску нужно подогреть и, повернув ее в зажиме загрунтованной стороной вниз, быстро провести несколько раз над коптящим пламенем. Задерживать доску над языком пламени нельзя, так как лак может от этого перегореть. Закопченный лак становится матово-черным и вместе с копотью легко счищается с поверхности доски ватой. С неправильно закопченной доски нужно смыть негодный грунт керосином или скипидаром и тщательно перегрунтовать ее заново.

Коптилку можно сделать из небольшой жестяной баночки с высокими стенками или из металлической трубки диаметром в 5—6 *см* и высотой в 10—15 *см*. Трубку или баночку нужно закрепить верти-

кально на дощечке-подставке, плотно заполнить до краев лоскутками тряпки и толченым парафином и слегка смочить сверху керосином. Парафин по мере выгорания нужно добавлять. Коптящее пламя дает также пучок связанных вместе восковых свечей или пропитанная маслом тряпочка.

Для того чтобы копоть не разлеталась по помещению, в офортных мастерских, где занимается группа художников, делается вытяжное вентиляционное устройство, и коптилка помещается в непосредственной близости от него. Закопченную доску нужно класть на холодный металлический лист (закопченной стороной кверху) для того, чтобы она полностью остыла.

ПЕРЕВОД ИЗОБРАЖЕНИЯ НА ДОСКУ. ТЕХНИКА РИСУНКА ИГЛОЙ

На загрунтованной и закопченной доске можно рисовать иглой непосредственно с натуры. Но очень часто, особенно при работе над сложными композициями, приходится делать подготовительный рисунок и затем переводить его на загрунтованную доску соответствующего размера.

С подготовительного рисунка на кальку снимается абрис. Для того чтобы изображение на оттиске получилось прямым, а не зеркально-перевернутым, кальку надо накладывать на доску абрисом вниз и обводить просвечивающие линии с обратной стороны. Края кальки нужно плотно завернуть за края доски. Предварительно под кальку, непосредственно на доску, нужно положить тонкую белую бумагу, затертую с той стороны, которая соприкасается с лаком, крокусом, сангиной или графитным карандашом. При переводе абриса не следует слишком сильно надавливать карандашом, чтобы не процарапать лак. Предварительно можно попробовать силу нажима где-нибудь у края доски и, приподняв кальку с переводной бумагой, посмотреть результат.

Абрис может быть и очень лаконичным и довольно подробным, в зависимости от конкретного задания и манеры работы художника. Однако надо предостеречь от попыток переводить на доску подготовительный рисунок факсимильно — «штрих в штрих» и также дотошно воспроизводить эти штрихи иглой. Перевод абриса имеет вспомогательное значение и не должен превращать рисование иглой в механическую копировку.

Основным рисующим инструментом для работы в технике травленого штриха является стальная игла. Сделать удобную иглу нетрудно. Для этого можно взять толстую швейную или штопальную иглу и

прочно вставить ее в палочку-ручку. Нужно сделать несколько игл разной толщины, чтобы по мере надобности получать то более тонкие, то более толстые штрихи (*рис. 8*).

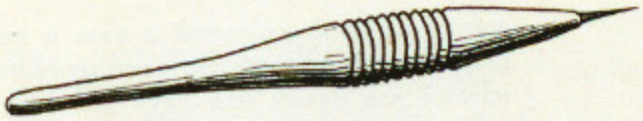


Рис. 8. Офортная игла

Игла не должна быть слишком остро заточенной и постоянно впиваться в цинк. Пусть она свободно двигается по поверхности доски во всех направлениях подобно тому, как карандаш двигается по гладкой бумаге. Нужно, чтобы лак полностью снимался под ее острием, обнажая штрих. Если останется хотя бы тончайшая, значительно высветленная пленка лака, штрих не будет протравливаться.

Вследствие того, что штрихи, нанесенные иглой, в процессе травления расширяются, нельзя наносить параллельные штрихи очень близко друг к другу. Насыщенные черные тона достигаются не столько густотой параллельной штриховки, сколько свободным и не слишком густым перекрещиванием штрихов по одному месту в разных направлениях. Иногда начинающие офортисты, желая добиться в какой-то части изображения большой черноты, заштриховывают ее так густо, что полностью снимают иглой лак на участке в несколько миллиметров шириной. В этом месте цинк растравится, получится так называемое «гнездо», в котором краска не будет задерживаться, и при печати вместо черноты получится проталинка грязно-серого цвета.

При рисовании на доске надо помнить и о том, что лак от тепла руки может подтаять, поэтому во время работы под ладонь необходимо подкладывать мягкую материю.

Переведенный на доску абрис получается зеркально-перевернутым, и для удобства дальнейшей работы пользуются зеркалом, укрепленным на столе в наклонном положении. Подготовительный рисунок кладут на стол перед зеркалом так, чтобы нижний край изображения примыкал к зеркалу, а по отношению к рисующему изображение было бы перевернуто верхним краем вниз. После этого рисуют иглой, используя абрис с сверяясь при дальнейшей разработке изображения с зеркальным отражением подготовительного рисунка.

При работе в комнате свет на доску должен падать через кальку, натянутую на легкую раму. Это особенно важно во время работы при электрическом освещении.

Для работы с натуры вне мастерской нужно сделать простейшее приспособление, защищающее загрунтованную доску от повреждений во время переноски. Этим приспособлением может служить кусок картона площадью вдвое больше доски. Его нужно перегнуть пополам над длинной стороной доски, одну половину намазать клеем и прилепить к ней тонкий ровный слой ваты. Потом вложить в картон доску

загрунтованной стороной к вате и перевязать снаружи веревкой. Конечно, большее удобство дает деревянная или металлическая кассета с пазами для одной или двух досок и выдвижной крышкой. К левому верхнему и правому нижнему углам кассеты прикрепляется ремешок, который надевается во время работы на левое плечо и пропускается наискось по спине под правую руку. Рисующий сидит, поддерживая коленями кассету, приобретающую благодаря такому креплению удобный наклон.

ТРАВЛЕНИЕ ДОСКИ

Прежде чем начать травление, нужно защитить от действия кислоты обратную сторону доски. Для этого пользуются так называемым «выкрывным» лаком. Продающийся в хозяйственных магазинах жидкий асфальто-битумный лак наливается в плошку, разбавляется бензином или скипидаром и наносится на доску при помощи мягкой кисти в виде тонкой пленки. Таким же способом защищаются фацеты и перекрываются все случайные царапины на лицевой стороне. Когда выкрывной лак полностью высохнет, можно начинать травление.

Цинковые доски травят в азотной кислоте (HNO_3). Французский термин eau-forte имеет два значения. Так называется и сама азотная кислота, и описываемый вид гравюры. По-русски азотную кислоту иногда называют «крепкой водкой», что до известной степени соответствует ее французскому названию (eau-forte — буквально «крепкая вода»).

Крепость чистой азотной кислоты равняется примерно 42° по ареометру. Для травления штрихового офорта кислота должна быть не крепче 12°. При этом нужно отметить, что кислота после того как в ней протравлено несколько досок, ослабевает, но это не улавливается ареометром.

Для получения пригодной к работе кислоты чистую кослоту разбавляют водой в пропорции 2 части воды на 1 часть кослоты. При разбавлении чистой кислоты нужно руководствоваться следующим правилом: вода наливается в кислоту, а не наоборот. Однако в том случае, когда возникает потребность усилить ослабленную от травления кислоту, в нее можно наливать небольшие дозы чистой кислоты.

Держать кислоту нужно в стекляных бутылях с притертыми пробками, переливать через стеклянные или пластмассовые воронки и обращаться с ней осторожно. Капли крепкой кислоты, попавшие на одежду или руки, надо тут же смывать нашатырным спиртом, а капли более слабой кислоты достаточно смывать водой.

Кислота, в которой происходило травление, действует равномернее, чем свежая кислота. При травлении в свежей кислоте реакция получается более интенсивной: штрих травится больше в ширину, и края штрихов могут несколько «растравливаться», что лишает их должной чистоты. Поэтому многие офортисты предпочитают пользоваться ослабевшей от травления или дополнительно разбавленной кислотой. Травление в такой кислоте значительно замедляется, но штрих зато травится больше в глубину и получается ровнее и чище. Интенсивность травления повышается вместе с температурой, и это нужно учитывать.

Необходимо также следить за тем, чтобы сама доска не разогревалась в ходе химической реакции, так как это может привести к слишком бурному травлению, разрушающему штрихи.

Травить доски удобнее всего в фарфоровых, металлических или пластмассовых кюветах. Для травления досок небольших и средних размеров могут быть использованы кюветы для фотографии. Металлические кюветы, даже эмалированные, надо предварительно покрыть густым слоем выкрывного лака.

При травлении каждой доски пользуются двумя кюветами. В одну из них наливают кислоту так, чтобы она покрывала доску слоем толщиной не менее 1 *см*. В другую — наливают воду. Вынимая доску из кислоты, с нее каждый раз сливают остатки кислоты в кювету и тут же погружают ее в другую кювету — с водой для промывания. Пальцы рекомендуется защищать резиновыми напальчниками. Чтобы не вдыхать испарений кислоты, при наблюдении за ходом травления не надо наклоняться прямо над кюветой. Во всякой оборудованной офортной мастерской делается специальный остекленный вытяжной шкаф, в котором и производится травление.

При отсутствии кювет к краям доски можно прилепить бортики-загородки из пластилина и наливать кислоту прямо на прорисованную поверхность доски.

Штрихи в кислоте более или менее быстро покрываются мелкими пузырьками. Если доска густо заштрихована, то она может покрыться такими пузырьками сплошь. По этому явлению, называемому «кипением», судят об интенсивности травления. Пузырьки надо осторожно удалять бородкой куриного пера. С доски, погруженной в кислоту, за один прием несколькими движениями пера надо снять все пузырьки и повторять это после каждого следующего кипения, иначе штрихи будут травиться неровно.

Травление составляет одну из основ офортного мастерства и требуют большого навыка и опыта. Опыт приобретается тем скорее, чем внимательнее начинающий офортист будет запоминать процесс травления каждой доски и сопоставлять это с результатами, получивши-

мися на оттиске. Научиться понимать соответствие протравленного штриха на черной, покрытой грунтом доске с будущим напечатанным штрихом — значит научиться предугадывать результаты травления.

Для того чтобы лучше проверить глубину штриха, нужно рассматривать протравливаемую доску под острым углом к лучу света, когда стенки штрихов оказываются затененными. Для проверки глубины штриха можно вскрыть небольшой участок лака, смыв его с доски где-нибудь около края скипидаром или бензином. Вскрытые штрихи нужно забить печатной краской. Если окажется, что штрихи недостаточно протравлены, — вскрытое место нужно защитить выкрывным лаком и продолжать травление. Можно также проверять глубину штриха прощупыванием его и при помощи тонкой иголки.

Техника офорта допускает очень разнообразное применение индивидуальных приемов. Это относится и к травлению. Однако три способа травления могут быть выделены как основные и наиболее распространенные.

1. Простейший способ — это травление в один прием (à plat), когда все изображение протравливается одновременно. Таким способом можно травить изображения, не требующие разнообразной тональной насыщенности штрихов. Некоторую разницу в толщине штрихов можно получить и при этом способе травления. Для этого надо рисовать иглами разной толщины.

2. Самый распространенный способ — травление с последовательным выкрыванием, составляющий одну из разновидностей «многократного» травления.

Для наглядности представим себе, что офортистом нарисован на доске пейзаж, имеющий материальный, объемный передний план с контрастами светотени; более светлый благодаря воздушной перспективе дальний план, и совсем светлое небо с легкими облаками. Если даже весь этот пейзаж нарисован одной иглой, то путем последовательного выкрывания можно достигнуть большого диапазона тональности штрихов. При этом доску достаточно вытравить в три приема. Во время первого, самого короткого травления действию кислоты будет подвергнуто все изображение. Но офортист должен угадать ту легчайшую градацию травления, которая даст нежный, еле уловимый штрих, рисующий облака, и вовремя вынуть доску из кислоты. Когда доска промыта и высушена так тщательно, что на ее поверхности не осталось ни одной капли воды, облака закрываются выкрывным лаком при помощи мягкой послушной кисти. Выкрывной лак тоже должен совершенно высохнуть, и только тогда можно начать второе травление для выявления дальнего плана. Если по своей тональности этот план ближе к небу, чем к первому плану, травить его нужно недолго, помня, что от первого травления уже образовалось некоторое углуб-

ление штрихов. Если же он должен быть более сочным, — травление может быть более продолжительным.

После того как дальний план вытравлен и защищен выкрывным лаком, можно провести третье, самое длительное травление первого плана. В результате получаются три степени глубины и насыщенности штрихов, при помощи которых построены разные элементы пейзажа.

Описанный пример дает простой случай многократного травления. В практике будут встречаться гораздо более сложные примеры. На первых порах не следует травить более чем в 3—4 приема. Но каждый раз, когда офортист приступает к травлению, он должен иметь заранее продуманный план, определяющий длительность травления различных частей изображения.

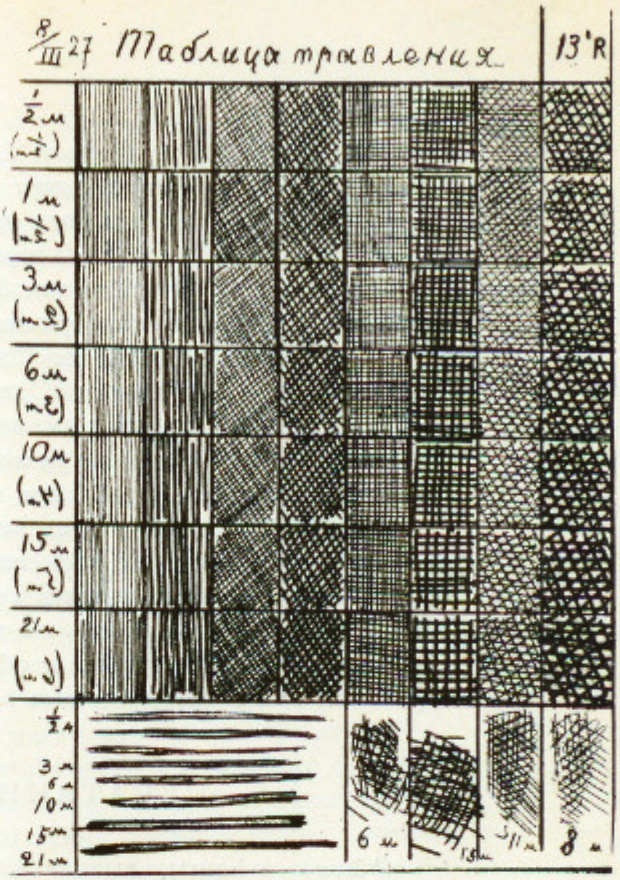


Рис. 9. Пробная пластинка

3. Третий способ — травление с последовательным дорисовыванием изображения. Он также связан с многократным травлением, но по методу работы противоположен предыдущему способу. Здесь первое травление делается тогда, когда на доске нарисованы только самые темные, требующие самого черного штриха части изображения. После первого травления постепенно дорисовываются и вытравливаются средние и, наконец, наиболее светлые элементы штриховой ткани будущего офорта. Таким образом, полностью все изображение на доске появится только перед последним травлением. Именно то, что окончательный результат приходится во время работы держать «в уме», делает этот способ сложным, особенно для начинающих. Однако этот способ в ряде случаев незаменим, так как позволяет добиваться наибольшего разнообразия и богатства тональности и фактуры штрихов.

Нетрудно представить себе, что оба этих способа многократного травления могут применяться в сочетании.

Для первого знакомства с травлением надо загрунтовать небольшую «пробную» пластинку размером 15×10 *см* (*рис. 9*). Такая доска приведена здесь и показывает шкалу травления с последовательным

выкрыванием в шесть приемов, благодаря чему получается семь градаций штрихов, отделенных друг от друга горизонтальными линиями. Сбоку отмечено время каждого травления в отдельности и в сумме с предыдущим. На каждой из 7 горизонтальных полос нанесены 8 штриховок: 4 нечетных сделаны тонкой иглой и 4 четных — толстой. Штрихи даны параллельно и в разных перекрестках. По вертикали все столбики заполнены одинаково, и перед травлением вся доска была заштрихована в одну силу. Однако после травления обозначилось усиление черноты и толщины штрихов под действием кислоты от светло-серого сверху (где травление длилось $^1/_2$ минуты) до густо-черного внизу (после травления в 21 минуту).

Имея собственноручно сделанную пробную доску, начинающий офортист, сообразуясь по времени с результатами этого предварительного травления, может травить свою первую творческую работу. Конечно, травить нужно в той же кислоте.

По окончании травления с обеих сторон доски необходимо смыть керосином или скипидаром весь лак и насухо вытереть доску тряпками.

ПЕЧАТАНИЕ ОФОРТОВ

Обычно офорты, выполненные в технике травленого штриха, печатаются в черном или в теплом коричневатом цвете. Выбор того или иного цвета зависит в первую очередь от характера изображения. Например, состояние пасмурного пейзажа с контрастами снега и темных силуэтов деревьев на сером небе будет лучше передаваться в черном цвете. Состояние вечернего солнечного освещения лучше выразится в теплом цвете. Немаловажное значение при выборе краски имеет и оттенок бумаги, на которой будет сделан оттиск. Впрочем, определенных рецептов тут давать нельзя. Это дело вкуса и опыта художника.

Существует очень много способов приготовления краски для печати офорта. Здесь приводится только один из них — самый простой, доступный и дающий вполне удовлетворительные результаты.

Для приготовления черной краски можно воспользоваться художественной масляной краской «жженая кость» и пигментом «жженая кость» в порошке. Масляная краска выжимается из тюбиков на гладкую, хорошо очищенную поверхность толстого стекла или каменной плиты, в нее насыпается пигмент, и вся масса тщательно пере-

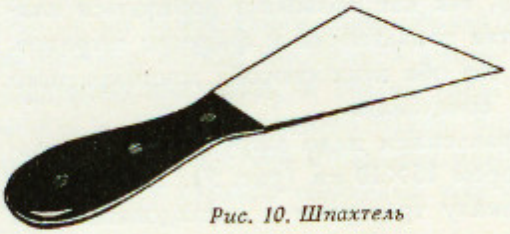


Рис. 10. Шпахтель

мешивается шпахтелем (*рис 10*). По сравнению с количеством выжатой масляной краски количество пигмента должно быть меньшим. После перемешивания с пигментом краска должна сделаться более густой. Пригодной для печати она становится тогда, когда не растекается по поверхности плиты, а держится комом, подобным не слишком крутой замазке. Если нужно повысить интенсивность черноты краски, в нее добавляют очень немного литографской печатной краски — черной или синей, называемой «мелори». Добавлять литографскую краску нужно очень осторожно. Если ее положить больше, чем нужно, офортная краска получится слишком вязкой и будет плохо счищаться с доски. С другой стороны, слишком жидкая краска при печатании вытекает из штрихов. Хорошо приготовленная краска должна иметь плотный, кроющий цвет, хорошо задерживаться в штрихах и достаточно легко счищаться с доски в тех местах, где штрихов нет. На оттиске каждый штрих должен иметь выраженный рельеф.

Рис. 11. Тампон для нанесения краски на доску

Коричневая печатная краска приготавливается таким же способом, как и черная, но из пигмента коричневого марса и соответствующей масляной краски. Получить большую гамму промежуточных оттенков между черным и коричневым цветами нетрудно. Для этого в приготовленную черную краску добавляют немного масляного красного кадмия или каких-нибудь коричневых масляных красок, а иногда просто смешивают определенные количества черной и коричневой офортных печатных красок, добиваясь полной однородности производного цвета.

Краска наносится на доску при помощи кожаного тампона. Комок из обрезков ткани, покрытый сверху кружочком из толстого картона, плотно обтягивается куском кожи и завязывается сверху бечевкой (*рис. 11*). Обмотанные бечевкой торчащие кверху края кожи служат ручкой, за которую держат тампон.

Тампон окунают в краску и прикладывают к доске, придавливая и слегка раскачивая из стороны в сторону, чтобы набить краску в штрихи. Это приходится повторять до тех пор, пока вся поверхность доски не покроется слоем краски, совершенно закрывшим штрихи. Доску перед этим можно слегка подогреть на плитке, но многие опытные печатники забивают краской холодную доску. Здесь играет роль консистенция краски.

При отсутствии тампона можно наносить краску щетинной кистью. В последнее время многие печатники пользуются для этой цели куском плотной толстой резины с ровно обрезанным краем.

Излишек краски, образовавшейся на доске, снимают кусочками картона, нарезанными в виде небольших прямоугольников. Картонку держат перпендикулярно и проводят ею по всей длине доски, как бы соскабливая краску. Снятую краску удаляют с картона после каждого движения. Картонку можно заменить куском твердой резины с прямым краем.

Оставшуюся краску удаляют с доски проклеенной марлей, смятой в комок. Проклеенная марля снимает краску с поверхности доски и не вытаскивает ее из штрихов. Для приготовления такой марли берут большой кусок обычной марли, пропитывают ее сильно разбавленным жидким столярным клеем и растягивают на стенке для просушки, после чего разрезают на куски и хорошенько обминают их. Марля должна быть в меру колкой, но не настолько, чтобы царапать доску.

После обработки марлей на доске остается незначительный слой краски, которую нужно снимать рукой. Последовательными движениями ладони по поверхности доски цинк почти совсем очищается от краски, и она остается полностью только в штрихах. Движение ладони, стирающей краску, должно быть скользящим. Сила нажима зависит от вязкости краски. Нельзя делать остановок во время скольжения ладони. При большом формате доски не нужно стараться одним скольжением охватить всю доску, а снимать краску постепенно, счищая ее от одного края доски, где штрихов меньше, — к другому, где их больше. Если краска снимается туго, доску можно слегка подогреть.

Ладонь нужно «высушивать» мелом. Для этого рядом на картон или суконку натирается мел, и ладонь прикладывается к нему несколько раз во время обработки доски, после чего тут же вытирается о тряпку, чтобы мел не попадал с руки на доску. Рядом должна быть другая тряпка для удаления с ладони налипшей на нее краски. Ладонь нужно вытирать об эту тряпку после каждого движения по доске.

После того как вся лишняя краска удалена и изображение выступило в виде черных, заполненных краской штрихов на светлой поверхности цинка, нужно хорошенько очистить фацеты тряпочкой, натертой мелом. Подготовленную таким образом доску можно печатать.

Краску с доски для первого пробного оттиска нужно снимать совсем «чисто», то есть так, чтобы она оставалась только в углублениях печатной формы. Тогда художник может получить представление о том рисунке, который он сделал на доске. Иногда такая подготовка доски к печати необходима и для окончательных оттисков, но в большинстве случаев приходится применять различные способы, придающие большую сочность всему оттиску или отдельным его частям.

Основной способ такого усиления — это так называемая «затяжка» или ретрусаж (от франц. retroussage). Затяжка делается рыхлым комком простой непроклеенной марли. Ею проводят по штрихам, слегка прикасаясь к доске вибрирующим движением. Умело сделанная затяжка вытаскивает часть краски из штрихов, они становятся на оттиске сочнее и как бы оплывают легким тоном. Однако при слишком сильной затяжке краска может выйти из штрихов настолько, что на оттиске получится сплошная черная клякса. Следовательно, затяжкой надо пользоваться умело. Затяжку можно делать и на холодной и на подогретой доске.

Большую роль играет и легкий общий фон, который оставляют или на всей доске, или в нужных местах. Он образуется тончайшим слоем краски, не удаленной с доски при обработке ее ладонью. Такой, специфический офортный общий тон хорошо связывает и обобщает изображение. На нем можно давать светлые удары, протирая те или иные места намеленной тряпочкой или пальцем, высушенным мелом.

Более тонкие блики и светлые полоски получаются при помощи обожженной спички или острия растушевки, которую также нужно протирать мелом.

Даже этими простыми приемами, при умелом их использовании, можно добиться очень разнообразных эффектов, обогащающих декоративные качества оттиска.

Офорты печатаются на специальной «эстампной» бумаге — толстой, несильно проклеенной, с хорошей фактурой поверхности. Благодаря своей толщине и строению она в сухом состоянии обладает плотностью и достаточной прочностью, но при этом превосходно впитывает воду. Это особенно важно, так как только хорошо увлажняющаяся бумага способна полностью вобрать в себя краску из углублений доски во время печати. В данное время лучшую эстампную бумагу выпускает ленинградская фабрика «Гознак». Это — рулонная, двухсотпятидесятиграммовая бумага в 75 *см* шириной. Менее плотную двухсотграммовую эстампную бумагу (в листах 72×110 *см*) выпускает ленинградская фабрика № 2 им. В. Володарского.

Эстампную бумагу можно заменить более доступными сортами: полуватманом, чертежной бумагой, ватманом и другими. Но эту бумагу до печати нужно размачивать. В частности, ватман, если его продержать в воде сутки, приобретает свойства, близкие к эстампной бумаге. Еще лучшие результаты получаются тогда, когда ватман размачивается в горячей воде.

Прежде чем размачивать бумагу, ее нужно нарезать кусками, соответствующими формату доски, прибавив со всех сторон поля. Печатать оттиски без полей нельзя. Размоченная бумага вынимается из кюветы, с каждого листа удаляется излишняя вода, листы накладыва-

ются друг на друга в стопку, оборачиваются легкой материей или клеенкой и прикрываются сверху листами картона и толстой доской с гнетом.

Если имеется слабо проклеенная бумага, то ее не нужно размачивать в воде, а достаточно каждый лист с двух сторон только увлажнить губкой до такого состояния, когда он ровно и не слишком обильно пропитается водой. После этого листы складываются в стопку под гнет. Иногда достаточно увлажнить листы с одной стороны. Сложенные в стопку, они в течение суток слегка спрессуются, пропитаются однородно и до нужной степени влажности.

Хорошо подготовленная бумага должна быть одинаково влажной по всей поверхности, и на ней не должно быть излишка воды в виде подтеков и лужиц. Нужно, чтобы поверхность ее не блестела от воды, а оставалась матовой. Слишком размоченная бумага так же, как и сухая, плохо берет краску.

Пробные оттиски можно делать на мундштучной бумаге, которая хорошо берет краску, но сама — очень непрочна. Тонкие гладкие сорта писчей бумаги для печати офорта не пригодны.

Получить настоящий оттиск можно только с помощью офортного печатного станка. Способы ручной печати офортов не могут дать полноценных результатов. Вместе с тем печатный станок — не только самый необходимый, но и самый сложный предмет оборудования офортной мастерской. Поэтому организацию офортной мастерской надо всегда начинать с приобретения офортного станка.

Существовавшие в старину деревянные офортные станки давно вышли из употребления. Сейчас пользуются только металлическими станками. И несмотря на то, что при нашей современной технике офортный станок является очень примитивной машиной, его все же нельзя сделать домашними средствами. Для этого нужна, по крайней мере, механическая мастерская. Поэтому бесполезно давать какие-либо советы по поводу изготовления станка и приводить его технические расчеты и чертежи. Наиболее целесообразно, пожалуй, сослаться на то, что за последние годы некоторое количество металлических офортных станков достаточно удобной конструкции было выпущено механической мастерской Художественного фонда РСФСР.

Для того чтобы начинающий офортист мог правильно использовать станок, нужно сообщить о нем хотя бы самые краткие сведения. Выше приводилась схема глубокой печати (*рис. 1*). В соответствии с этой схемой, при печати на офортном станке, краска переходит из углублений рельефа доски на бумагу во время движения талера, зажатого под давлением между двумя вращающимися валами.

Талер — это прочная, совершенно ровная доска, размер которой определяет весь размер станка. Лучшие талеры представляют собой

тяжелые металлические доски-плиты, толщина которых дает полную гарантию от каких бы то ни было прогибов. Металлические валы бывают полыми, но с толстыми, прочными стенками. Нижний вал делается несколько большего диаметра, чем верхний. Диаметр валов имеет значение. Если верхний вал слишком тонок, он не будет достаточно плавно накатываться на доску. Поэтому обычно, даже у небольших станков, диаметр верхнего вала бывает не менее 10 *см*. Поверхность талера и валов должна быть совершенно гладкой, лишенной вмятин, раковин и прогибов.

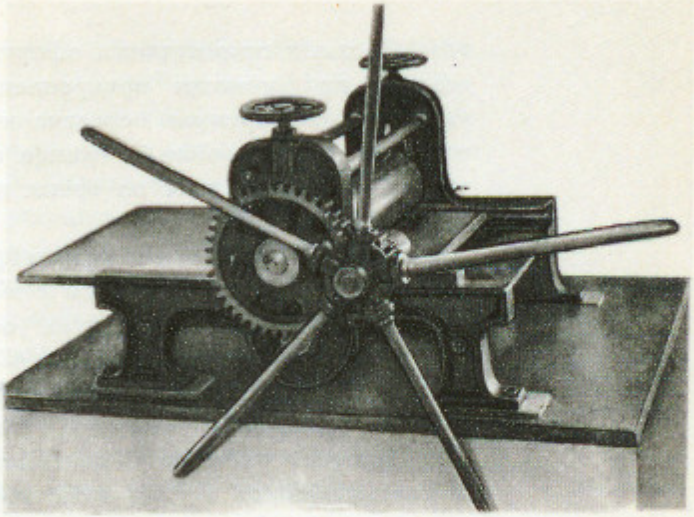


Рис. 12. Настольный печатный станок

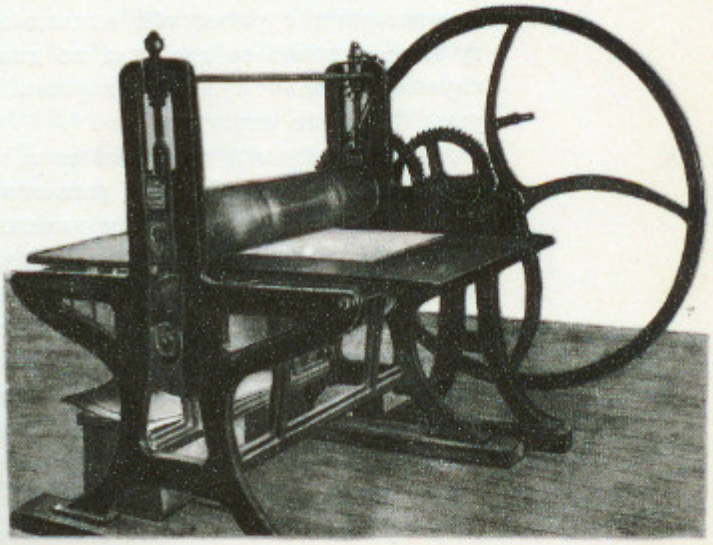


Рис. 13. Большой офортный станок

Валы и талер монтируются на литом чугунном станке, состоящем из двух подобных друг другу рам, соединенных поперечным креплением. Эти рамы бывают невысокими — у настольных станков (*рис. 12*) и очень массивными и большими у тяжелых станков, стоящих на полу. Валы устанавливаются друг над другом в средней части станка на подшипниках. Верхний вал имеет некоторую подвижность в вертикальном направлении, необходимую для регулирования давления его на талер. Это регулирование осуществляется при помощи двух вертикальных винтов, вмонтированных в возвышающиеся средние части рам станка. Между винтами и подшипниками верхнего вала делаются прокладки из кусочков картона, придающие давлению упругость и эластичность.

Талер проходит между валами, а его концы поддерживаются роликами, приделанными к поперечному креплению рам. Движение талера получается от вращения прижатого к нему верхнего ведущего

вала. В самых примитивных офортных станках вращение вала производится при помощи прикрепленных к нему ручек. Значительно удобнее — шестеренная передача и тяжелое маховое колесо, обеспечивающее равномерное движение вала и талера. Это важно потому, что от остановки вала во время печатания на оттиске может получиться полоса.

Станки бывают самых разнообразных размеров: от небольших настольных с талером 40×60 *см* и менее до очень крупных, рассчитанных на большую мастерскую, оснащенных талером площадью в 1×1,8 *м* и валами диаметром в 42 и 23 *см*. Однако сама идея конструкции всегда остается неизменимой (*рис. 13*).

Для того чтобы получить оттиск с правильными полями, на талере делается разметка. Карандашом обрисовывается формат бумаги и помещающийся внутри него формат доски. Предварительно нужно убедиться в том, что талер совершенно чист. Чистой должна быть и обратная сторона доски, так как чаще всего от нее и загрязняется талер. Подготовленная к печати доска кладется на талер, и на нее в соответствии с разметкой накладывается увлажненная бумага. Бумагу надо держать за два угла по диагонали с помощью маленьких, согнутых пополам кусочков картона. Это предохранит от загрязнения углы будущего оттиска.

Поверх бумаги накладывается так называемая «кирза» или фильц, представляющие собой род рыхлого фетра. Кирза, употребляемая при печатании офорта, не имеет ничего общего с заменителем кожи, называемым также кирзой. Кирза должна полностью перекрывать формат печатаемого оттиска. Обычно ее нарезают кусками, соответствующими размеру талера. Плотная кирза накладывается в один слой, более рыхлая — в два-три слоя. Край кирзы закатывается под верхний вал в то время, когда талер сдвинут в исходное для проката положение. Давление вала должно быть отрегулировано так, чтобы оттиск не прорезался краями фацет. Регулировать давление вала можно только тогда, когда под ним на талере нет ни кирзы, ни доски. Правильная регулировка давления имеет большое значение. При слишком сильном давлении прорезается не только оттиск, но и кирза, а каждый порез на кирзе может в дальнейшем дать брак на оттисках. При слишком слабом давлении оттиск может не пропечататься.

Прокатывать доску нужно равномерно и безостановочно. Вал надо останавливать только тогда, когда из-под давления вышла не только доска, но и край оттиска. Подняв кирзу, можно осторожно снимать с доски прилипший к ней оттиск. Для этого его берут за один угол и постепенно приподнимают, пока он весь не отойдет от доски. Резко отрывать его от доски нельзя — от этого могут пострадать штрихи.

Снятые со станка, еще влажные оттиски нужно класть под пресс между картонными листами, сложенными в стопку, иначе они покоробятся при высыхании. Каждый оттиск сверху нужно накрывать листом тонкой, лучше всего папиросной бумаги, чтобы лежащий над ним лист картона не пачкался свежей краской. Стопка прессовального картона помещается между двумя толстыми досками. Вынимать оттиски из-под пресса можно только тогда, когда они совсем высохнут. Это длится не менее двух суток, а иногда и дольше.

Лучшим способом сушки и выравнивания оттисков является следующий: края задней поверхности влажного оттиска аккуратно промазываются фотоклеем, после чего оттиск приклеивается к доске. При этом эстампную бумагу не следует растягивать. При высыхании она натянется и станет совершенно ровной. Высохший оттиск нужно обрезать со всех сторон по линейке. Этот способ полностью сохраняет на оттиске рельеф красочного слоя.

Оттиски, напечатанные автором собственноручно, называются «авторскими». Они подписываются карандашом. Фамилия автора и год исполнения ставятся непосредственно под правым нижним углом изображения, номер оттиска — под левым. Номер ставится в виде дроби, где знаменатель показывает общее количество чистовых оттисков данной работы, сделанных автором, а числитель — порядковый номер данного оттиска в пределах авторского тиража. Пробные, корректурные оттиски маркируются отдельно.

Травленый штрих, выполненный на цинке, почти всегда дает возможность снять с доски 200 оттисков. В отдельных случаях при крепком цинке и чисто протравленном штрихе можно напечатать до 500 оттисков без заметных потерь от износа доски.

Каждый оттиск вбирает из штрихов почти всю краску. Поэтому печатать доску два раза подряд без набивки нельзя. Перед каждым печатанием весь процесс подготовки доски должен повторяться. В том случае, если с доски печатается несколько оттисков один за другим, смывать оставшуюся в штрихах краску перед следующей набивкой не нужно. Если же в печатании доски наступил перерыв хотя бы на сутки, доску нужно начисто вымыть керосином. Иначе остатки краски засохнут в штрихах, и это очень затруднит дальнейшее пользование доской.

КОРРЕКТУРА

Искусство печати составляет очень важный элемент мастерства офортиста. Даже хорошо нарисованный и вытравленный офорт может при неумелой печати получиться на оттиске сухим и невыразительным. И, наоборот, искусный печатник может сделать чудеса с менее

удачной доской. Сам способ ручной подготовки доски к печати предопределяет бесконечное разнообразие оттенков усиления и ослабления штриха и комбинаций тональных соотношений.

Поэтому автор каждый раз должен экспериментировать и находить такой способ подготовки доски к печати, который придает изображению наибольшую выразительность.

Офортист должен прежде всего заботиться о том, чтобы сама печатная форма была сделана наилучшим образом и не требовала усложненной подготовки к печати. Надо помнить, что погрешности в рисунке и моделировке формы штрихом, неудачное травление отдельных планов и различные случайные дефекты останутся на оттиске, несмотря на все ухищрения опытного печатника.

Поэтому после того, как сделан первый пробный оттиск, нужно внимательно рассмотреть его, определить недостатки и провести на доске корректуру. Прежде всего нужно определить степень недостатков. Иногда они бывают настолько крупными, что корректура становится более трудоемкой, чем повторение всей работы на новой доске. Что же касается отдельных недостатков, то они в той или иной степени проявляются почти каждый раз, и для их устранения надо знать хотя бы некоторые приемы корректуры.

При исправлении недостатков доски пользуются в первую очередь двумя инструментами — шабером и гладилкой. Шабер (*рис. 14*) — трехгранный, остро заточенный стальной инструмент. Его можно купить в магазинах медицинского оборудования или заточить из напильника. Гладилка (*рис. 15*) — стальной изогнутый стерженек с очень гладкой полированной поверхностью. Иногда ее изогнутый конец бывает продавлен сверху в виде ложечки. Ее тоже можно найти в магазинах медицинского оборудования под названием элеватор или сделать самому из стального стерженька, придав ему форму, подобную той, которая изображена на рисунке.

Шабером можно начисто выскабливать ненужные штрихи или ослабить их, сделав более мелкими благодаря соскабливанию верхнего слоя цинка. Вести шабер нужно вдоль штриха, захватывая вокруг некоторую площадь цинка, чтобы на нем не получилось резкого углубления. Значительно труднее выскабливать перекрестные штрихи. Чтобы они снимались или ослаблялись ровно, без заусениц, нужно все время менять направление движения шабера и не нажимать им слишком сильно.

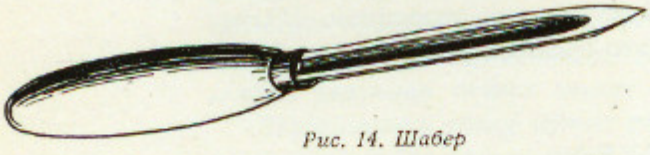


Рис. 14. Шабер

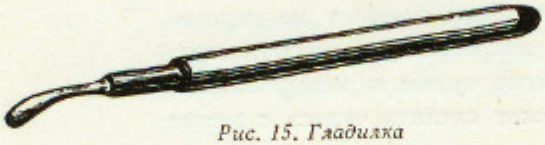


Рис. 15. Гладилка

Полное удаление штрихов облегчается применением способа «выколотки» доски. Для этого при помощи кронциркуля на обратной стороне доски отмечают точками нужный участок, потом кладут доску на талер изображением вниз и выколачивают отмеченное место молоточком непосредственно или при помощи стальных стерженьков — пунсонов. На лицевой стороне доски появится выпуклый рельеф, и шабер соскоблит его легче.

После соскабливания шабером поверхность доски нужно полировать гладилкой с вазелином или маслом. Заглаживать участок доски следует в разных направлениях, не нажимая гладилкой слишком сильно. В конце работы нажим гладилки должен быть совсем легким. Подвергнутый такой обработке цинк вскоре приобретает зеркальный блеск. Гладилкой можно также ослаблять штрихи. Это достигается тем, что края штриха под гладилкой слегка занимаются и штрих становится тоньше. При этом ровность и чистота штриха несколько нарушаются.

На вычищенном месте можно сделать новый рисунок иглой. Для этого надо загрунтовать доску твердым лаком, но не закапчивать ее. Чтобы штрих под лаком не протравливался, всю доску, кроме вновь прорисованного участка, нужно защитить дополнительно выкрывным лаком. Затем исправляемое место нужно травить в кислоте. При этом сила травления должна достичь предела, равного первоначальному травлению доски.

Углублять штрихи, добиваться большей слитности тона в местах, промоделированных штрихами разной силы, наносить исправления или дорисовывать отдельные штрихи можно при помощи резца или сухой иглы. Сухая игла вообще очень часто применяется в сочетании с травленым штрихом как средство, придающее изображению большую глубину, сочность и мягкость.

О РИСУНКЕ В ОФОРТЕ

Нельзя научить мастерству рисунка в офорте при помощи описания каких-то готовых, безошибочно действующих приемов и правил. Но начинающему офортисту полезно сообщить некоторые общие представления о природе изобразительных средств штрихового офорта, то есть о природе офортного штриха. Такие сведения могут помочь начинающему глубже и правильнее понять методы работы крупнейших мастеров. Пытливо присматриваться к творчеству этих мастеров, не пытаясь механически и бездумно копировать те или иные их приемы, значит по-настоящему обогащать свои знания и свое умение.

*Рис. 16. Х. Рибера. Поэт. Травленый штрих.**

Появление между 1501 и 1507 годами первого датированного офорта немецкого гравера Д. Хопфера положило начало применению травления в графическом искусстве. До сих пор травление использовалось граверами, занимавшимися инкрустированием оружия. В области графики в ту эпоху получила большое развитие резцовая гравюра на металле, и первое время офорт применялся как вспомогательное средство, облегчающее кропотливый труд мастеров резца. Но

* Все воспроизведенные офорты даны в размерах, близких к оригиналам, кроме *рис. 22, 30, 32, 36*, которые уменьшены.

Рис. 17. Ван-Дейк. Портрет Иоганна Шнефикса из серии «Иконография». Травленый штрих

постепенно он обособился в самостоятельный вид графического искусства.

Причина этого обособления заложена в различии самой природы резцового и офортного штриха. Офортной игле не приходится преодолевать сопротивления твердого металла. Эта необходимость стоит перед резцом и заставляет его двигаться в одном, заранее установленном направлении. В свободе движения офортной иглы ее специфика. Точность резцового штриха — его органическое неотъемлемое свойство. Естественно, что возможность свободного рисования, внесенная травлением в гравюру на металле, породила качественно новое явление. При этом неизмеримо выросли возможности проявления индивидуальной манеры художника.

Известно, что сухость портит всякое искусство. Но, пожалуй, в

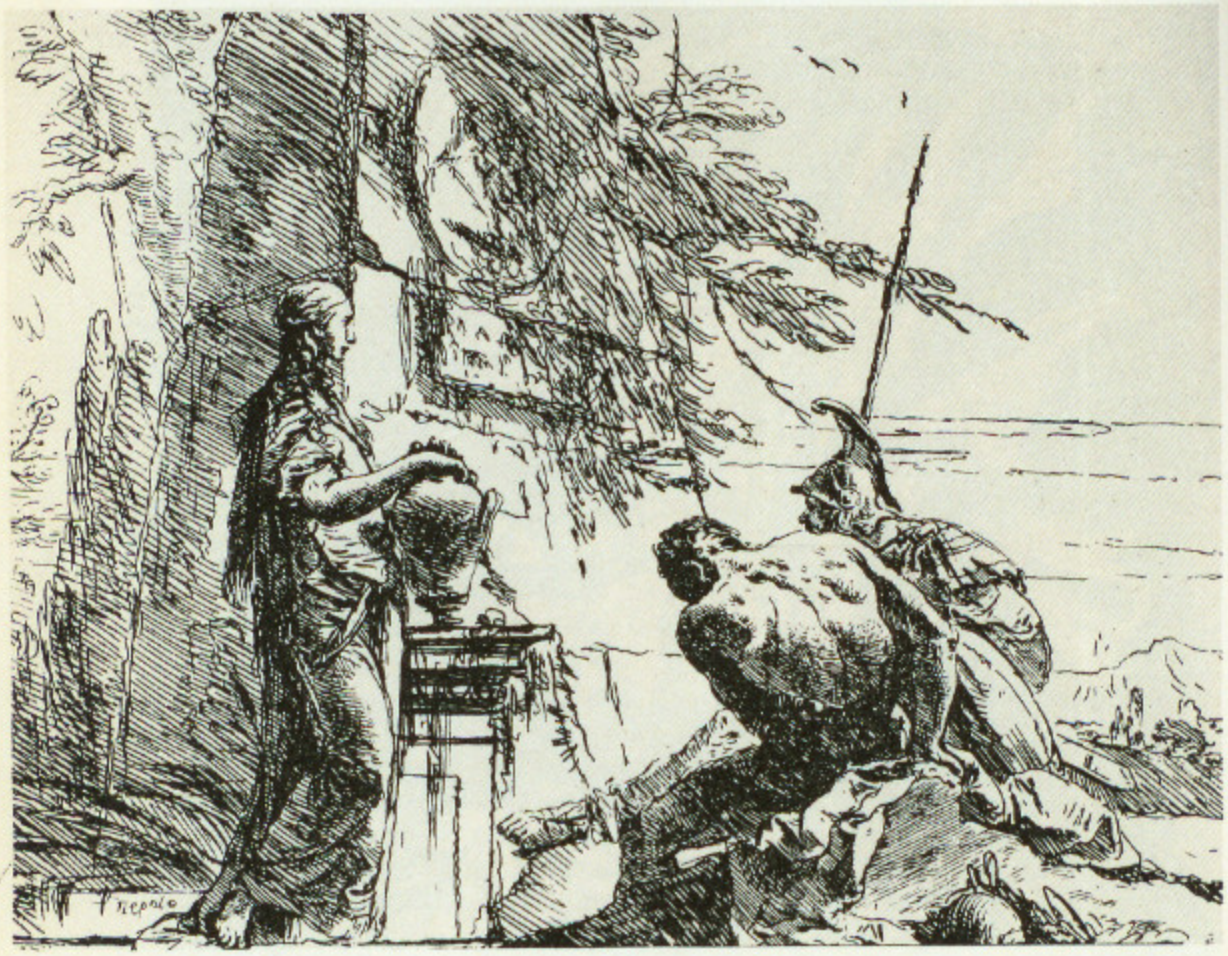


Рис. 18. Дж. Б. Тьеполо. Женщина, положившая руки на вазу. Травленый штрих

офорте она становится особенно пагубной. Штриховой офорт не терпит пустой чистоты, неясности, вялости, поправок. Чистописание и вычерченность всегда приводят в офорте к жесткости и «замученности».

Но одной свободы штриха недостаточно. Штрих должен быть не только свободным, но и верно передающим натуру. Он должен основываться на мастерском, уверенном рисунке. Любование нарочитой небрежностью штриха, отсутствие заботы о полноценном, реалистическом рисунке несовместимы с высоким искусством офорта. Только модернистические течения в графике возводят выявление природы материала в самодовлеющий культ, что превращает искусство в пустое формотворчество.

Рис. 19. А. Ватто. Женская фигура. Травленый штрих

Мастерство рисунка имеет в офорте, пожалуй, даже большее значение, чем в любом другом графическом материале, так как здесь всегда приходится рисовать иглой сразу и почти без поправок. Поэтому для достижения успехов в свободном и уверенном рисунке офорта необходимо неустанно развивать свое общее умение в области рисунка, пройти серьезную школу рисунка, а еще лучше и школу живописи, потому что офорт не без основания считают самой «живописной» из всех графических техник.

На примерах истории изобразительного искусства можно убедиться в том, что величайшие офортисты всегда принадлежали к числу крупнейших художников своего времени. Некоторые из них обратились к офорту в период творческой зрелости. Так, испанский художник Х. Рибера (ок. 1591—1652) создал свои замечательные офорты в Италии между 1621 и 1648 годами, проявив в них в полной мере свое высокое мастерство рисунка и индивидуальность изобразительного почерка (*рис. 16*). Высочайшее мастерство фламандского художника Ван-Дейка (1599—1641) сказалось в его офортах, которые стоят в первом ряду мировых достижений офортного искусства всех времен. В своей серии «Иконография», состоящей из шестнадцати портретов

знаменитых современников, он дал образцы классически ясного и уравновешенного штрихового решения и изумительного по виртуозности, легкости и свободе рисунка иглой. Этими качествами отличаются первые состояния его офортов, то есть первоначальные оттиски, до доработки их резцом в связи с подготовкой к изданию (*рис. 17*).

Необыкновенной темпераментностью и виртуозной легкостью характеризуются замечательные офорты итальянского художника Джованни Баттиста Тьеполо (1696—1770). Свобода, лаконизм и безошибочность его рисунка иглой, своеобразие моделировки формы параллельными штрихами (правда, идущей от традиций венецианской школы) производят незабываемое впечатление. Кажется, что он набросал свои сцены шутя, без всякого напряжения. Но, конечно, эта легкость — результат огромного мастерства (*рис. 18*). Тонким изяществом, своеобразной гармонией рисунка и штрихового решения отмечены офорты французского живописца А. Ватто (1684—1721). Один из его офортов мы воспроизводим на *рис. 19*.

Свои индивидуальные черты привнесли в офорт и многие другие замечательные художники, работавшие в разных областях живописи, например: пейзажисты Клод Лоррен (1600—1682), Каналетто (1697—1768), Якоб Рейсдаль (1628—1682), анималисты Пауль Поттер (1625—1654), Андриян Ван дер Вельде (1635—1672), жанрист Адриан ван Остаде (1610—1685). Но были и художники, которые подобно Ж. Калло (ок. 1592—1635) прославились только благодаря офорту (*рис. 20*).

И в более поздние времена искусство офорта, получившее широкое распространение, обогащалось творчеством крупных художников, увлекавшихся замечательными возможностями этого материала. В конце XIX — начале XX века ярким явлением в европейском офорте было творчество шведского живописца А. Цорна (1860—1920). Широта, блеск, артистическая темпераментность его манеры производят сильное впечатление. Необыкновенно энергичный штрих служит Цорну средством, при помощи которого он достигает мягкой пластичности в моделировке

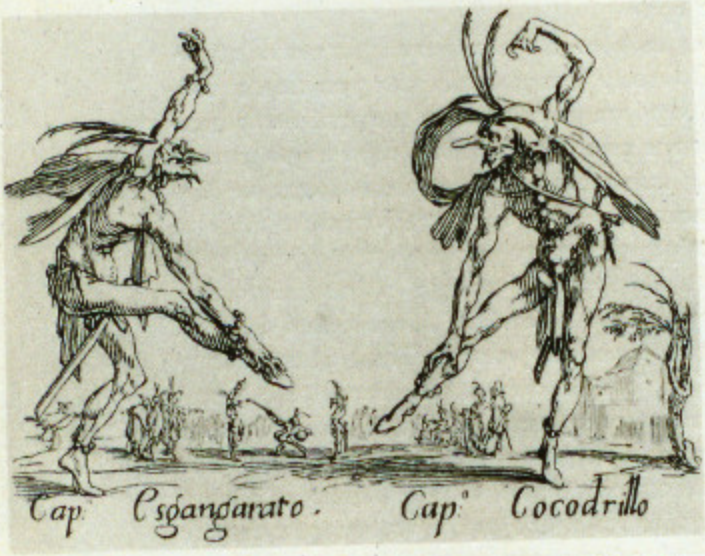


Рис. 20. Ж. Калло. Из серии «Персонажи итальянской комедии». 1632. Травленый штрих

Рис. 21. А. Цорн. У рояля. 1900. Травленый штрих

формы светотенью. Кажется, что движения его иглы безошибочны — так виртуозен его рисунок (*рис. 21*).

Но, конечно, нельзя пытаться подражать этой кажущейся легкости, характерной для Цорна и для таких крупнейших художников, как Тьеполо или Ван-Дейк. Их мастерство — следствие огромного труда. Такую легкость нельзя перенять, до нее нужно дорасти. Один

Рис. 22. В. А. Серов. Октябрь. 1898. Травленый штрих

из афоризмов Дидро гласит: «Вымученное есть противоположность легкого; однако легкое стоит иногда больших мук»*.

В самом конце XIX века наш замечательный мастер В. А. Серов (1865—1911) создал листы, которые, несмотря на свою малочисленность, являются ценным вкладом в мировое искусство офорта. Своеобразен и необыкновенно привлекателен своей свободой их острый и выразительный штриховой рисунок (*рис. 22, 23*). Глубокое понимание Серовым природы материала проявилось и в тех его листах, где он воспроизводил в офорте свои живописные произведения. Он не репродуцировал свои холсты («Октябрь»), а переводил их на лаконичный и самостоятельный язык офорта. При полном сохранении первоначального творческого замысла он нашел для него новые средства выражения.

Но это, характерное для Серова чувство материала, понимание специфики материала, к сожалению, не всегда проявляется в творчестве офортистов. Даже в офортах, выполненных как самостоятельные произведения, авторский почерк иногда не находит полного выражения. Такие офорты благодаря сухости и некоторой механичности

* Дени Дидро. О живописи. Мысли об искусстве. М., «Искусство», т. I, 1936, стр. 213.

становятся похожими на репродукцию. Это — большой недостаток, от которого надо предостеречь с самого начала. Ведь офорт — это венец выражения индивидуального почерка художника, владеющего высоким мастерством рисунка.

Величайшим офортистом всех времен был и остается Рембрандт (1606—1669). Ни в одной области искусства первенство не принадлежит так бесспорно какому-нибудь мастеру, как в офорте Рембрандту, и если в живописи рядом с ним может быть поставлено несколько величайших имен, то в офорте он недосягаем. Именно благодаря его гению офорт приобрел то значение, которое ему принадлежит в изобразительном искусстве.

Изучение творческого наследия Рембрандта в офорте остается и до наших дней самой серьезной школой. Никто лучше его не чувствовал этот материал, никто не был по характеру своей творческой индивидуальности более органично связан с ним. Поэтому его мастерство естественно и непосредственно по своей природе. Его штриховой язык, его почерк также настолько естественны и лишены какого бы то ни было манерничанья или аффектации, что служат лучшим образцом для изучения. Офорты Рембрандта дают богатейший материал для тщательных исследований изобразительных средств офорта и возможного в данном случае пояснения некоторых основных методов построения изображения при помощи штриха.

Прежде всего мы видим, что у Рембрандта

Рис. 23. В. А. Серов. Мальчик с курицей. Травленый штрих

никогда нет линии ради самой линии. Он не озабочен тем, чтобы создать красивый линейный орнамент ради декоративного эффекта. У него линия всегда связана с формой, которую она передает, и является только изобразительным средством. Красота пластического штрихового выражения, имеющая огромное значение в графике, возникает у него естественно, в органическом сочетании с содержанием произведения.

Далее, в офортах Рембрандта можно очень ясно увидеть два метода использования штриха при построении изображения, характерные для штрихового офорта в целом: а) применение штриха в качестве линии, вернее, системы линий, строящих изображение, — такой тип штриха можно назвать рисующим или открытым штрихом; б) применение штриха для получения тона путем многократного перекрещивания, создающего сетку, в которой каждый отдельный штрих теряет самостоятельное значение. Функции штриха в этих случаях противоположны. В первом случае линия, лежащая открыто, нужна художнику как основное изобразительное средство. Именно при таком использовании штриха особенно ярко проявляется индивидуальность штриховой манеры художника и мастерство свободного и непосредственного рисунка иглой. Во втором случае отдельный штрих не рисует, а только создает тональность и сам растворяется в ней. При этом в значительной мере, хотя и далеко не полностью, утрачивается его выразительность в передаче индивидуального почерка художника.

Рис. 24. Рембрандт. Нищий. Травленый штрих

Примером первого метода могут служить ранние офорты Рембрандта в частности «Нищий» (*рис. 24*). Примером второго — его «Рисующий у окна» (*рис. 25*) или совершенно иначе построенный портрет художника Ассельма (1647), где густая штриховка создает тональный силуэт портретируемого. Очень часто Рембрандт создает офорты, в которых штрих использован всесторонне. Таковы, например, знаменитые «Лист в сто гульденов», «Ландшафт с тремя деревьями», «Снятие с креста» (1654, *рис. 26*) и многие другие его гравюры. Сильнейшее впечатление производит

Рис. 25. Рембрандт. Рисующий у окна. Травленый штрих

мастерство Рембрандта в использовании света, тональности и светотени. Это относится не только к сложным многофигурным композициям, где свет выявляет и акцентирует главное и создает необычайно пластичное членение групп. Но даже и в самых беглых офортных набросках, сделанных несколькими линиями, видно, что свету, или освещенности изображаемого, он отводит огромную роль. Очевидно этим объясняется его тяготение к офорту, так как офорт больше, чем любой другой материал приспособлен к передаче освещенности формы и мягких контрастов светотени.

Рис. 26. Рембрандт. Снятие с креста. 1654

Рис. 27. Рембрандт. Канал с лебедями. Травленый штрих

На примере маленького пейзажа «Канал с лебедями» (1650, *рис. 27*), нарисованного довольно лаконично в значительной части открытым штрихом, видно, как полно проявляется у Рембрандта чувство освещенности изображаемой формы даже тогда, когда он передает ее только беглыми линиями. Гора на заднем плане очерчена со стороны теней, а светлый контур освещенной части на фоне светлого неба нанесен чрезвычайно тонко и легко. Он даже прерывается кое-где, отчего гора как бы сливается в наиболее освещенных местах с небом. Этим достигается большая пластичность, пространственность и мягкая живописность, сочетающаяся с полной конкретностью формы, выраженной средствами линий и светотени. Проследить этот принцип можно на многих офортах Рембрандта, например на замечательном портрете «Старика в меховой шапке» (*рис. 28*), где необыкновенно тонко промоделированы штрихом освещенные части лица, бороды и руки. Линейные контуры этих частей формы с освященной стороны даны и здесь как бы намеком, несмотря на довольно подробную проработку всего изображения с великолепно переданной фактурой материала. В этом изумительном чувстве света и непревзойденном умении передавать воздушную среду заключается один из «секретов» рембрандтовского мастерства в офорте. Пристального внимания заслуживает и его прекрасная, тонкая и острая по штриховой характеристике передача фактуры освещенной формы, которая в тенях

Рис. 28. Рембрандт. Старик в меховой шапке. Травленый штрих

обволакивается тональной штриховой тканью, всегда насыщенной воздушной средой, даже тогда, когда затененность сгущается в полумрак или в бархатную черноту.

Пользуясь замечательным примером Рембрандта, можно также дать совет начинающим офортистам побольше рисовать на доске непосредственно с натуры, без подготовительного рисунка. Систематическая работа над такими этюдами на доске в сочетании с серьезной работой в области учебного рисунка поможет быстрее преодолеть некоторую скованность и робость, испытываемые начинающими офор-

тистами, и приобрести свободу в рисунке иглой. Эта робость часто происходит от непривычности негативного изображения, получаемого в результате рисования иглой на зачерненной доске, а также от сознания «непоправимости» ошибок в рисунке. Устранить скованность и робость поможет яркое впечатление от натуры. Натура, захватывающая художника, сама подскажет ему те средства, которыми он может выразить пластику наблюдаемой формы.

Рембрандт, рисовавший впоследствии прямо на доске даже сложные многофигурные композиции, начал с многочисленных этюдов с натуры и возвращался к ним в продолжение многих лет, о чем сохранились свидетельства. Одним из доказательств такой непосредственной работы с натуры на доске является его офорт «Слепой скрипач» (*рис. 29*). В этом изображении скрипичный гриф находится в правой руке скрипача, а смычок — в левой, чего ни при каких обстоятельствах не может быть в жизни. Это могло получиться только на зеркально перевернутом оттиске с доски, нарисованной с натуры.

Начинать такие этюды надо с простых натюрмортов, пейзажей и постепенно переходить к наброскам с животных и более сложным задачам — к изображению людей. Делая рисунки на доске, надо постоянно проверять изображение через зеркало.

Еще одним важным качеством штриха, о котором нужно упомянуть даже при самой краткой характеристике изобразительных средств штрихового офорта, является его «масштабность». Изображение в офорте, сделанное на большой доске при помощи очень мелкого, тонкого и короткого штриха, будет производить впечатление кропотливой выделки, носящей черты рукоделия, даже при достаточной грамотности рисунка и моделировки формы. Такой рисунок в офорте будет лишен необходимой свободы и выразительности штрихового языка. Конечно, нельзя установить какую-то определенную градацию соотношения между масштабностью штриха и размером доски. Это в значительной мере варьируется в зависимости от почерка художника. Но все же общая закономерность в этом соотношении существует и ее надо учитывать.

Рис. 29. Рембрандт. Слепой скрипач. 1631. Травленый штрих

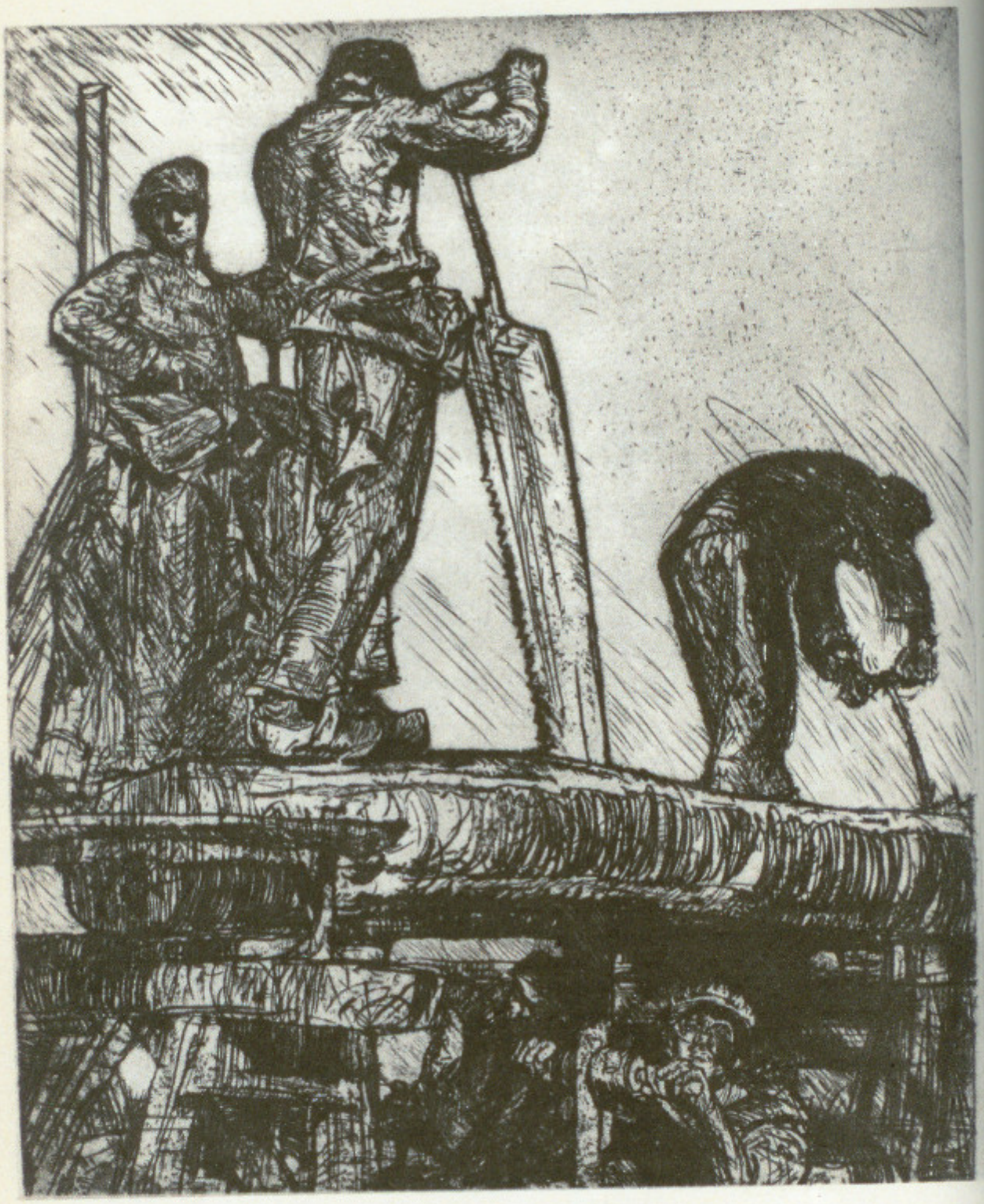


Рис. 30. Ф. Брэнгвин. Пильщики. Травленый штрих

Рис. 31. Ф. Брэнгвин. Пильщики. Фрагмент в натуральную величину. Травленый штрих

Особенное значение этот вопрос приобретает в связи с тем, что в последнее время офортный эстамп часто предназначается для настенной экспозиции, а не для просмотра в папках коллекционеров. Такая экспозиция требует декоративной звучности штриха. Для того чтобы авторский почерк сохранял свою выразительность на расстоянии, штрих должен быть достаточно крупным и тогда, когда он несет тональную функцию, и особенно тогда, когда он лежит открыто.

Блестящий пример такой «масштабности» штриха дают превосходные офорты английского художника Ф. Брэнгвина (1867—1956). Его могучий и сочный штрих придает изображению яркую декоративность. В офортах Брэнгвина замечательно проявляется чувство материала в его наиболее мощном выражении (*рис. 30, 31*). Благодаря этим качествам офорты Брэнгвина оказали большое влияние на многих офортистов.

Нужно, однако, заметить, что такая широта штрихового почерка не приходит сразу. Она хороша тогда, когда является органическим следствием творческого развития и мастерства художника. Поэтому вначале не нужно увлекаться большими размерами и никогда не следует заимствовать чью-то манеру как бы она ни нравилась. Только серьезная и вдумчивая работа, чуждая погоне за внешними эффектами и основанная на трезвой оценке своих возможностей, дает хорошие результаты.

Много интересных примеров дает современный советский офорт, который особенно успешно развивается в последние годы. Сейчас офорт не только прочно вошел в графические разделы всех крупнейших выставок, но и стал популярен среди многочисленных любителей искусства, приобретающих графические произведения для украшения жилищ. Эти успехи в большой мере основаны на традициях высокой профессиональной культуры, проявившихся в творчестве нескольких крупных художников-графиков, развивавших офорт начиная с первых лет после Октябрьской революции. Среди них нужно назвать Е. С. Кругликову, В. Д. Фалилеева, И. И. Нивинского (*рис, 32*), П. А. Шиллинговского и М. А. Доброва (*рис. 33*). Более эпизодически, хотя и очень плодотворно, занимались офортом такие крупнейшие, известные мастера советской графики, как А. И. Кравченко и Г. С. Верейский.

М. А. Доброву принадлежат особенно большие заслуги как педагогу, приобщившему к офорту очень многих московских художников. Среди его учеников можно встретить немало известных современных мастеров офорта, в том числе Н. Г. Никифорова, С. С. Красковского, О. А. Дмитриева и других. Офортная студия Московского отделения Союза советских художников носит имя И. И. Нивинского в память того ценного вклада, который он внес в развитие советского

Рис. 32. И. И. Нивинский, Ленин в ЗАГЭСе. 1927. Травленый штрих, акватинта

Рис. 33. М. А. Добров. Залп Авроры. Травленый штрих с акватинтой

офорта и в качестве художника и в качестве педагога. Ныне этой студией руководит известный график и экспериментатор в области новых техник офорта — Е. С. Тейс.

Значительные успехи в офорте определились не только в Российской Федерации, но и в республиках Прибалтики и на Украине.

СУХАЯ ИГЛА

Техника сухой иглы не связана с травлением штриха в кислоте. Штрих получается здесь в результате процарапывания поверхности цинка иглой. Благодаря тому, что углубление рельефа достигается механическим, а не химическим воздействием на металл, сухая игла сближается с резцовой гравюрой. Но сам штрих, нанесенный сухой иглой, резко отличается и от травленого штриха, и от штриха, сделанного резцом.

На представленной таблице показаны схематические разрезы штрихов, полученных этими тремя способами (*рис. 34*). Сравнивая разрезы, нужно обратить внимание на заусеницы, слегка возвышающиеся на краях резцового штриха (1), совершенно отсутствующие в травленом штрихе (3) и очень крупные у штриха, полученного от сухой иглы (2). Разрез штриха от сухой иглы в очень сильном увеличении (*рис. 35*) дает еще более ясную картину. На фото видны высокие зазубренные наросты, возвышающиеся над поверхностью металла по краям процарапанной борозды. Эти наросты-заусеницы называются барбами. На данном снимке они выглядят особенно высокими, так как разрез для наглядности был сделан не перпендикулярно к поверхности металла, а под острым углом.

Нетрудно представить себе, что забитая в такой штрих краска будет задерживаться не только в самом углублении, но и вокруг барб. Поэтому штрих, глубоко прорезанный сухой иглой, способен дать на оттиске такую насыщенную черноту, которая не доступна никакой другой печатной технике. Вместе с тем сухая игла наносит нежнейший, еле уловимый штрих, тонкий и светлый. Следовательно, диапазон тональной насыщенности в технике сухой иглы шире, чем во всех других графических техниках.

Это — одно из достоинств сухой иглы. Другое ее достоинство — относительная быстрота и облегченность исполнения по сравнению с техникой травленого штриха. Грунтовка и травление здесь отпадают. Кроме того, художник, работающий сухой иглой, может сразу же видеть получающееся на доске изображение в позитивном состоянии. Для этого достаточно втирать в процарапываемые штрихи черную масляную краску, выжатую предварительно на угол доски.

Рис. 34. Схематичные разрезы штрихов от резца, сухой иглы и офорта

Но та свобода движения иглы, которая характерна для техники травленого штриха, здесь недостижима. До некоторой степени она остается при легком нажиме, дающем очень слабый штрих. Глубокие штрихи наносятся сухой иглой при очень сильном нажиме, что, естественно, заставляет вести их в каком-то определенном направлении.

Недостатком этой техники является и ограниченность тиража. Вследствие того что барбы очень быстро заминаются не только во время печати, но даже тогда, когда с доски рукой снимается краска, каждый следующий оттиск становится суше предыдущего, и без больших доделок нельзя напечатать больше 15—20 хороших оттисков.

Игла, шабер и гладилка остаются основными инструментами для рисования и корректуры при работе в технике сухой иглы. Только игла в данном случае должна быть значительно более крепкой и очень прочно вделанной в черенок. Иглу приходится точить, так как от очень сильного нажима на металл она довольно быстро тупеет. Конец иглы должен быть заточен достаточно круто и равномерно со всех сторон, чтобы игла шла под рукой послушно, а не уклонялась в сторону. После заточки ее нужно шлифовать на мелкозернистом камне. Держать иглу во время прорезания штриха приходится более отвесно, чем тогда, когда ею рисуют по грунтовальному лаку.

Рис. 35. Разрез штриха сухой иглы в сильном увеличении

Доску нужно обрабатывать так же, как и для травленого штриха, шлифовать, полировать, делать фацеты. Пожалуй, только здесь чаще требуется зеркальная полировка. Рисовать сухой иглой можно и непосредственно на доске с натуры (или по представлению), а также по подготовительному карандашному рисунку, сделанному на доске. Карандаш не очень плотно ложится на гладкий цинк, но все же дает достаточно заметный штрих.

Печатать доски, награвированные сухой иглой, труднее, чем протравленные в кислоте. Нужно очень правильно подобрать густоту печатной

Рис. 36. Рембрандт. Три креста. 1653. Травленый штрих и сухая игла

краски и хорошо отрегулировать давление на станке, чтобы краска не вытекала из штрихов. Забивать доску тампоном в данном случае нельзя. Первоначально печатная краска наносится на доску при помощи большой щетинной кисти. Дальнейшая подготовка доски к печати производится так же, как и при печатании травленого штриха. Это же относится и к самому печатанию.

Сухая игла стала применяться в гравировании по металлу еще до появления техники травленого штриха. По-видимому, вначале мастера резцовой гравюры пользовались ею, скорее, как подсобным инструментом. Но известно, что в конце XV века так называемый мастер Амстердамского кабинета, или, как его еще называют — «Мастер 1480 года», создал несколько гравюр, главным образом с помощью

Рис. 37. Рембрандт. Три креста. Фрагмент в натуральную величину. Травленый штрих и сухая игла

иглы, внеся этим нечто новое в существовавшую до той поры гравировальную технику.

Несмотря на такую длительность своего существования, техника сухой иглы, взятая в чистом виде, не обогатила мировое изобразительное искусство таким громадным по своему значению художественным наследием, как техника травленого штриха. Но все же и в технике сухой иглы в разные времена и в разных странах было создано много первоклассных произведений.

Крупнейшие творческие достижения и в этой технике связаны с именем великого Рембрандта. В последнее десятилетие в его искусстве проявилось стремление к той высшей простоте, которая рождается в результате громадного творческого опыта. Это сказалось и в его отношении к изобразительным средствам офорта. В гениальном листе «Три креста» (1653, *рис. 36*) с огромной силой и выразительностью при помощи резких «ударов» сухой иглы сделан лаконичный, но необыкновенно впечатляющий и монументальный по своему строю рисунок (*рис. 36, 37*). Очевидно, не случайно ему понадобилась тут сухая игла с ее мощным штрихом и бархатными барбами.

В наши дни техника сухой иглы привлекает многих офортистов главным образом тем, что позволяет создавать эстампы большого формата, где изображение построено на сочном, крупномасштабном штрихе. При умелом использовании этих лаконичных и декоративно броских средств выражения эстамп приобретает выразительность и сочность. Этими качествами отличаются офорты наших современных мастеров — С. М. Шор и М. И. Фейгина.

АКВАТИНТА

Способ акватинты обогащает офорт декоративно-пластическими качествами, не доступными другим техникам. В отличие от травленого штриха и сухой иглы, где основным изобразительным средством является штрих, акватинта дает другое изобразительное средство — однородное тонирование больших поверхностей, которому может быть придана любая сила, от светлого тона до черноты.

Тонирование получается в результате того, что подготовленная особым образом и протравленная в кислоте доска приобретает «зернистость», задерживающую печатную краску.

Работа в технике акватинты включает следующие моменты: а) предварительную обработку доски; б) запыление доски толченой канифолью; в) плавление канифольной пыли путем нагревания доски; г) травление методом последовательного выкрывания; д) печатание

Если предварительная обработка доски и печатание делаются здесь теми же способами, которые уже описывались выше, то все, что относится к запылению, зазернению доски и получению изображения, требует специального описания.

Запыление канифолью производится двумя способами. Для получения тончайшего зерна, дающего зрительное впечатление совершенно ровного тона, применяется канифоль, растолченная в мельчайшую пыль. Эта пыль засыпается в фанерный ящик размером 50×80×150 *см* (размер дан для крупных форматов), снабженный дверкой для вставки доски, а внутри рейками, на которые кладется доска. Внизу в стенке ящика делается отверстие, в которое вставляется мех для вздувания канифольной пыли (*рис. 39*). После того как вздутая или, как говорят, «взмученная» пыль заполнит ящик, в него вставляют тщательно обезжиренную доску и закрывают крышку. Подержав в ящике доску в течение нескольких минут, ее затем вынимают и смотрят, достаточно ли густо и ровно легла канифоль. Чем позже после взмучивания вставить доску в ящик, тем более мелкая пыль ляжет на ее поверхность. Но эта пауза может длиться считанные минуты.

Более сложным, но и более удобным приспособлением для взмучивания пыли в ящике является вертушка со щеточками, вмонтированная в середину ящика и вращаемая ручкой, приделанной к вертушке снаружи.

Другой способ запыления — присыпка доски толченой канифолью, положенной в мешочек из марли. Если присыпать канифоль через мешочек, состоящий из нескольких слоев марли, то на доску будет просеиваться только мелкая пыль. Каждый снятый слой марли облегчает просеивание более крупных частиц. Таким образом можно регулировать масштаб и фактуру зернистости и получать довольно крупное зерно.

Запыленную доску осторожно кладут на сетку из тонкой проволоки, натянутой внутри горизонтально укрепленной рамы. Снизу под доску подводят горелку с некоптящим пламенем. Удобнее всего спиртовая горелка, сделанная из крышки от металлической баночки, с проволочной ручкой длиной в 15 *см*. В крышечку кладутся обрывки тряпок, смоченных в денатурате. Горелку нужно сперва быстро провести взад и вперед под всей доской, чтобы ее прогреть. Потом надо задержать пламя под одним углом. Белая канифольная пудра в этом месте быстро расплавится, как бы растает в темное пятно, которое нужно все время удлинять, передвигая горелку вдоль края доски. Дойдя до поперечного края, следует продвинуть горелку чуть глубже и вести ее обратно, расплавляя следующую полосу вплотную к первой. Так, проводя горелку зигзагами под всей доской, можно быстро расплавить всю канифоль. Долго передерживать огонь на одном месте нельзя, так

как от этого канифоль может совсем сплавиться и стать непроницаемой. Правильно расплавленная канифоль представляет собой слой, пронизанный мельчайшими промежутками, через которые кислота и протравливает цинк, создавая зернистость. От продолжительности травления зависит углубление зернистости и, как следствие, чернота получаемого на оттиске тона.

Когда канифоль на доске расплавлена, доску надо остудить на талере, а затем закрыть выкрывным лаком обратную ее сторону и фацеты.

Травление акватинты производится в значительно более слабой кислоте (1 часть кислоты на 3 части воды), чем травление штриха. Метод последовательного травления является главным способом для получения изображения в технике акватинты. В соответствии с этим

Рис. 38. Ф. Гойя. Несчастная мать. Из серии «Бедствия войны». Травленый штрих с акватинтой

методом те места изображения, которые должны остаться белыми, закрываются выкрывным лаком сразу же, вместе с фацетами. После этого производится первое травление. Затем лак наносится на слегка затонированные части изображения; происходит второе травление, и так, последовательно, протравливаются все более и более темные тона до тех пор, пока не будет вытравлено все изображение.

Выкрывной лак надо разбавлять бензином таким образом, чтобы он не был слишком крутым, но и не растекался под кистью, а переходил с нее на доску эластичным мазком. Кисть должна быть удобной и гибкой. После работы ее надо промывать в бензине. Очень важно полностью высушивать доску перед нанесением выкрывного лака. Для этого пользуются промокательной бумагой и картонным веером, сделанным в виде вращающегося вокруг палки флажка. Выкрывной лак перед очередным травлением должен также полностью высохнуть.

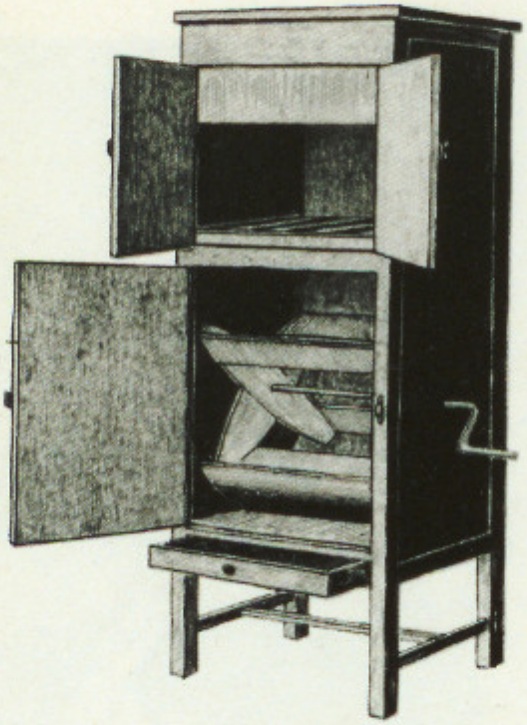


Рис. 39. Ящик для акватинты

Рис. 40. Рулетка

Техника травления акватинты отличается от техники травления штриха главным образом своим темпом. Длительность травления светлых градаций тона в акватинте исчисляется секундами. В этих случаях доску, только что погруженную в кислоту и закипевшую, надо тут же вынимать и быстро перекладывать в кювету с водой для промывания. Более темные градации тона протравливаются дольше; иногда черные тона можно протравливать минут 15—20. Однако никаких определенных рецептов здесь привести нельзя, так как все зависит от качества запыления, величины частиц канифоли, плотности покрытия доски пылью, степени расплавленности канифоли и силы кислоты. Поэтому для получения определенных результатов перед каждым травлением очередной работы нужно протравить в той же кислоте пробную пластинку, запылив ее одновременно с основной доской и совершенно одинаково. Пробную пластинку следует протравить точно по часам, начав с градаций в несколько секунд и доведя травление

Рис. 41. Э. Охас. Газозавод. Из серии «Сланцевая промышленность». 1959. Акватинта

до предела, после которого зерно начинает сваливаться, что даст на оттиске не черноту, а серое стравленное пятно. Пробная пластинка необходима при каждой работе в технике акватинты еще и потому, что судить о результатах травления в процессе работы невозможно. Зрительно уловить градации травления акватинты очень трудно, и здесь нельзя выработать навык определения на глаз нужной глубины травления подобно тому, как это можно делать при травлении штриха. Имея отпечаток с пробной пластинки, художник должен точно рассчитать градацию тональных соотношений своего изображения, сопоставить это с пробной шкалой и проводить травление строго по секундам и минутам.

Обычно акватинта применяется в сочетании с травленым штрихом, реже — с сухой иглой.

В этих случаях изображение уже есть на доске в виде протравленного или прорезанного сухой иглой штриха, и по этому границы тональных поверхностей уже определены. Однако и здесь, прежде чем начать травление акватинты, необходимо сделать отпечатки с подготовленной в штрихе доски и попробовать на них несколько вариантов тональных решений с помощью черной акварели. При этом нужно стремиться к тому, чтобы добиться выразительности при наименьшем количестве градаций тона. Чистая акватинта должна, как правило, делаться по предварительно разработанному тональному оригиналу, контуры которого можно осторожно перевести через кальку на покрытую расплавленной канифольной пылью поверхность доски.

Корректура акватинты производится шабером и гладилкой, при помощи которых достигается высветление, а также рулеткой, наносящей на цинк затемняющую насечку, похожую на зазернение. Рулетка представляет собой стальное колесико с насечкой, насаженное на слегка изогнутый металлический стержень, вделанный в ручку (*рис. 40*). Рулетки бывают самые разнообразные и по размеру, и по узору насечек. Прокатывая с некоторым нажимом рулетку по цинку, можно получить довольно ровное тонирование, близкое к фактуре акватинты. Для приобретения навыка корректуры нужно поупражняться на пробной акватинтной пластинке — поскоблить ее шабером, пошлифовать гладилкой и закатать рулеткой. При этом будет нетрудно убедиться, что по сравнению со штрихом акватинта выскабливается и выглаживается очень быстро. При умелом использовании гладилки можно получить хорошие модуляции тона, смягчающие несколько механическую плоскостность тональных планов, получающихся в акватинте.

Тиражность акватинты, выполненной на цинке, близка к тиражности сухой иглы. Только очень глубокое зернение при сильном травлении, дающее самые темные тона, держится при печати дольше.

Акватинта появилась во Франции во второй половине XVIII века. Изобретателем ее считается Ле Пренс (1734—1781), хотя имеются данные о том, что у него были предшественники. Вскоре цветная акватинта достигла во Франции высокого совершенства в руках таких замечательных мастеров, как Жанинэ (1752—1813) и Дебюкур (1755—1832).

Монохромная акватинта развивалась и развивается, в основном, не как самостоятельная техника, а в сочетании с другими офортными техниками, главным образом с травленым штрихом.

Шедевром в области такого применения акватинты явились некоторые листы из знаменитых серий «Капричиос» и «Бедствия войны» великого испанского художника Ф. Гойи (1746—1828). Эти листы (*рис. 38*), поражающие необыкновенным эмоциональным напряжением, являются блестящим примером смелого сочетания крупнозернистой акватинты, создающей темные, подчас зловещие фоны, с чрезвычайно темпераментным и смелым штриховым рисунком.

ГРАВЮРА НА ДЕРЕВЕ И ЛИНОЛЕУМЕ

Гравирование на дереве и линолеуме — увлекательная область графики. Художник, овладевший рисунком и живописью, может с успехом пробовать свои силы и в этих богатых возможностями техниках.

Гравирование не служит только для размножения авторских рисунков. Сами материалы, их специфика дают огромные возможности для решения разнообразных художественных задач.

Техника на всем протяжении истории гравюры не являлась самоцелью, а была могучим средством воплощения замыслов художника. Творческие манеры в пределах одной техники бесконечно разнообразны.

Не надо забывать и того, что гравер-ремесленник давно уступил место граверу-художнику, но и он без знания «ремесла» гравюры не в силах решать стоящих перед ним новых задач.

Тренируя себя в области техники, надо непрерывно развивать свое графическое мышление. Ведь мыслить черно-белым или условно-цветным очень сложная задача. И здесь изучение первоклассных работ куда полезнее всяких теоретических указаний.

ГРАВЮРА НА ДЕРЕВЕ

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ ПО ИСТОРИИ ТЕХНИКИ

Среди различных видов изобразительного искусства гравюра занимает почетное место как один из самых демократичных, массовых видов художественного творчества. Создать гравюру — значит дать возможность одновременной жизни художественному графическому произведению в массе подлинных листов, иными словами, дать большое количество одноименных произведений совершенно одинаковой качественной значимости.

Гравюра давно вошла в историю искусства, тесно переплетаясь с историей книгопечатания, полиграфией и издательским делом. Однако сам термин «гравюра» имеет обычно разное толкование, поэтому надо объяснить его, прежде чем говорить о роли этого вида искусства.

Гравирование — искусство вырезывания рисунков на деревянных или металлических досках. От слова «гравировать» произошло и понятие гравюра. Гравюра — деревянная или металлическая доска, на которой вырезан рисунок для последующего печатания; но гравюрой также может называться и оттиск на бумаге. Когда мы говорим о произведении того или иного мастера, сделанном способами гравюры, 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 углубления штрихов на доске, а с рельефа стирается тряпкой: в этом случае краска под давлением дает отпечаток из углублений штриха. Сила самого отпечатка зависит от степени углубленности штриха и количества оставшейся там краски. Для углубленной гравюры основным материалом является медь, и потому она называется гравюрой на меди.

Выпуклая гравюра использует главным образом дерево, вследствие чего ее называют ксилографией. Слово «ксилография» произошло от двух греческих слов: xylon — дерево и graphō — пишу, рисую.

В данном очерке я касаюсь только ксилографии, то есть гравюры на дереве, добавляя к ней лишь гравюру на линолеуме.

ОБРЕЗНАЯ ГРАВЮРА (ОДНОЦВЕТНАЯ)

История деревянной гравюры начинается с глубокой древности. Родиной ее считается Китай. В Европе появление гравюры относят к XIII веку. XV и XVI столетия — это время расцвета гравюры на дереве, давшее ряд замечательных мастеров, обогативших изобразительное искусство новыми формами графических решений.

Рис. 42. А. Дюрер. Апокалипсис. Гравюра на дереве (обрезная)

Техника гравирования свыше четырех столетий была связана с обработкой «продольной» доски, которая обрезалась по слою дерева (отсюда и дополнительное название такой гравюры — «обрезная»). Гравюры первоначально резали ножами. Доски изготовлялись из груши, липы, яблони, а в Японии применяли и местные породы, используя своеобразную слоистость дерева, дающую при печати естественную дополнительную фактуру поверхности гравюры.

Деревянная гравюра получила широкое распространение. Граверы Китая и Японии создавали произведения на сюжеты народной жизни; оттиски этих гравюр становились необходимым украшением жилищ.

В Японии большое развитие получила цветная гравюра, достигшая в XVIII и первой половине XIX века замечательных результатов в творчестве художников Утамаро, Хокусаи.

Рис. 43. Х. Гольциус. Осень. Цветная гравюра на дереве (обрезная)

В Европе сначала появилась станковая гравюра, а затем и книжная. Особенного расцвета она достигла в Германии в XV и XVI веках. Здесь работали гениальные художники, которые вместе с мастерами «резчиками» создали величайшие произведения мирового графического искусства. Серии гравюр Альбрехта Дюрера (1471—1528) «Апокалипсис» (*рис. 42*), «Жизнь Марии», «Большие страсти» — это вершины обрезной гравюры на дереве. Большинство гравюр А. Дюрера вырезано на дереве нюрнбергским мастером Иеронимом Андреэ.

Не менее замечательны работы и другого немецкого художника Ганса Гольбейна Младшего (1497—1543). Его «Азбука смерти» и «Пляска смерти» являются выдающимися произведениями обрезной гравюры. Эти гравюры поразительны по тонкости резьбы, выполненной Гансом Лютцельбургером, который сделал большую часть гравюр по рисункам Г. Гольбейна.

ОБРЕЗНАЯ ГРАВЮРА (ЦВЕТНАЯ)

Первые попытки цветной обрезной гравюры сделал немецкий художник Лука Кранах. Но он ограничивался только цветной подкладкой к контурной доске. Родоначальником цветной гравюры на дереве можно считать итальянского гравера Уго да Карпи (1480—1532). В

Рис. 44. Т. Бьюик. У кузнеца. Гравюра на дереве (торцовая)

Рис. 45. Г. Доре. Иллюстрация к сказке Ш. Перро «Золушка». Гравюра на дереве

1516 году он получил патент от Венецианской республики на изобретение способа гравирования «светотенью», получившего название «кьяро скуро». Уго да Карпи гравировал по рисункам Рафаэля, Пармиджанино и по собственным рисункам. В его гравюрах часто нет контурной рисующей доски, и каждая краска равноценна по значению.

В Нидерландах в области цветной гравюры работали Х. Гольциус (*рис. 43*), Я. Ливенс, К. Йегер. Основой их цветных гравюр в отличие от Уго да Карпи является контурная доска, которая несет все главные элементы рисунка и может существовать самостоятельно.

ТОРЦОВАЯ ГРАВЮРА

В XVIII веке продольная обрезная гравюра теряет свое значение и заменяется торцовой. Эту революцию в граверном искусстве совершил английский гравер Т. Бьюик (1753—1828, *рис. 44*). Бьюик резал

Рис. 46. А. Менцель. Иллюстрация к «Истории Фридриха Великого». Гравюра на дереве

уже не ножами, а граверными инструментами, которые он освоил, работая предварительно на медной доске. Это обстоятельство и натолкнуло его на переход к более плотным породам дерева.

Гравюра со времени Бьюика стала тоновой и резалась, как правило, на пальме (торец) или на кавказском самшите штихелями (*рис. 58*). Сам Бьюик резал на буке. Эти сорта дерева в отличие от липы и груши обрабатывались для гравирования поперек слоя породы. Поэтому такая гравюра и называлась «торцовой». Упругость крепких пород дерева позволила прибегать к тончайшей технике резьбы и разнообразить приемы обработки материала. Бьюик гравировал в основном по своим рисункам, имел свою мастерскую и учеников. Замечательна его серия гравюр «Птицы Англии» и многие другие.

Изобретенная Бьюиком торцовая гравюра быстро распространилась в Европе. Центром, куда стекались граверы всех европейских

Рис. 47. О. Лепер. Жизнь Парижа, Гравюра на дереве

Рис. 48. И. Н. Павлов. Уголок Новодевичьего монастыря. 1916. Гравюра на дереве

Рис. 49. Ф. Валлоттон. Плывущие лебеди. Гравюра на дереве

Рис. 50. А. П. Остроумова-Лебедева. Адмиралтейство под снегом. 1909. Цветная гравюра на дереве

стран совершенствоваться в искусстве гравюры, стал Париж. Французские художники Доре, Гаварни, Гранвиль, Домье в содружестве с такими граверами, как Паннемакер, Пизан и другие, создали замечательные гравюры, украсившие лучшие издания того времени. Листы Доре (хотя сам он не вырезал ни одной гравюры) — шедевры мировой иллюстрации (*рис. 45*).

В Париже совершенствовались и русские граверы — первый русский академик гравер Л. А. Серяков (1824—1881), В. В. Матэ (1856—1917) и другие.

Большую роль в истории немецкой торцовой гравюры сыграл Адольф Менцель (1815—1895), требовавший от отечественных граверов безукоризненной передачи своих рисунков на дереве. Его рисунки гравировали Унцельман, Фогель, Кречмар (*рис. 46*).

К концу XIX века репродукционная торцовая гравюра, бывшая единственным способом репродукции по высокой печати, была вытеснена фотомеханическими способами воспроизведения рисунка. Гравюра целиком освободилась от своей, подчас только служебной роли. Рождаются новые формы авторской гравюры, где художник и гравер сливаются в одном лице. Первых характерных представите-

лей этой новой гравюры мы видим в лице французов О. Лепера (род. в 1849 г., *рис. 47*) и Ф. Валлоттона, показавших широкие возможности различных творческих приемов (*рис. 48*).

В России гравирование на дереве возникло в середине XVI века.

Начиная с XVI века в Древней Руси получила широкое распространение и достигла высокого уровня обрезная гравюра. Стиль ранних книжных гравюр по характеру орнаментальных мотивов носит прямые следы традиций древнерусских рукописных книг. Отдельные гравюры поражают декоративностью и высокой техникой исполнения.

Появление торцовой гравюры в России относится к 1825 году. Первым русским ксилографом, стремившимся освоить лучшие традиции торцовой гравюры, был К. К. Клодт (1807—1879). Клодт учился во Франции, Германии. Его учеником был академик Л. А. Серяков, который занял ведущее место в гравюре того времени.

Большим событием в истории русской ксилографии были рисунки А. А. Агина к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя, гравированные

Рис. 51. В. А. Фаворский Из серии «Великие русские полководцы». Александр Невский. 1946. Гравюра на дереве

Рис. 52. А. И. Кравченко. Иллюстрация к повести Н. В. Гоголя «Портрет». Гравюра на дереве

Е. Е. Бернардским. Эта серия не уступает лучшим европейским образцам того времени.

Ученик и продолжатель традиций Серякова — В. В. Матэ. Он оживил технику русской деревянной гравюры новыми приемами. У Матэ учились А. П. Остроумова-Лебедева, И. Н. Павлов, В. Д. Фалилеев. С этими именами связаны новые пути в развитии русской дореволюционной гравюры.

После Великой Октябрьской социалистической революции гравюра на дереве получила большое развитие. Ксилография в СССР стала одним из популярнейших видов изобразительного искусства. Она находит применение в книге, плакате, эстампе. Такие мастера советской гравюры на дереве, как А. П. Остроумова-Лебедева (*рис. 49*), И. Н. Павлов (*рис. 50*), В. А. Фаворский (*рис. 51*), А. И. Кравченко (*рис. 52*) и другие, получили мировое признание.

К использованию великого наследия в искусстве гравирования, к овладению лучшими и передовыми его достижениями должен стремиться начинающий художник-гравер.

МАТЕРИАЛЫ И ИНСТРУМЕНТЫ ДЛЯ ГРАВИРОВАНИЯ НА ДЕРЕВЕ

Гравировать можно на различных породах дерева. Разновидность пальмы (самшит кавказский) — самое плотное и крепкое дерево — дает при гравировании чистую и тонкую линию. Бук до применения самшита считался одним из самых лучших материалов для торцовой гравюры.

Первым на буке начал гравировать основатель торцовой гравюры Т. Бьюик. Но бук значительно мягче самшита и как материал более вязкий и крупнослойный. Груша по плотности близка самшиту и дает бархатистую линию. Она может вполне заменить бук, недостатком которого является крупнослойность.

Профессионалы граверы применяли и клен, и березу и липу. Но эти породы дерева мало пригодны для гравирования. Они крупнослойны и очень пористы, поэтому их использовали лишь при отсутствии бука и самшита.

Когда гравюра применялась как средство репродукции, тогда мягкие породы считали малопригодными для гравирования. В наше время некоторые художники с успехом гравируют на березе и других породах и сами готовят доски, как, например, В. А. Фролов, гравюру которого на березовой доске мы воспроизводим (*рис. 54*). В последнее время «мягкие» местные породы дерева используют для гравюры многие мастера стран народной демократии.

Чтобы приготовить доски для гравирования, берется кряж (бревно). Кряж

Рис. 53. Л. А. Ильина. Свекловод. Из серии «Слово о киргизской женщине». 1956-1958. Гравюра на дереве

Рис. 54. В. А. Фролов. Косульки. Из серии «Лесные тайнички». 1961. Гравюра на дереве

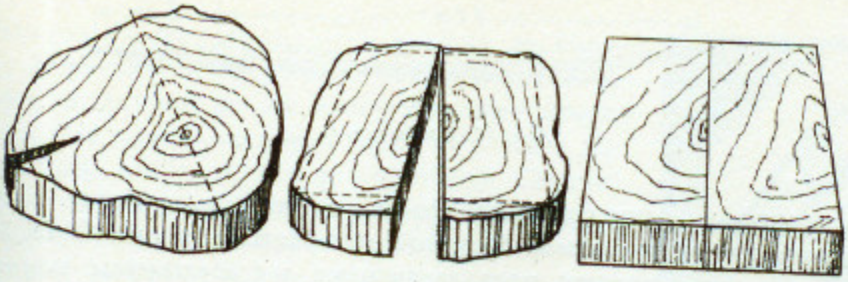


Рис. 55. Распил дерева

пилится на кружки толщиной по 30 *мм* и затем каждый кружок обстругивается с обеих сторон.

Кружки ставят на ребро и высушивают при комнатной температуре, в тени, без сквозняка (примерно в течение месяца). Когда дерево высохнет, можно приступить к его дальнейшей обработке.

В дереве с рыхлой сердцевиной во избежание заусениц и шероховатостей сердцевина выпиливается; полученные куски дерева разрезаются на прямоугольники. Если сердцевина крепкая, то прямоугольную доску получают, опилив кружок дерева, как показано на *рис. 55.*

Распиленные прямоугольные доски снова ставятся на ребро для просушки.

Чтобы получить доску нужного размера и однородную по слою, куски дерева часто приходится склеивать. Предварительно их нужно тщательно просмотреть: не должно быть сучков, трещин и так называемой белизны, которая при гравировании задирается и не дает чистой линии. Для склейки требуется столярный, мездровый клей высшего качества, а еще лучше — казеиновый. Хорошо клеить рыбьим клеем с добавлением мездрового. При варке клея на 1 *кг* его добавляется 50 *г* (или более, в зависимости от пород дерева) цинковых белил.

Приготовленные куски дерева — высушенные, тщательно осмотренные и отобранные, без сучков и белизны — очень гладко обстругиваются; склеивать их нужно

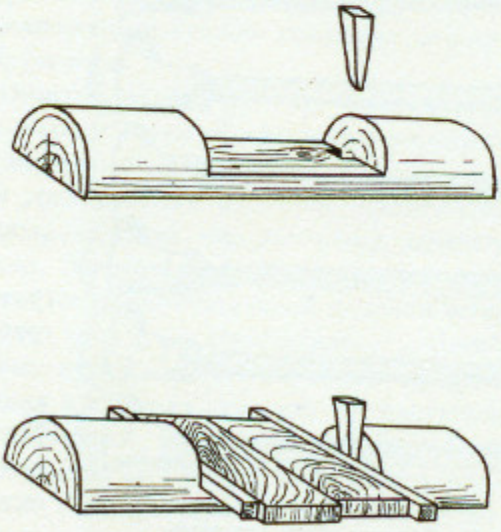


Рис. 56. Склеивание досок

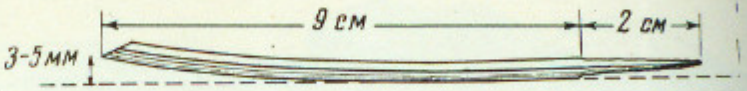


Рис. 57. Грабштихель

последовательно один к другому, но не соединять по распилу, а прикладывать противоположной стороной, как указано на *рис. 55, 56*. Перед склеиванием стороны, предназначенные для соединения, немного прогреваются и зажимаются в струбцинках (*рис. 56*). После склейки доска должна быть совершенно плотной и без швов.

Точно пригнав и склеив куски, необходимо выждать, чтобы клей совершенно высох, после чего начинается окончательная отделка, причем предварительно верхняя, а также нижняя части доски выравниваются цинубелем (рубчатым рубанком) и доводятся до толщины 26 *мм*. Затем доску обстругивают двойным рубанком, снимая тонкую стружку, доводя толщину доски примерно до 25 *мм*. Если при этом на доске все же обнаруживаются дефекты, раньше не замеченные (сучки или белизна), то они высверливаются, и в отверстия загоняются штифты из хорошего однородного дерева. Штифт срезают и подравнивают стамеской, после чего окончательно обрабатывают доску, оставляя ее толщиной в 23 *мм* (соответственно с ростом типографской литеры).

Поверхность доски, предназначенная для гравирования, после обработки рубанком зачищается столярной шкуркой (от крупной до мелкой). Заднюю сторону нужно оставить процинубленной, чтобы во время работы доска не скользила.

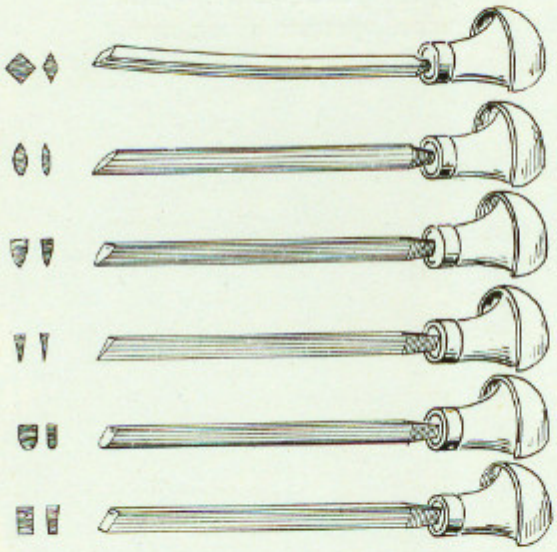


Рис. 58. Образцы форм штихелей:
сверху вниз; 1,2 — грабштихели; 3,4 — тонштихели; 5,6 — болтштихели

В окончательном, подготовленном виде доска должна быть гладкой как стекло и без всяких царапин. Чтобы она не впитывала влагу, можно загрунтовать ее тонким слоем яичного белка.

Основным инструментом для гравирования на дереве служит грабштихель (*рис. 57*).

Жало грабштихеля чаще всего в сечении имеет ромбическую форму и может дать любую линию — от самой тонкой до сравнительно широкой, в зависимости от нажима, сделанного гравером. Хорошо иметь два грабштихеля,

разных по размеру жала, — от мелкого до крупного. Грабштихели могут быть различной формы. Лучше, когда они слегка изогнуты снизу вверх.

Дальше идут тонштихели (*рис. 58*). Их в наборе можно иметь от трех до шести штук. 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 жала тонштихеля, поэтому при гравировании важно изучить силу тона каждого инструмента. Обычно достаточно иметь шесть номеров тонштихелей шириной от 0,1 до 1 *мм*. Номера 2, 3, 4, 5 имеют промежуточные размеры по сравнению с номерами 1 и 6 в порядке постепенного увеличения ширины режущей части.

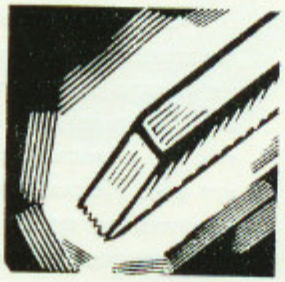


Рис. 59. Репштихель

Чтобы вынимать белые плоскости, нужны один или два болтштихеля. Отличие их от тонштихелей — крупный размер и округленное по бокам жало (*рис. 58*). Вместо болтштихеля белые места небольшого размера можно вынимать тонштихелем номер 6.

Большие белые плоскости выколачиваются стамеской.

Имеются еще репштихели различных форм, у которых режущая часть плоская с несколькими линиями, вследствие чего получается сразу несколько параллельных штрихов (*рис. 59*).

Иногда бывает трудно достать резцы; поэтому граверу надо знать, как изготовляются граверные инструменты, чтобы дать указание слесарю или сделать их самому. При некоторой настойчивости и терпении можно сделать самому или с незначительной помощью слесаря почти все виды граверных инструментов.

Граверный инструмент изготовляется обычно из углеродистой стали у-6, у-8, у-10. За неимением такой стали можно воспользоваться напильниками и нафтилями, подходящими по размерам.

Изготовление штихелей для гравирования на торце происходит следующим образом. Берут сталь, делают из нее заготовку, приблизительно равную размерам штихеля. Заготовку обрабатывают на шлифовальном станке и напильником. После окончательной отделки штихеля шкуркой его следует немного прогнуть (грабштихель). 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*. При гравировании по дереву нет необходимости в большом изгибе штихеля, так как иначе пришлось бы держать руку на весу.

Самый сложный, требующий терпения процесс — это закалка. Отделанный штихель берут щипцами за тот конец, который набивается на ручку, и начинают нагревать до температуры 760—800° (но ни в коем случае до белого цвета), после чего резко подносят штихель к посуде с маслом или водой и без рывков, точно по вертикали опускают его. После закалки штихель становится хрупким, и его нужно отпустить до цвета побежалости. Отпуск должен быть очень осторожным, иначе можно штихель отпустить совсем. Для этого с охлажденного штихеля шкуркой снимают окалину и подносят к стеариновой свечке, быстро проводят от одного конца к другому и внимательно следят за тем, как по полотну штихеля передвигаются цвета побежалости. После того как штихель доведен до соломенного цвета, его опускают в воду.

Когда штихель закален, его закрепляют в ручку и на смазанном маслом точильном камне (гладком, без канавок) затачивают сначала нижние боковые стороны, выверяя, чтобы получающееся ребро было прямым. Затем уже идет затачивание конца под углом 30—45°. Приготовленный таким способом штихель пробуют в резьбе на куске дерева.

Перед началом гравирования нужно непременно научиться точить инструмент. Острый инструмент — залог успеха. Тупым инструментом гравировать нельзя. Затачивая инструмент, локоть надо держать на высоте неподвижно, а кистью руки водить инструмент к себе и обратно, плотно прижав его к камню (*рис. 60*). Плоскость должна отточиваться ровно, не закругляясь под углом 45°. Начинающему граверу твердо надо запомнить: а) инструмент, заточенный острым углом, неправилен — при гравировании он будет углубляться в дерево, прыгать; б) инструмент с тупым углом будет скользить по доске; в) инструмент, заточенный под углом 45°, по доске резать будет свободно.

Рис. 60. Как затачивать инструмент

Для гравирования необходимо иметь кожаную или холщовую подушку, набитую сухим песком. Такая подушка служит для того, чтобы во время работы поворачивать доску или класть ее то в том, то в ином, несколько наклонном положении.

Например, при гравировании линий, не идущих в горизонтальном направлении, ни в коем случае нельзя менять положения штихеля. Обязательно нужно соответственно повернуть доску. Работа таким способом дает возможность получить чистую линию — и прямую и закругленную. Если же мы будем поворачивать штихель, а доску оставим неподвижной, все линии будут замятыми.

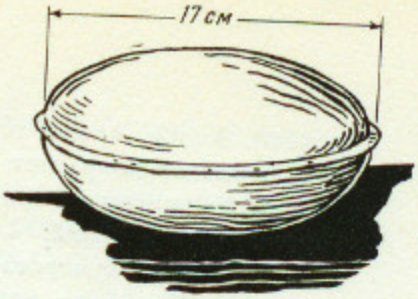


Рис. 61. Подушка

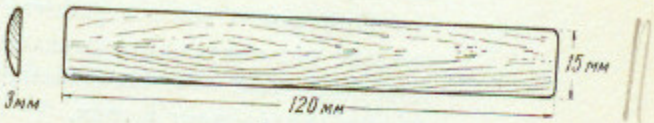


Рис. 61а. Подкладка

Изготовляется подушка таким образом: вырезаются из материи (лучше всего из парусины) или кожи два равных круга размером по 18 *см* в диаметре, которые прошиваются на машинке на расстоянии 0,5 *см* от края, причем оставляется отверстие, в которое можно будет насыпать песок. Мешочек выворачивается, чтобы шов оказался внутри и набивается до отказа сухим отсеянным песком. Затем подушка зашивается наглухо и разравнивается доской. В конечном результате она приобретает тот вид, какой показан на *рис. 61*.

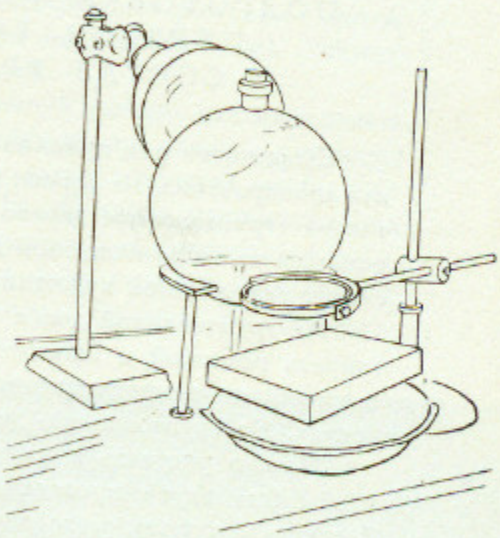


Рис. 62. Схема освещения доски (лампа, колба, лупа, доска)

Те места, которые в оттиске должны быть белыми, в дереве вынимаются особыми инструментами. Большие плоскости удаляются стамеской, небольшие — болтштихелями и тонштихелями. При этом, чтобы не замять гравированные линии и получить не отвесные, а отлогие края около линии, пользуются подкладкой. Во время работы в нее упирается нижнее ребро болтштихеля. Подкладка должна быть с нижней стороны плоская, с верхней — полукруглая; желательно ее сделать из бука или березы (продольную). Длина подкладки — 12 *см*, ширина — 1,5 *см*, предельная высота — 3—4 *см* (*рис. 61а*).

Для того чтобы свет концентрировался на доске, а в вечернее время при электрическом освещении оставался белым, пользуются

колбой. Колба, кроме того, задерживает приток тепла от лампы и тем самым предохраняет доску от разрывов.

Колба, имеющая форму шара, наполняется жидкостью. Состав жидкости следующий: 2 *л* кипяченой воды, 50 *г* азотной кислоты, 100 *г* медного купороса.

Медный купорос окрашивает воду в синий цвет, а азотная кислота очищает состав и делает его прозрачным. Подставкой для колбы служит треножник. Схему освещения см. на *рис. 62*.

При особо тонких работах гравер пользуется лупой (двояковыпуклым увеличительным стеклом; удобнее иметь лупу на специальной подставке, *рис. 62*). Начинающему граверу надо учитывать, что лупа сильно увеличивает штрих.

ПОДГОТОВКА РИСУНКА ДЛЯ ГРАВЮРЫ. ПЕРЕВОД РИСУНКА НА ДОСКУ. СОСТАВ ГРУНТА. ГРУНТОВКА

Существует ряд приемов перенесения рисунка, предназначенного для гравирования, на дерево или линолеум. Доска может быть загрунтована (грунтованное дерево меньше боится влаги), но можно гравировать и на негрунтованной доске — все зависит от тех задач, которые ставит перед собой художник.

На грунтованной доске прекрасно ложится карандаш, его можно стирать резинкой и наносить вновь, хорошо работать и кистью. Все сложнейшие репродукционные гравюры делались на грунтованных досках. На грунтованную доску можно сделать и фотоперевод рисунка.

Можно рисовать и на негрунтованной доске, слегка тонируя ее, чтобы был виден проведенный штихелем штрих. Тонируют обычно флаконной тушью, разведенной водой. Так как дерево не терпит лишней влаги, то лучше тонировать ваткой, смоченной смесью бензина с типографской краской.

Как правило, рисунок, гравируемый на дереве или линолеуме, должен иметь обратный, «зеркальный», вид, чтобы при печати он совпадал с эскизом на бумаге. Рисование на доске без обратного перевода — редкое исключение. Способы перевода рисунка на доску могут быть различными, самый простой из них такой: отшлифованная и загрунтованная (или негрунтованная) доска слегка и равномерно протирается воском, затем до блеска шлифуется суконкой. Рисунок, сделанный на бумаге мягким карандашом, прикладывается к доске и притирается с обратной стороны косточкой для печати (о косточке для печати см. *стр. 113*). Карандаш почти целиком переходит на дерево или линолеум, но рисунок на дереве все же необходимо опять

прорисовать карандашом, кистью или пером (обычной флаконной тушью, слегка разведя ее водой).

Можно перевести рисунок на кальку химической литографской тушью. В этом случае переводятся только контуры рисунка. Калька прикладывается к доске и притирается косточкой через бумажку, натертую воском. Тушь переходит с кальки на дерево или линолеум.

Есть еще самый примитивный способ перевода рисунка: обычной тушью на кальку, затем в обратную сторону через копировальную бумагу. На доске рисунок окончательно дорабатывается тушью и карандашом.

В тех случаях, когда необходима факсимильная передача рисунка или большое его уменьшение, а также при гравировании шрифта, можно сделать фотографический перевод на дерево.

Предварительно загрунтованную доску при помощи кисточки или кусочка ваты на палочке покрывают 10-процентным раствором азотнокислого серебра (то есть 1 часть серебра на 9 частей воды). Работать необходимо в слабо освещенной комнате.

Когда раствор высохнет, доска обычной рамкой для фотопечати прижимается к негативной пленке с изображением рисунка в нужную величину. При этом полоску дерева оставляют открытой, чтобы контролировать себя во время печатания. Копирование происходит при дневном или электрическом свете. После того как контрольная полоска дерева почернеет, пленку можно снимать и доску фиксировать гипосульфитом (серновато-кислым натрием). Остатки гипосульфита смывают водой. Чтобы доску не вело, заднюю сторону тоже смачивают и затем высушивают промокательной бумагой.

Если есть возможность получить в цинкографии коллоидную пленку, можно печатать и с мокрого негатива. В этом случае доска тоже должна быть влажной — серебру на ней не дают предварительно высохнуть. Негатив кладут на доску и приглаживают мокрой ватой. Чтобы изображение получилось четким, а белые места вышли чистыми, негатив должен быть контрастным.

Силу печатаемого тона проверяют в процессе работы, время от времени отгибая угол пленки.

Рис. 63. Грунтовка доски

Печатать и в том и в другом случае можно и при дневном свете без солнца, и при солнце, и при электрическом освещении.

Приемы всех указанных выше переводов рисунка на доску можно целиком применить и к линолеуму.

Грунт приготовляется следующим образом: 26 *г* цинковых белил в порошке высыпаются на блюдечко и растираются пальцем. Растерев белила и удалив из них комки, впускают один яичный белок. Затем тщательно перемешивают и растирают этот состав. В полученную смесь подливают растворенные в воде квасцы (раствор квасцов разводят до насыщения), вся масса при этом створаживается, затем ее растирают пальцем, и грунт готов. Его складывают в банку с притертой пробкой. Такой грунт сохраняется довольно долго, но все же отстаивается, поэтому перед пользованием его необходимо каждый раз промешивать. Покрывают доску так: на кисть берется готовый грунт и разравнивается по доске. Слой грунта должен быть таким, чтобы через него был виден слой дерева. Толстый слой крошится и мешает при гравировании. Грунт разравнивают ладонью при равномерном поворачивании доски во все стороны и с угла на угол. (Этот прием показан на *рис. 63*.) Грунт быстро сохнет, и ладонь снимает лишний слой. Если грунт наложен неудачно, его можно снять влажной тряпочкой, смочив предварительно обратную сторону доски, чтобы доску не вело. Линолеум грунтуют широкой кистью, едва касаясь его, в лессировку — тонкими слоями в несколько приемов, до полного высыхания.

ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ ГРАВИРОВАНИЯ НА ДЕРЕВЕ

УПРАЖНЕНИЯ

Рис. 64. Как держать штихель

Приготовив инструменты и необходимые материалы, переходим к первой пробе гравирования.

Положив перед собой подушку с доской, берем остро отточенный штихель в кулак, выставив вперед большой палец (*рис. 64*), штихель продвигаем то вперед, то назад кистью руки, причем палец должен все время лежать на доске. Сидеть перед доской нужно прямо, не сгибаясь, руки держать на весу. Только приучив руку к движениям инструмента, можно приступить к первым пробам гравирования.

Прямые линии

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

Задача — загравировать небольшую дощечку горизонтальными (параллельными) линиями равной толщины и с равным промежутком.

Инструмент проталкивают, начиная с правого угла доски, но не сразу проводят всю линию, а маленькими отрезками. Вынимая инструмент и опять вставляя его в канавку, начинающий приучает руку к тому, чтобы уметь останавливаться там, где это нужно в будущей гравюре (*рис. 65*). Инструмент, если его проталкивать правильно, не сворачивая ни в правую, ни в левую стороны от горизонтали, дает линии абсолютно прямое направление. Канавку нельзя делать излишне глубокой, и нужно следить, чтобы глубина вреза на всем протяжении была одинаковой. Одинаковыми должны быть и расстояния между отдельными штрихами (*рис. 66*).

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

Это упражнение рекомендуется повторить несколько раз до полного его усвоения.

Рис. 65. Движение штихеля по доске

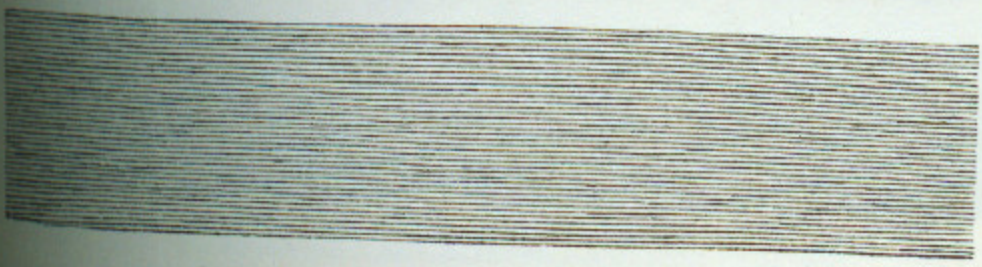


Рис. 66. Прямые линии (увеличено)

Волнистые линии

Вторая ступень развития руки гравера — резьба волнистых линий. При постепенном усложнении приемов данное упражнение дает возможность развить руку не только в одном горизонтальном направлении, но и в движении по кругу. Волнистая линия гравируется так же, как и горизонтальная, маленькими проталкиваниями инструмента вперед, но с обязательным поворачиванием доски навстречу инструменту — слева направо (*рис. 67*). Благодаря этому штрих не заминается и выглядит на доске блестящим.

Проделать это упражнение нужно несколько раз, затем проверить работу в оттиске.

Круг

Чтобы не сбить направления, проводим циркулем ряд кругов различного диаметра внутри основного круга, диаметр которого 4,5 см. Первая линия режется по наружному кругу, остальные — параллельно ей; постепенно уменьшаясь, круги должны сойтись в точку, как указано на *рис. 68*. Если при гравировании волнистых линий доска поворачивается наполовину, то в круге мы имеем полный поворот доски.

Линия и тон

Основа тоновой гравюры — различные градации тональностей от черного к светлому (*рис. 69*). Тон достигается чередованием белых и черных линий, а также черных и белых точек. Как правило, в тоновой гравюре начинают работать от темного к светлому и сравнивают соотношение гравируемого тона с черным.

Основная задача этого упражнения — изучить тональные возможности каждого инструмента и получить навык в передаче всех тональных отношений изображаемого.

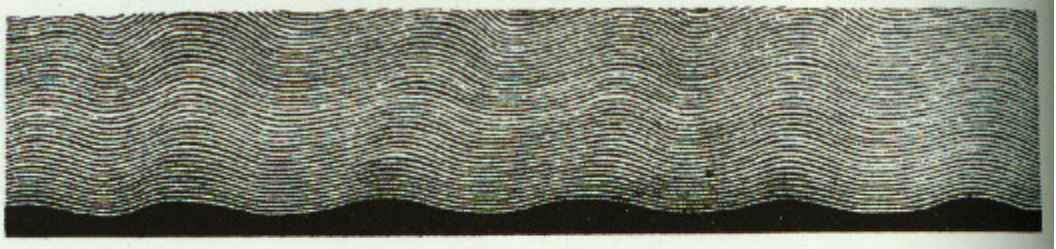
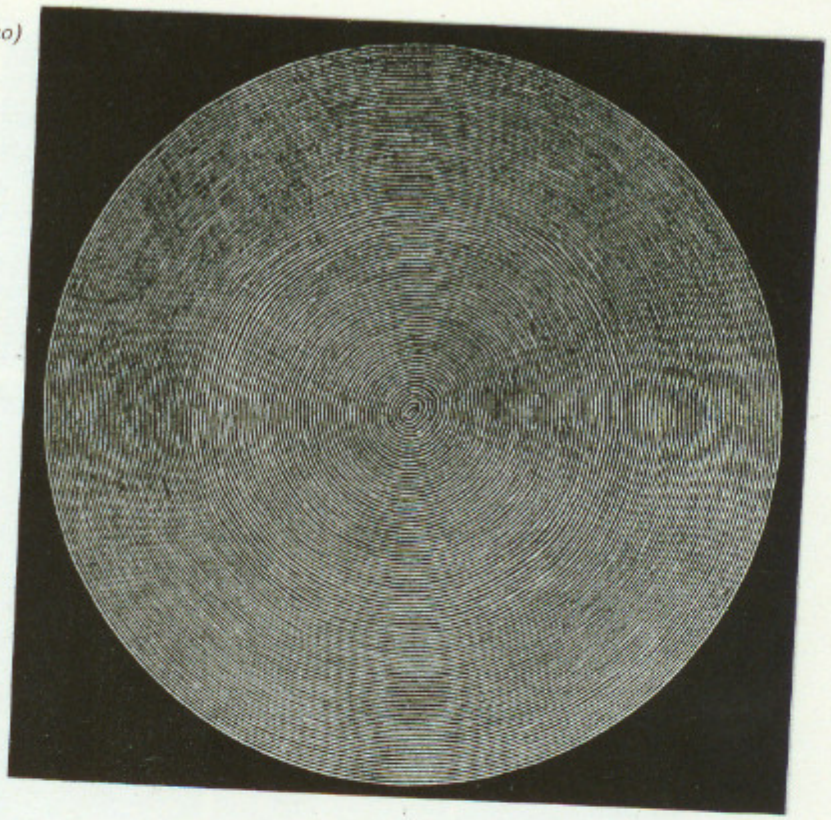


Рис. 67. Волнистые линии (увеличено)

Рис. 68. Круг (увеличено)



Доску расчерчивают на ряд прямоугольников в зависимости от того, сколько тональностей предполагает получить начинающий гравер.

Первый прямоугольник оставляют нетронутым. Он в отпечатке получится черным. В следующем прямоугольнике тонштихелем нужно давать самую тонкую линию с широким черным промежутком. В дальнейших прямоугольниках этот промежуток постепенно сокращается за счет более широкого тонштихеля и тонкости черного промежутка.

Точка и тон

Точка может быть белой и черной. Белую точку получить легко — достаточно углубить штихель в дерево. Черную точку получить труднее — надо обвести ее кругом и вынуть окружающие ее белые места. Точка часто применяется, если нужно дать сильную по тону и воздушную тень. Точкой можно выразительно почувствовать фактуру предмета.

Задача данного упражнения — дать различные градации силы тона черной и белой точкой (*рис. 70*).

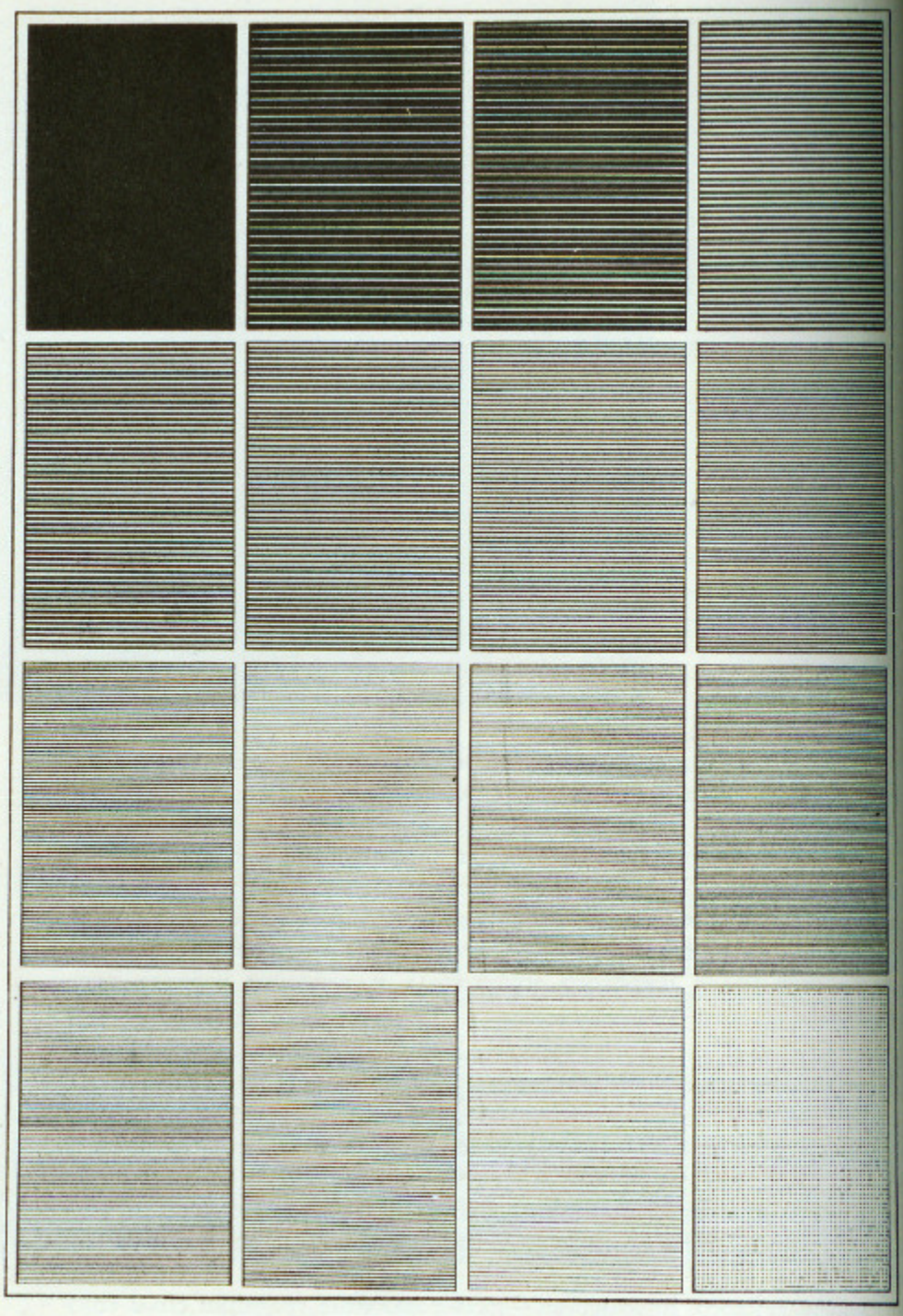


Рис. 69. Градации тона от черного к светлому

Черная и белая линии

Цель упражнения — получить ряд черных штрихов на белой плоскости и ряд белых штрихов на черной плоскости.

Белый штрих получить легко. Любая линия, проведенная на доске, будет в отпечатке белой на черном фоне.

Черный штрих на белой плоскости мы получаем, обрезав его на доске с двух сторон. Делать это нужно грабштихелем. Белые места вынимаются болтштихелями с прокладкой (*рис. 70*).

Натюрморт из геометрических тел

Начинаем с несложного натюрморта — куб и цилиндр (*рис. 71*). Фон можно оставить черным. Изображая куб, необходимо передать три градации тональности: освещенную сторону куба тонировать предельно светло, боковую, тень дать значительно сильнее, верх — тоном промежуточной силы между двумя указанными ранее. Объем цилиндра передать тоном различной силы. Направление штриха может быть любым.

Рисунок подготавливают следующим образом. На бумаге в формате доски делают тщательный рисунок с натуры графитным карандашом. При этом светотень решается по возможности лаконично. Затем рисунок сводят на кальку и переводят на дерево в зеркальном отражении, прорисовывая на доске тушью и карандашом. Выполнять это задание предпочтительно на грунтованной доске.

Начинать работу надо от темных тональностей, переходя к свелтым и все время сравнивая тоновые соотношения. Рисунок нужно ставить к зеркалу, чтобы видеть его в зеркальном отражении.

Данное упражнение — первая проба передачи объема в пространстве. В приведенных выше примерах линией решались тоновые плоскости различной градации. Здесь мы имеем возможность проверить достигнутые ранее результаты. Но с первого раза не всегда удается разрешить это задание; при неудаче работу следует повторить.

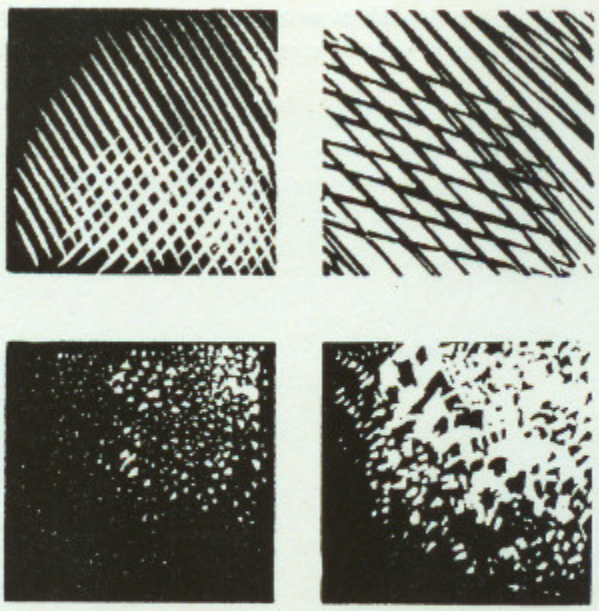


Рис. 70. Черные и белые линии, точка и тон

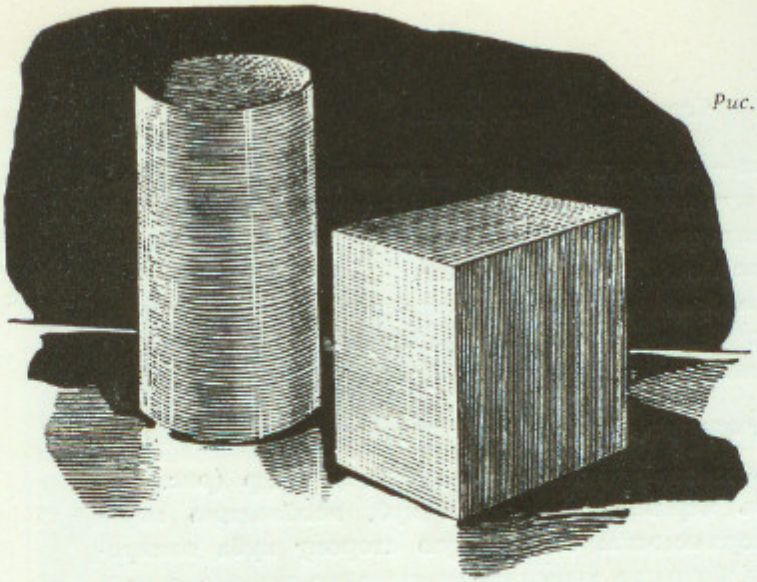


Рис. 71. Куб и цилиндр

Натюрморт

Поставим натюрморт из любых предметов обихода (стакан, яблоко, книга, драпировка). Если в первом упражнении была задача добиться передачи объема, то здесь нужно показать и фактуру предмета.

Стакан — тот же цилиндр, яблоко — шар, но эти вещи из различного материала, и нужно почувствовать фактуру предмета. Рисунок на бумаге в формат доски должен быть продуман композиционно и тщательно выполнен. Светотень надо решить по возможности лаконично. И в этом упражнении рисунок рекомендуется ставить к зеркалу, чтобы видеть его обратное (зеркальное) изображение.

В качестве примера приводим натюрморт (*рис. 72*).

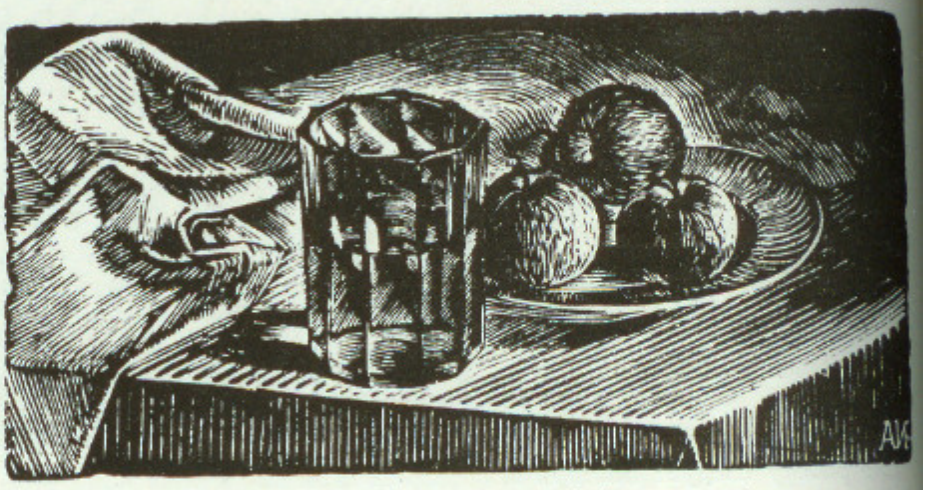


Рис. 72. А. И. Иглин. Натюрморт. 1928. Гравюра на дереве

Черная линия

Как в обрезной, так и в торцовой гравюре получение черной линии более сложно,чем белой. Линию надо обрезать с двух сторон и вынуть кругом белые места. Хорошо для практики сделать копию с гравюры Дюрера или любого другого мастера, где все построено на черной линии. Все черные линии с двух сторон обводятся грабштихелем более широкого сечения. Грабштихель надо держать, не напрягая руку в локте и плече и сообщая ему движение ладонью. Проводить грабштихелем закругленные линии помогают движением доски навстречу инструменту. При гравировании мелких деталей можно употреблять лупу.

Только после того как черные линии обрезаны с двух сторон, начинают вынимать белые места. Они выбираются болтштихелями различной ширины и при помощи палочки-подкладки. На подкладку кладем два пальца левой руки — указательный и средний. В упор к указательному пальцу ставим нижнее ребро болтштихеля, который упирается в подкладку. «Роющим» движением, свободно, без усилия вынимаем дерево. Вырезанный штрих должен иметь пологие края; слишком отвесные края делают тонкие гравированные линии непрочными (*рис. 73*).

Тренировка в получении белых мест имеет огромное практическое значение для всей последующей работы художника, начинающего заниматься гравюрой.

Перевод рисунка на доску для данного упражнения можно сделать фотографическим способом или через кальку. Доска предварительно

Рис. 73. Прием углубления белых мест в гравюре на дереве

Рис. 74. Черная линия (копия с гравюры А. Дюрера). Линии обрезаны грабштихелем

должна быть загрунтована. Оригинал ставят к зеркалу, чтобы видеть его обратное изображение.

Последовательность работы показана на двух прилагаемых образцах (*рис. 74, 75*).

Черное и белое пятно

Задача упражнения — решить графический этюд, композиция которого построена на контрасте черного и белого.

Дополнительно вводят черные и белые линии. Задание рассчитано на развитие графического мышления, которое поможет уяснить приемы графических средств.

Для упражнения полезно взять натюрморт, фигуру, пейзаж и т. д.

Рис. 75. Черная линия (копия с гравюры А. Дюрера). Болтштихелем вынуты белые места

Выполнять задание можно на слегка топированной негрунтованной доске. Применяются все имеющиеся инструменты.

Интересным примером гравюры, решенной в таком плане, является работа Валлоттона (*рис. 49*).

В приведенных иллюстрациях представлены все основные приемы графических средств и решений. Например, в гравюрах Дюрера и Гольбейна мы видим графическое решение темы при помощи одной черной линии. В цветных гравюрах Хендрика Гольциуса и Уго да Карпи два различных приема цветной гравюры на дереве. У Гольциуса основная доска рисующая, остальные — дополнение к ней; у Уго да Карпи каждая цветная доска равноценна по значению.

Т. Бьюик работает на доске белой линией, гравюры Менцеля, наоборот, построены на одной черной линии. Лепер работает тоном и

белой точкой, прием Валлотона — черное или белое пятно. Внимательно изучая эти приемы, можно многое понять и усвоить в искусстве гравюры. Но начинающему граверу надо твердо помнить, что все графические приемы служат одной цели — идейно-художественному выражению темы.

После перечисленных упражнений можно ставить перед собой самостоятельные задачи.

Цветная гравюра на дереве и на линолеуме имеет много общего и в своих задачах, и в художественных приемах, и в технике печати. Поэтому на способах печати мы здесь не останавливаемся, а рассмотрим эти вопросы позднее, в разделе цветной линогравюры.

ГРАВЮРА НА ЛИНОЛЕУМЕ

В советской станковой графике гравюра на линолеуме занимает по праву одно из лучших мест. Поэтому можно считать совершенно закономерным тот большой интерес, который проявляет зритель и художник к этому сравнительно новому материалу. Как и гравюра на дереве, гравюра на линолеуме — один из способов высокой печати.

Линолеум как материал для гравирования возник сравнительно недавно. Если гравюра на дереве, особенно обрезная, насчитывает сотни лет своего существования, то первые гравюры на линолеуме выполнены в конце первого десятилетия XX века. Для решения крупных по размеру декоративных композиций художники Европы давно искали материал, способный заменить дорогостоящие клееные, торцовые и продолные доски. Таким материалом оказался линолеум — он хорошо «держит» линию и легко отдает краску при печати.

Гравюра на линолеуме может быть и цветной и черной.

В линогравюре художник располагает такими возможностями использования графических средств, которые трудно применить в другом материале.

Линолеум, как никакой другой материал, дает возможность широко использовать его в полиграфии. Он выдерживает очень большой тираж, с него можно снять гальвано и стереотип, можно сделать перевод в офсет. На линолеуме выполняют и плакат, и иллюстрации, и портрет для газеты. Например, в период Великой Отечественной войны на линолеуме были сделаны сотни портретов и иллюстраций для фронтовых газет и листовок. Большую популярность линолеум как материал высокой печати имеет в области эстампа. Эстамп, печатанный с линолеума, может быть и тиражным и уникальным. Отпечатанный на станке под наблюдением автора, он, несомненно, имеет свои обычные качества.

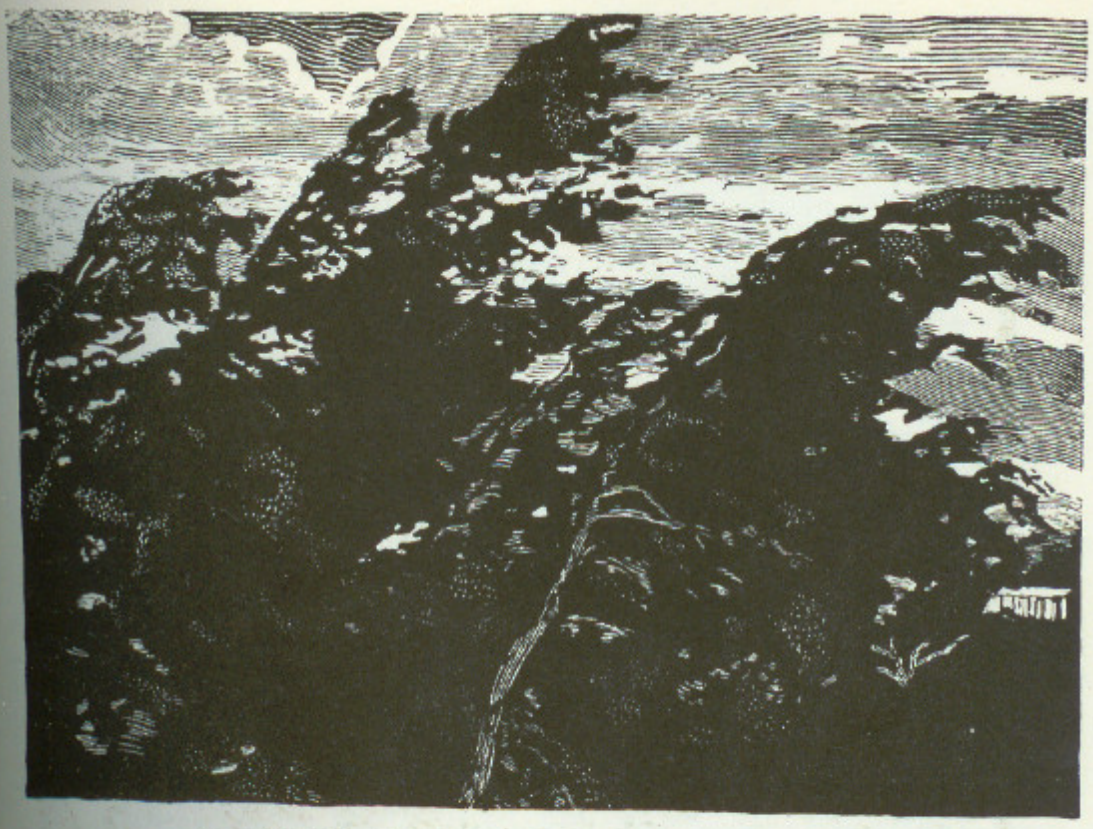


Рис. 76. И. Н. Павлов. Буря. Линогравюра

Не следует забывать, что в линолеуме, как и в других видах гравюры, повторение автором своих произведений доходит до зрителя с наибольшей точностью, чего невозможно достигнуть в других видах изобразительного искусства.

Все это делает линогравюру одной из важных и интересных современных техник.

В числе первых художников России, кто серьезно занялся линолеумом как материалом, пригодным для гравирования, и изучил его технологию, был И. Н. Павлов (1872—1951). Штихели резчиков по дереву он приспособил для работы на новом материале, изобрел акватипию (печать водяными красками с линолеума), допускающую огромные тиражи — до 280 тысяч экземпляров. В своих альбомах и станковых гравюрах он исчерпывающе показал тональные и фактурные возможности совершенно нового для того времени материала (*рис. 76*).

Много сделал значительного в этой же области В. Д. Фалилеев (1879—1948). В своих гравюрах, напечатанных вручную, он выявил новые возможности применения кроющих масляных красок, достигая значительных декоративных эффектов. Его авторские оттиски, в которых он применял новые для того времени приемы «раската»,

Рис. 77. В. Д. Фалилеев. Волна. Цветная линогравюра

поражают своим своеобразием и оставляют большое впечатление (*рис. 77*).

После революции много значительного в гравюре на линолеуме сделано такими мастерами, как И. А. Соколов, Н. И. Пискарев, В. А. Фаворский, П. Н. Староносов, А. И. Кравченко.

МАТЕРИАЛ, ИНСТРУМЕНТЫ И ПРИЕМЫ ГРАВИРОВАНИЯ НА ЛИНОЛЕУМЕ

Линолеум изготовляется из прочной джутовой ткани, покрываемой оксидированным льняным маслом, смешанным со смолами, минеральными красками и молотой пробкой, заменяемой иногда торфом или древесной мукой.

На нижнюю сторону его обычно наносится красная краска, а верхняя — ровная или с цветными узорами. Линолеум бывает различной толщины; для гравирования желателен линолеум толщиной в 4 или 5 *мм*. Минимальная толщина, пригодная для гравирования, 3 *мм*, в крайнем случае — 2,5 *мм*.

Для резьбы линолеум берется без рисунка; шлифуется он искусственной или морской пемзой с водой до зеркальной поверхности. Можно использовать также линолеум с рисунком, но это удлиняет шлифовку.

Кусок морской пемзы, применяемый для шлифовки, рекомендуется перепиливать пополам поперек волокна, чтобы срезом был торец, которым и трут поверхность линолеума (*рис. 79*). Распиленные куски пемзы трут один о другой для гладкости. Шлифовать линолеум надо равномерно по всей плоскости, не делая пропусков. На неряшливо отшлифованный линолеум краска накатывается неровно, и будет трудно снять оттиск, как ручной так и машинный.

Для проверки качества шлифовки сухую поверхность линолеума протирают зубным порошком. Порошок сразу покажет царапины и изъяны. Старый линолеум,

Рис. 78. В. И. Касиян, Тарас Шевченко. 1960. Линогравюра

Рис. 79. Распил пемзы

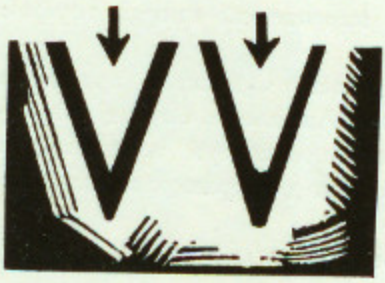


Рис. 80. Схема угловой стамески

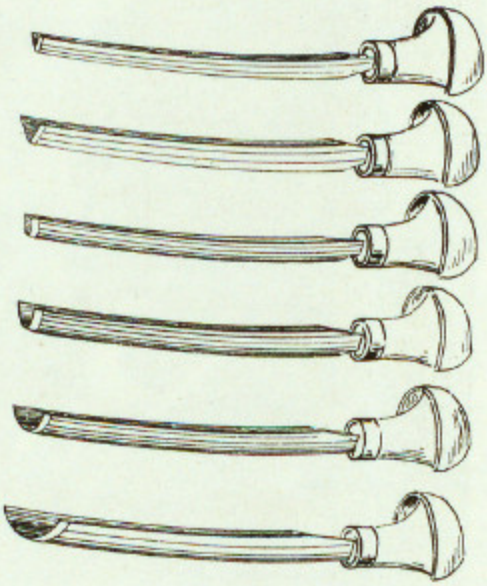


Рис. 81. Образцы стамесок (штихелей) для гравирования на линолеуме

сильно исцарапанный, можно сперва шлифовать мелкозернистым точильным камнем, а потом воспользоваться пемзой.

После шлифовки линолеум надо промыть водой и протереть сухой тряпкой.

Чтобы отделить кусок линолеума для работы, следует прорезать на его обратной стороне ткань, после чего при сгибе материал ломается по линии надреза. Затем надо посмотреть обратную сторону линолеума и удалить все узлы ткани.

Хранить линолеум нужно в развернутом виде, нарезав в нужном формате и положив под пресс. Оставляемый долго в свернутом виде, он коробится при гравировании, что мешает работе.

Хорошо отшлифованный линолеум, прибитый по краям к чертежной доске, готов для работы.

Основным инструментом для гравирования на линолеуме служит резец, жало которого в разрезе имеет вид треугольника, или так называемая угловая стамеска. Таких инструментов желательно иметь два — для выполнения тонких и для более широких линий. Основным инструментом для получения различной силы тона является угловая стамеска. Угловая стамеска должна быть сделана из хорошей стали и иметь острый угол в своем конусном углублении — только тогда инструмент будет давать тонкую и чистую без зазубрин линию. Наружная сторона угла может быть и не острой (*рис. 80*). Далее идут полукруглые

стамески (штихели) различной ширины, из которых широкие служат для того, чтобы вынимать белые места, узкие — для обводки черных линий и получения различных фактур и тона *(рис. 81)*.

Рис. 82. Как затачивать нож

Полукруглые стамески можно сделать самому из спиц старого зонтика. В зонтичной спице желобок имеется в готовом виде и бывает различной ширины в зависимости от сорта зонта. Иногда этот желобок в разрезе представляет угол, как в упоминавшемся выше резце. Поэтому, напилив спицы в размер, их остается лишь закалить без всякой специальной обработки таким же образом, как закаливались и штихели для дерева.

Обычный перочинный нож из хорошей стали также может служить отличным инструментом. Лезвие ножа надо заточить так, чтобы образовался острый угол (*рис. 82*). Концом ножа можно успешно вырезать детали, к которым трудно подойти угловой стамеской, например прямой угол у мелкого шрифта, зрачок глаза в портрете и многое другое.

В инструментах для линолеума точатся только концы; при этом инструменты поворачиваются вокруг главной оси; у угловых стамесок точат только бока. Заточить угловую стамеску надо так, чтобы лезвие приходилось под прямым углом к стамеске. Инструменты затачиваются (а они обязательно должны быть острыми) на точильном бруске, смазанном машинным маслом.

Резец следует держать в кулаке, вытянув вперед большой палец. При работе угловой стамеской нужно следить, чтобы линия была без зазубрин. Вырезая линии волнистые и круглые, необходимо поворачивать доску, а не резец. Линолеум, прибитый к доске, лежит при гравировании на подушке. Вынимая большие плоскости белого, можно работать без подушки. Нельзя обнажать ткань линолеума, иначе волокна, на которых держится масса, будут попадать на валик и мешать получению чистого оттиска.

Во время работы широкой стамеской левую руку следует обязательно убирать, чтобы в случае неожиданного срыва стамески избежать пореза.

Прежде чем приступить к гравированию по собственному рисунку, желательно сделать пробу каждому имеющемуся инструменту и выяснить его возможности по аналогии с началом гравирования на дереве. Сделать это можно на обрезках или на маленьком куске линолеума.

Рис. 83. И. Н. Павлов Линогравюра с рисунка Д. Веласкеса

ОДНОЦВЕТНАЯ ГРАВЮРА НА ЛИНОЛЕУМЕ

В разделе гравюры на дереве мы получили понятие о черной и белой линии, черном и белом пятне, черной и белой точке. Все перечисленные приемы графических средств с успехом можно применять и в гравюре на линолеуме. К примеру гравюра И. Н. Павлова «Буря» (*рис. 76*) построена на черном пятне с применением тона, выполненного угловой стамеской. Гравюра И. А. Соколова «Купающийся мальчик» построена на черном пятне с ярко выраженной черной и белой линией. Портрет по рисунку Веласкеса выполнен Павловым черной и белой точкой (*рис. 83*).

Таким образом, мы видим, что можно без конца разнообразить графические приемы, выбирая наиболее подходящие для выражения той или иной выбранной вами темы.

Рис. 84. Н. И. Калита. Натюрморт. 1951. Линогравюра

УПРАЖНЕНИЕ

Несложный натюрморт

Поставьте натюрморт из небольшого количества предметов обихода (вазы, стакана, книги, драпировки). На бумаге размером 25×35 *см* тщательно нарисуйте натюрморт с натуры графитным карандашом. Когда рисунок готов, необходимо продумать графическое решение, сделав два-три наброска тушью. В этих набросках надо определить основное пятно, те или иные фактурные особенности предмета, а также направление штриха. Если станет ясным графическое решение, тогда можно с карандашного рисунка делать перевод на доску. Перевод нужно делать на кальку литографской тушью, снимая основной абрис линий, без заливок. Можно переводить рисунок и другими способами, указанными выше.

Рис. 85. Учебный натюрморт. Линогравюра

Гравируют и на загрунтованном и на негрунтованном линолеуме. Переведенный на линолеум рисунок тщательно прорабатывается пером и кистью. При этом употребляют обычную флаконную тушь, слегка разведенную водой. Потом рисунок, сделанный на бумаге, ставят к зеркалу, чтобы видеть его обратной стороной. Только после этого можно приступить к гравированию, используя возможности каждого инструмента. Примером такого упражнения может служить натюрморт, изображенный на *рис. 84*.

Дополнительно мы помещаем здесь два различных графических решения одного и того же натюрморта (*рис. 85, 86*). Размер оригиналов 25×35 *см*. Упражнение можно повторить несколько раз.

ЦВЕТНАЯ ГРАВЮРА НА ЛИНОЛЕУМЕ

Цветная гравюра на линолеуме может иметь различное количество досок (красок) в зависимости от тех задач, какие ставит перед собой художник-гравер. Качество гравюры, конечно, не в количестве красок,

Рис. 86. Учебный натюрморт. Линогравюра

а в выражении темы наиболее ясными средствами. При определении количества досок надо всегда иметь в виду, что наложение краски на краску, как правило, дает новый производный цвет, а несколько красок дадут целый ряд новых производных цветов.

Если мы возьмем три таких основных цвета, как синий, красный, желтый, то при наложении друг на друга они дадут производные: зеленый, фиолетовый, оранжевый. При гравировании не нужно вынимать те места на доске, куда цвет входит как производный. Например, где нужен зеленый, надо оставить на доске синий и желтый, а синий, красный и желтый, соединенные вместе, дадут сложный по тону густой темный цвет. Даже наложение какой-либо краски на черный цвет дает изменение в сторону теплого или холодного.

Приемы выполнения цветной гравюры могут идти по двум основным линиям. В первом случае гравюра строится на контуре, который является основной доской, остальные же цвета дополняют контур

Рис. 87. А. Н. Пискарева. Портрет. Рисунок для гравюры

(*рис. 43*). Во втором случае нет рисующей основной доски, а имеются лишь все краски в комплексе, которые, дополняя одна другую, дают законченное цветовое решение в оттиске (*рис. 77, 98*).

УПРАЖНЕНИЕ

Гравюра на линолеуме в две доски

Задача упражнения — пластическое построение головы и выявление характера натуры графическими средствами.

На бумаге в размер линолеума делается тщательный рисунок с натуры с возможным обобщением светотени (*рис. 87*). На основе этого рисунка выполняются эскизы в два цвета, в которых нужно

Рис. 88. А. Н. Пискарева. Портрет. Линогравюра (одна доска)

уяснить графическое решение портрета, подумать о направлении штриха, решить, где оставить черное пятно и т. д. Из двух-трех вариантов эскизов выбирают лучший. Эскизы хорошо делать на цветной или тонированной бумаге — тушь дает основной цвет, вторым цветом можно считать бумагу. Белилами на цветной бумаге легко сделать нужные блики — определить белое пятно.

После того как выбран цветной эскиз, карандашный рисунок через кальку переводят на линолеум в зеркальном изображении. Гравирование начинается с решающей доски, то есть с той, которая несет в себе основную часть рисующих элементов (*рис. 88*). О переводе рисунка на доску было сказано выше в разделе гравюры на дереве (стр. 80).

Рис. 89. А. Н. Пискарев. Портрет. Линогравюра (две доски)

Приступая к гравированию, не надо спешить, важно продумать каждую линию. Если есть сомнение, лучше оставить больше черного, а потом догравировать в последующей корректуре после пробного оттиска.

Изображение с вырезанной первой доски печатают на кальку и затем с кальки переводят на вторую доску, на которой и дорисовывают нужные места второго цвета (*рис. 89*).

Таким же образом делают и третью и четвертую доски, в зависимости от количества избранных красок гравюры.

По получении оттисков с каждой из досок и их соответствующей корректуры, которую можно предварительно выполнить белилами на оттисках, приступают к окончательной печати.

Проба цветной линогравюры с двух-четырёх досок

Для первой пробы в цветной линогравюре хорошо использовать имеющийся этюдный материал. Это могут быть этюды с натуры, наброски модели, хорошо нарисованные, наиболее интересные и лаконичные по цвету. В качестве примера мы приводим гравюру И. А. Соколова, выполненную в две доски (*рис. 90, 91, 92*).

Для выполнения цветной линогравюры в несколько досок сначала на основании этюда разрабатывается контурный рисунок в формат будущей гравюры. Этот рисунок затем размножается через кальку в нужном количестве экземпляров. На этих калькированных рисун-

Рис. 90. И. А. Соколов. Этюд. Линогравюра (первая доска — рисующая)

Рис. 91. И. А. Сокол. Этюд. Линогравюра (вторая доска-подкладка)

ках нужно сделать два-три варианта эскиза в цвете с заданным количеством красок, учитывая, что при наложении цвета на цвет, как мы уже говорили, возникают новые, производные цвета.

Чтобы представить себе процесс работы над цветной гравюрой, возьмем для примера работу художника В. Е. Попкова «Трудовые будни». Эта гравюра выполнена на линолеуме в четыре доски (четыре краски).

На первой доске резалась основная рисующая краска. С нее были сделаны переводы на последующие доски, которые резались и печатались в порядке представленной здесь последовательности (*рис. 94, 95, 96, 97, 98*).

Гравюра Попкова хорошо решает ограниченным количеством красок сложную колористическую задачу.

Художник изображает освещенные солнцем фигуры молодых рабочих на фоне вечернего неба. Здесь печатаются оттиски с четы-

Рис. 92. И. А. Соколов. Этюд. Линогравюра (две доски)

рех досок. Эти четыре цвета при совмещении дают окончательный результат. Начинающему особенно полезно проследить появление новых производных цветов. Например, синий, попадая на красный, даст производный рисующий тон, близкий к черному, что позволит художнику отказаться от лишней доски. Сложные производные получаются от наложения светло-голубого на розовый и т. д.

Следует вообще сказать, что внимательное изучение процессов печати цветных гравюр во многом поможет понять начинающему граверу значение производных цветов, получаемых при наложении цвета на цвет.

Так, например, гравюра Попкова печаталась от слабых к сильным цветам, но можно с успехом печатать и наоборот от сильных к слабым. Тогда рисующие краски будут более мягкими по цвету и менее контрастными.

Рис. 93. И. А. Соколов. Знатный сталевар орденоносец Ф. И. Свешников. Из серии «Завод «Серп и Молот». 1949. Цветная линогравюра

Рис. 94. В. Е. Попков. Трудовые будни. Цветная линогравюра (первая доска — розовая краска)

Рис. 95. В. Е. Попков. Трубовые будни. Цветная линогравюра (вторая доска — светло-голубая краска)

Рис. 96. В. Е. Попков. Трудовые будни. Цветная линогравюра (третья доска — красная краска)

Рис. 97. В. Е. Попков. Трудовые будни. Цветная линогравюра (четвертая доска — темно-голубая краска)

Рис. 98. В. Е. Попков. Трубовые будни. Цветная линогравюра (в четыре доски)

ПЕЧАТАНИЕ ГРАВЮР

Процесс печатания с гравированной доски имеет большое значение. Хороший, четкий оттиск дает правильное представление о творческом замысле художника-гравера и, кроме того, позволяет правильно корректировать гравюру; плохой же извращает работу. Поэтому нужно основательно изучить процесс печатания и не смущаться неудачами на первых порах.

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПЕЧАТАНИЯ ГРАВЮР

Чтобы печатать гравюры необходимы следующие материалы:

1. Валик печатный для накатывания краски на доску; бывает трех сортов: а) валик массовый, то есть составленный из желатина, клея и глицерина; его отливают обычно в типографиях; б) резиновый,

Рис. 99. И. М. Селиванов. Арсенал восстал. 1960. Цветная линогравюра

который обычно служит для наклейки фотографий и продается в фотомагазинах; в) кожаный, который можно сделать самому.

2. Краски. Предпочтительнее брать их готовыми. Цветную гравюру на дереве лучше печатать типографскими красками, гравюру на линолеуме хорошо печатать масляными живописными. Палитра живописных красок богаче типографских. Но из них надо удалить масло, выдавливая нужное количество краски на пропускную бумагу.

3. Крепкая олифа для разжижения краски. Если олифа слабая, то в нее добавляют прозрачные типографские белила. Имея типографские прозрачные белила, можно вместо олифы использовать льняное масло для живописи.

4. Бумага. Лучшей бумагой для печати черных и цветных гравюр ручным способом являются специальные сорта китайской и японской бумаги. В практике используются обычно мало проклеенные и мягкие сорта. Наиболее подходящими можно считать офсетную бумагу для линогравюр, папиросную — для печати гравюр на дереве. Определить степень проклеенности бумаги очень просто. Для этого надо лишь смоченный водой палец приложить к листу. Если вода быстро впиталась, значит бумага мало проклеена.

5. Толстое стекло или кусок линолеума для раската краски.

6. Косточка для печати руками. Можно воспользоваться стеком, который применяют скульпторы (см. *рис. 73* в вып. I «Школы изобразительного искусства»), или косточкой, употребляемой в переплетном цехе для фальцовки листов.

7. Воск, чтобы облегчить скольжение косточки и притирки о бумагу.

8. Притирка: кусок плотной бумаги (лучше ватман или полуватман) размером 9×6 *см*. Применяются при ручной печати. С одной стороны эта бумага натирается сперва воском, затем графитом, чтобы лучше скользила по печатаемому листу.

9. Бензин или разбавитель № 1 для живописи, которыми смывают краски с доски и валика. С валика краску можно смывать и керосином.

10. Полотняные тряпки для смывания краски с доски.

ПЕЧАТАНИЕ ОДНОЦВЕТНОЙ ГРАВЮРЫ

Получение одноцветного оттиска происходит следующим образом. Печатая гравюру на дереве, доску при накатывании краски надо держать двумя пальцами за концы. Линолеум лучше приколотить к доске мелкими гвоздями, которые вбиваются в вырезанные углубления.

Небольшое количество черной типографской краски растирается ножом или мастихином на стекле. Если краска очень густа, можно при-

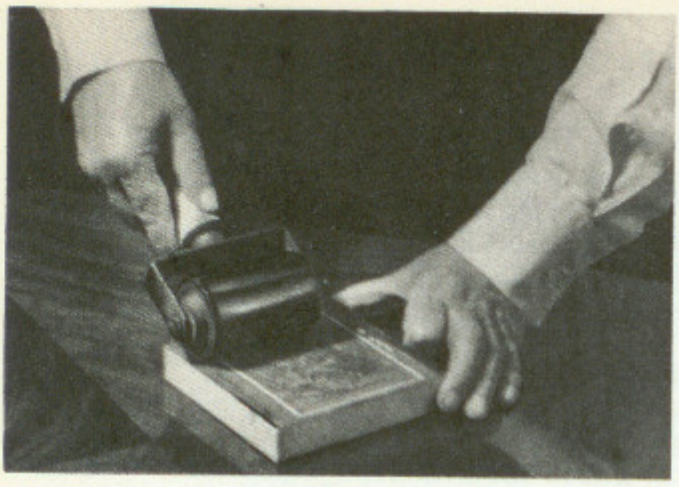


Рис. 100. Накатывание краски

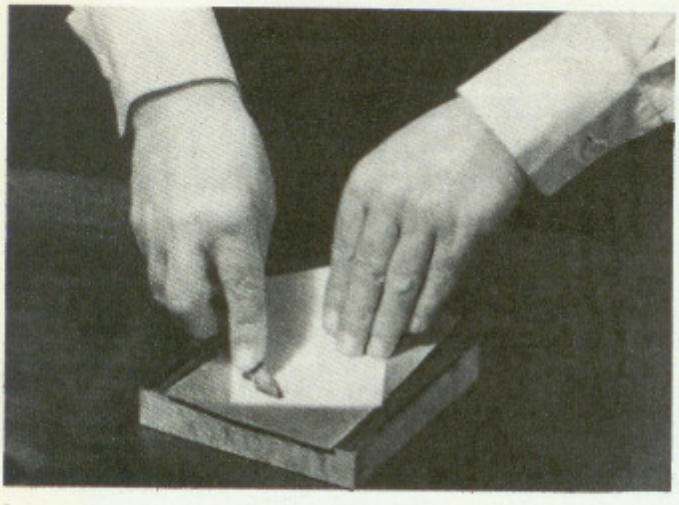


Рис. 101. Печатание гравюры

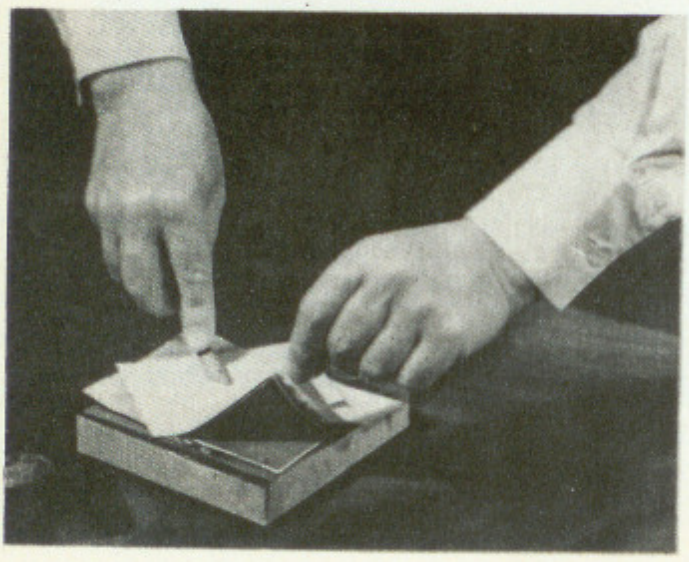


Рис 102. Просмотр оттиска

бавить немного крепкой олифы или прозрачных типографских белил.

Прежде чем класть краску на валик, посмотрите, какая бумага приготовлена для печати. Если гладкая, краски нужно немного, если шероховатая и рыхлая, — краски необходимо положить больше.

Краска на валик кладется равномерно тонким слоем. Затем она раскатывается валиком по стеклу. При этом валик переворачивается слева направо несколько раз для получения равномерного красочного слоя. Потом берем валик в руку и начинаем равномерно катать его по гравюре, то от себя, то к себе (*рис. 100*). Когда краска накатана, лист бумаги накладывается на доску (если гравюра на дереве) или на линолеум.

Наложив бумагу на доску, надо пригладить ее осторожно рукой и протереть слегка кусочком воска. Лист бумаги плотно прилипает к награвированной доске с краской. Нажимая на бумагу косточкой, притирают выпуклые места гравюры (*рис. 101*). Потом бумажка, так называемая «притирка», натирается воском и графитом и накладывается на лист бумаги.

Графит, которым натерта бумажка-«притирка», переходит на печатаемый лист и ясно показывает те места, которые нужно надавить. Притерев все выпуклые места, можно поднять край печатаемого оттиска и посмотреть, как идет печать (*рис. 102*). Когда печать закончена, бумагу с угла слегка тянем к себе и снимаем (не нужно снимать бумагу с доски рывком).

ПЕЧАТАНИЕ ЦВЕТНОЙ ГРАВЮРЫ

Приемы печати цветной гравюры в основном те же, что и черной гравюры. Краски для цветной гравюры разводятся олифой или прозрачными белилами более жидко. Прозрачные краски составляются на чистой олифе с добавлением прозрачных типографских белил, кроющие — на олифе с большой примесью цинковых белил. Краски на валик нужно положить побольше — особенно при больших незагравированных плоскостях.

В зависимости от замысла художника гравюра печатается или кроющими или прозрачными красками. Как исключение можно в одном приеме совместить и те и другие краски.

При прозрачных красках печатать начинают с контурной доски, при кроющих — со светлой; всякий раз последовательность работы диктуется творческим замыслом художника; основная контурная доска «гаснет» в цвете, если ее печатать первой.

В цветной гравюре на линолеуме иногда применяют так называемый раскат: на одну сторону валика кладется, предположим, серый, а на другую сторону — синий цвет; раскатывая краску на валике и накатывая ее на доску, нельзя смещать положение валика. Тогда при оттиске один цвет может переходить в другой, например серый в синий, давая в одной доске два различных цвета.

Такой же прием раската можно употреблять и в одном цвете — от темного к более светлому. Раскат употребляется и в печати на машине при любом тираже (см. раскат в гравюре В. Д. Фалилеева «Волна» — *рис. 77*).

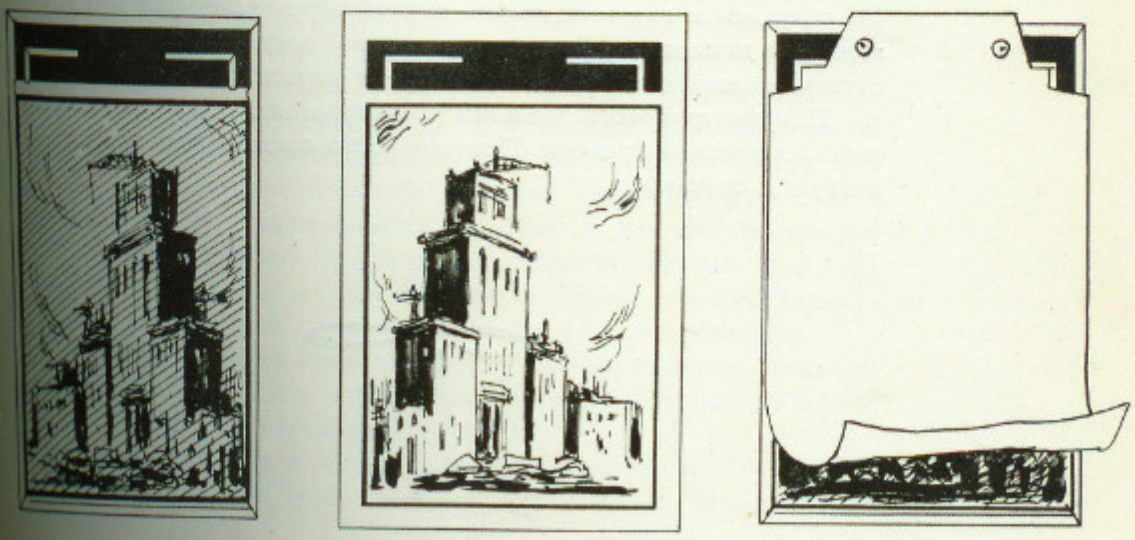


Рис. 103. Способ попадания в цветной печати

Печатая цветную гравюру на обычной, мало проклеенной бумаге, дают каждой краске сохнуть не менее суток. На специальной бумаге для гравюры (например, китайской) можно печатать три краски подряд, а остальные — на другой день. Рисующая краска, если она печатается последней, должна ложиться только на сухой слой предыдущих красок. Последовательность печати досок допускается различная: можно начинать с рисующей и подпечатывать к ней остальные и наоборот.

Самый простой способ совпадения красок в цветной печати следующий. Выше плоскости прямоугольника гравюры, на основной доске или на любой, которая гравируется первой, режутся два уголка (*рис. 103*). Когда доска готова, с нее печатают контрольный оттиск примерным по эскизу цветом. На этом оттиске вырезают ножницами те самые уголки, о которых мы говорили выше. Эти уголки должны совпасть с такими же уголками на последующих оттисках, когда мы их будем накладывать один на другой. На контрольные оттиски (их можно иметь 2—3) подпечатывают остальные краски по мере изготовления досок. Таким образом, мы увидим отпечатанными на оттиске все краски по мере изготовления досок.

При печати первой доски надо сделать переводы на линолеум и для всех последующих досок. Перевод делают так: первую доску печатают на ряд калек цветом основной доски в зависимости от количества красок. Не давая оттискам высохнуть, кладут их краской вниз на грунтованные листы линолеума. Через бумажку косточкой давят на краску, которая целиком переходит на линолеум. Таким образом мы получаем и для всех красок точный перевод основной доски с уголками для попадания. Когда вырезаны все доски и есть корректурный оттиск, можно начинать первую пробу печати.

Поиски цветового решения с вырезанных досок — завершающая работа в цветной гравюре. Поэтому часто после первой пробы делают вторую и третью.

ЛИТОГРАФИЯ

Одной из интереснейших техник графического искусства является литография, точнее автолитография*.

Литография — это одна из форм репродукции, то есть воспроизведения той или иной картины, рисунка. Автолитография — творческое произведение искусства, исполненное на камне самим автором.

Литография (репродукционная) отличается от автолитографии тем, что готовый рисунок художника (монохромный или цветной) воспроизводит на камне мастер-литограх, стараясь точно передать оригинал, а сам художник в этой работе участия не принимает.

Под автолитографией понимают такой вид литографии, когда художник-автор создает свою композицию непосредственно на камне или на корн-папире (переводная бумага).

В результате получается произведение изобразительного искусства со всей спецификой, свойственной данному художнику, и

* От греч. lithos — камень и grapho — пишу.

Рис. 104. Э. Делакруа. Гамлет и могильщики. Литография

характером материала (тушь, или карандаш, или совмещение того и другого), а также инструментов, которыми обрабатывается камень.

Заниматься автолитографией дома, в своей мастерской нельзя, так как печатные станки находятся только в государственных или экспериментальных мастерских при союзах художников. Учитывая ограниченные возможности начинающих и самодеятельных художников, в данной статье представляется целесообразным дать только лишь некоторые основные сведения по литографии с тем, чтобы читатель мог получить необходимое представление об этом виде графики, о технике и ее специфике.

Прежде чем непосредственно говорить об автолитографии, мне хочется коротко рассказать о происхождении и истории этого особого вида печати.

Литография относится к типу плоской печати, основой ее является химическое взаимодействие между камнем, на который нанесен рисунок, и теми веществами, которыми он обрабатывается.

Рис. 105. П. Гаварни. Из серии «Маски и лица». 1852. Литография

Изобретена литография в Германии в конце XVIII века А. Зенефельдерам.

Литографский камень, главная составная часть которого (около 97%) – углекислый кальций, обладает способностью легко принимать на себя жиры и переходить под действием азотной кислоты в азотнокислую соль кальция, почти невосприимчивую к жирам. На плоский, специально отшлифованный камень специальным жирным карандашом или тушью наносят рисунок. Потом обрабатывают камень кислотой и, слегка увлажнив его, накатывают краску. Последняя пристает к камню только в тех местах, где были нанесены штрихи, чистые же места камня краски не воспринимают.

Литографские карандаши и тушь представляют смесь мыла, сала, воска, смол и ламповой копоти, сплавленных при высокой температуре. Эта смесь образует с углекислым кальцием литографского камня слой, противостоящий кислоте.

Литография быстро завоевала свое прочное место в ряду других видов графики и стала очень распространенной среди художников.

В начале XIX века в связи с развитием печатного дела литография получила большое распространение и в полиграфии. Литография как печатная форма была значительно дешевле гравюр, кроме того, она в ряде случаев обладала важными преимуществами перед гравюрой: большими изобразительными возможностями, легкостью и быстротой печати.

В конце XIX и начале XX века репродукционная литография вытесняется фотолитографией, то есть воспроизведением того или иного художественного оригинала фотомеханическим путем. В наши дни ручная литография как способ репродуцирования в печати почти не имеет применения, но как ручной способ печати занимает важное место среди графических искусств.

На протяжении полутораста лет многие крупные художники наряду с живописью, рисунком и гравюрой занимались автолитографией. Основой автолитографии, как, впрочем, всего изобразительного искусства, является рисунок. Художник, занимающийся автолитографией, должен быть безусловно хорошим рисовальщиком; иначе он, будучи даже одаренным колористом, не сможет свободно обращаться с материалом, и заниматься литографией ему не имеет смысла.

Рис. 106. О. Домье. Свобода и пресса. Литография

Целый ряд крупнейших художников в Европе, Америке и в нашей стране стали известны в значительной мере потому, что обратились именно к этой форме графического искусства.

Достаточно назвать несколько имен: французов Э. Делакруа (*рис. 104*), П. Гаварни (*рис. 105*) и О. Домье (*рис. 106*), английского художника Ф. Брэнгвина, немецких художников Макса Слефогта, Кете Кольвиц и ныне здравствующего американского художника Рокуэлла Кента (правда, Кент в равной степени и живописец, и гравер, и литограф). Литографией увлекались барбизонцы К. Коро, Ж. Дюпре, Н. Диаз, импрессионисты Э. Мане, Э. Дега, О. Ренуар. Замечательным мастером был А. Тулуз-Лотрек.

Рис. 107. В. А. Серов. Портрет А. К. Глазунова. Литография

В России литография появилась в начале XIX века. Первая мастерская была открыта при министерстве иностранных дел лишь для печатания различных официальных бумаг. Вскоре художник А. О. Орловский с увлечением отдается литографии и начинает издавать различные альбомы типов, сценок, портретов.

Литографией интересуются и другие крупные русские художники первой половины XIX века — О. А. Кипренский, В. Л. Боровиковский, К. П. Брюллов, А. Г. Венецианов.

Возникшее в Петербурге в двадцатых годах прошлого века «Общество поощрения художников» способствовало развитию русского литографского искусства. Литографским способом было сделано много изданий по военной истории, портретов, детских книг, альбомов с видами городов.

Большинство литографий печаталось черной краской, иногда раскрашивалось от руки акварелью. Но только во второй половине XIX века начинает широко распространяться цветная литография. Большую роль в популяризации литографии сыграл «Русский художественный листок», издаваемый в 1851—1862 годах русским художником-гравером В. Ф. Тиммом.

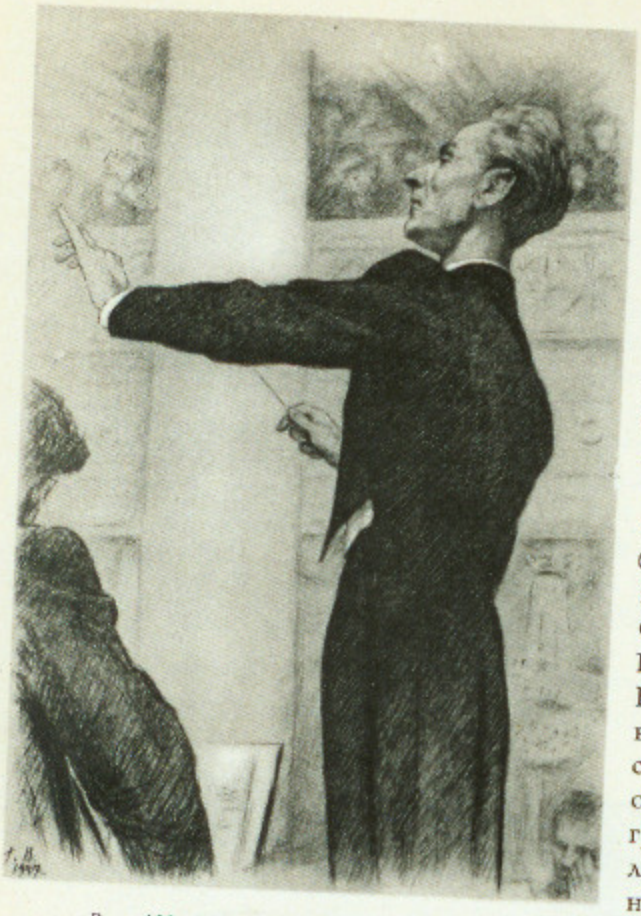


Рис. 108. Г. С. Верейский. Портрет Е. А. Мравинского. Литография

Когда в конце XIX века репродукционная литография приходит в упадок (ее вытесняет фоторепродукция), у многих художников возникает интерес к автолитографии. Ею начинают заниматься крупнейшие наши живописцы — И. Е. Репин, А. М. и В. М. Васнецовы, В. Е. Маковский, И. И. Шишкин, И. И. Левитан, В. А. Серов и многие другие.

В 1900-х годах автолитография занимает значительное место в работе художников «Мира искусства». Автолитография Л. С. Бакста, О. Э. Браза, Е. Е. Лансере, Ф. А. Малявина, М. В. Добужинского, Б. М. Кустодиева, А. П. Остроумовой-Лебедевой, В. Д. Фалилеева до сих пор являются отличными образцами этого своеобразного графического искусства. Мастером литографии, создавшим великолепные портреты, был В. А. Серов (*рис. 107*).

После Великой Октябрьской социалистической революции в годы гражданской войны большую роль играли плакаты, выполненные в технике автолитографии. Достаточно вспомнить плакат А. П. Апсита «На защиту Петрограда», замечательные плакаты Д. С. Моора «Ты записался добровольцем?» (*вып. II, рис. 142*), «Помоги» и многие другие.

В двадцатых и тридцатых годах в автолитографии успешно работали художники В. А. Ватагин, К. И. Рудаков (*см. рис. 197*), Н. А. Тырса, В. М. Конашевич, Е. И. Чарушин, И. И. Бродский, Н. Н. Купреянов, Г. С. Верейский (*рис. 108*), А. Львов, М. С. Родионов, В. В. Лебедев, П. А. Алякринский, С. С. Боим. Перед Великой Отечественной войной своими автолитографиями приобрели большую известность А. Н. Яр-Кравченко, В. И. Курдов, К. В. Кузнецов. Мне, как художнику, очень дорог такой замечательный мастер автолитографии, как К. И. Рудаков. Его великолепные иллюстрации к произведениям И. С. Тургенева, Ги де Мопассана, его свободное обращение с материалом, безукоризненное владение рисунком, лаконизм линий могут

Рис. 109. Н. Н. Жуков. Разговор у березы. Цветная автолитография

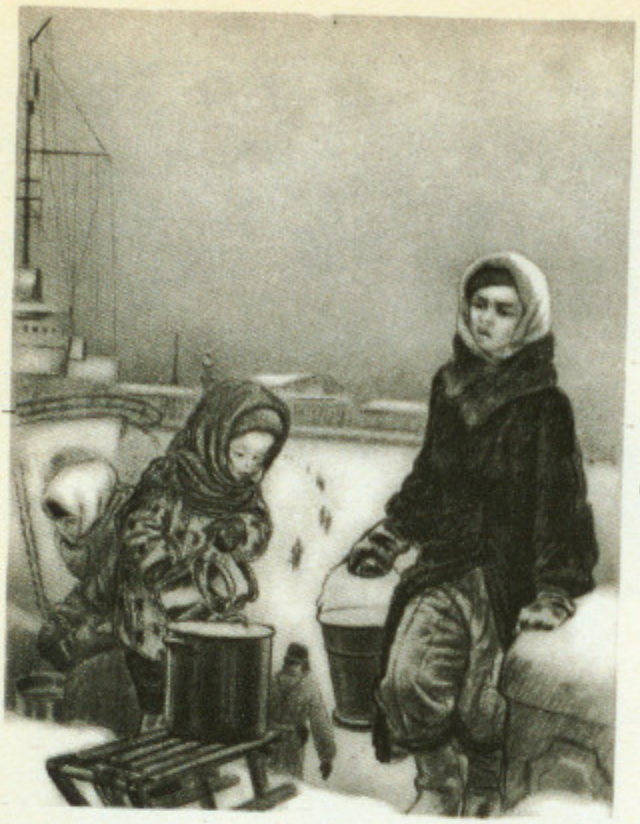


Рис. 110. А. Ф. Пахомов. На Неву за водой. Из серии «Ленинград в дни блокады и освобождения». 1942. Литография

служить образцом для художников, работающих в этой области.

В 30-х годах появляются выполненные в технике автолитографии иллюстрации Е. А. Кибрика к произведениям Ромена Роллана. Большими мастерами литографии являются А. Ф. Пахомов (*рис. 101*), Н. Н. Жуков (*рис. 109*) и А. Д. Гончаров.

В годы Великой Отечественной войны, когда начался мой творческий путь как художника, автолитография играла очень большую роль. В осажденном Ленинграде пользовались большой популярностью плакаты, листки, отдельные автолитографии художников «Боевого карандаша». В Москве Художественная эстампная мастерская и коллектив профессоров и студентов Государственного художественного института им. В. И. Сурикова выпустили большое количество литографических агитплакатов. Военные художники студии им. М. Б. Грекова П. Я. Кирпичев, Р. Ф. Житков, Е. И. Комаров на основе своих фронтовых зарисовок издали ряд альбомов. На выставках военных лет экспонировались отдельные листы художников А. М. Лаптева, П. В. Митурича, А. Н. Яр-Кравченко, Е. А. Кибрика (*рис. 202*) и многих других, также выполненных в технике автолитографии.

Литография бывает черная и цветная.

Черная одноцветная литография бывает и на подкладке, то есть с введением дополнительных тонов (тон, а не цвет), которыми усиливается впечатление. Правда, в последние годы большей популярностью пользуется именно цветная автолитография, и надо отдать должное, что наши художники в этом достигли больших успехов. Цветные автолитографии О. Г. Верейского, Л. Я. Тимошенко, И. М. Айзенштадт пользуются по праву значительным успехом.

Расскажу преимущественно о черной литографии, так как она более доступна начинающему литографу.

Естественно, что дать начинающему художнику-литографу все правила и детальные советы на все случаи — невозможно, и я сообщаю только о самом необходимом.

ЧЕРНАЯ (ОДНОЦВЕТНАЯ) ЛИТОГРАФИЯ

Помню, как сразу после войны я впервые увидел гладкую, цвета слоновой кости, поверхность литографского камня. Сама фактура его располагала к работе, а черный жирный карандаш так приятно ложился на поверхность. Спустя некоторое время я уже стоял перед камнем с готовым эскизом «Через Шпрее» (*рис. 113, 114, 115, 116*).

Большинство художников, чтобы легче ориентироваться в рисунке и точнее передать переходы света и цвета, на эскиз (оригинал) накладывают прозрачную бумагу (плюр) и обводят контуры (делают так называемый контрабрис), которые механическим путем переводят на камень. Но я отказался от этого способа и стал сразу рисовать на камне, как на бумаге.

В своей дальнейшей работе я почти никогда уже не пользовался плюром, а старался всегда думать, что передо мной просто бумага и не надо бояться ее испортить. Литография не любит поправок, камень нельзя «мучить», лучше сошлифовать рисунок и начать снова — будет живее, интереснее и главное сохранится почерк художника.

Работая над серией «Штурм Берлина» и триптихом «Капитуляция Берлина», я старался подходить к каждому листу так же, как подошел к первому, то есть долго компоновать, делая много эскизов. Рисунок на камне был уже завершенным.

Рис. 111. Хенн Сарап. Белый котенок. 1959. Литография

Рис. 112. Х. Бальтцер. Ослик. 1954. Литография

Рис. 113. В. В. Богаткин. Через Шпрее. Эскиз. 1945. Рисунок угольным карандашом

Рис. 114. В. В. Богаткин. Через Шпрее. Основной рисунок на камне. Контур. Литографский карандаш

Рис. 115. В. В. Богаткин. Через Шпрее. Подкладка. Серый тон. Тушь, карандаш

Рис. 116. В. В. Богаткин. Через Шпрее (окончательный оттиск в две краски)

Рис. 117. В. В. Богаткин. Из окна литографской мастерской. Рисунок с натуры на литографском камне

Правда, в дальнейшем я понял другое: когда слишком завершен эскиз, с которого рисуют на камень, работа носит характер несколько механический, художник как бы копирует сам себя, а не творит. Поэтому в последние годы я часто рисую на камне без всякого эскиза (*рис. 117, 118, 119, 120*).

Однако начинать рисовать на камне без эскиза, без контрабриса нельзя — это дается многолетним опытом, да и вообще зависит от индивидуальных способностей художника.

Итак, вы решили сделать автолитографию.

Камень для работы должен быть отшлифован совершенно гладко, без зерна (корки, корешка — *рис. 121*). Камень самим художником не подготавливается, этим занимается шлифовщик, который, как и мастер-печатник, есть в любой мастерской.

После предварительной шлифовки камень смачивается водой и в мокром состоянии равномерно, без сильного нажима полируется ку-

ском пемзы. Время от времени водой смывают образующийся белый шлиф. Когда шлифовка закончена, камень снова промывают водой и дают ему хорошенько просохнуть. Смывать шлиф надо мягкой губкой или тампоном из марли. На гладко отполированном камне можно рисовать кистью, пером.

Камни с шероховатой поверхностью называются корешковыми. Корешковые камни готовятся так: после того как камень предварительно отшлифован и выверен по линейке, его засевают тонким слоем (через сито) песка. Потом накладывают на другой, маленький литографский камень. Этим камешком трут равномерно по всей поверхности, делая руками кругообразные движения. Большинство наводит корешок не сухим песком, а песком с водой — говорят, что это быстрее, а на результат не влияет. Острые песчинки делают поверхность

Рис. 118. В. В. Богаткин. Кафе. Будапешт. 1960. Рисунок на камне без эскиза

камня шероховатой, зернистой. Выбор корешка определяется характером предлагаемой работы. Для тонких и мелких работ корешок должен быть острее и мельче. Крупные рисунки, плакаты, где художник предполагает работать большими штрихами, делаются на камне с крупным корешком.

Размер корешка зависит от того, каким песком обрабатывается камень. Чтобы получить тонкий корешок, применяется или очень мелкий песок, или просеянное толченое стекло.

Сита для просеивания песка должны быть металлические, разного размера.

После окончания наводки корешка камень тщательно промывают сильной струей воды и дают высохнуть.

Чтобы видеть результаты наводки корешка, рекомендуется внимательно просмотреть поверхность в увеличительное стекло. Перед началом работы достаточно потушевать литографским карандашом на полях, которые не будут использованы под рисунок.

Литографские карандаши, имеющиеся в продаже, бывают круглого и, кроме того, квадратного сечения, а также различной твердости.

Рис. 119. В. В. Богаткин. Рыбаки на озере Балатон. 1960. Рисунок на камне

Рис. 120. В. В. Богаткин, Оттепель, 1959. Рисунок на камне. Тушь, карандаш

Так как карандаши имеют небольшую длину — 6—7 *см*, для удобства пользования ими лучше вставить их в металлический держатель (рейсфедер, рис. 125)*.

Когда при помощи плюра или жесткого карандаша (простого, графического, лучше 2Н, 4Н, 6Н) на камень нанесен контрабрис (*рис. 122*) и вы приступаете к работе уже литографским карандашом, под руку нужно подложить или особую подставку, или прикрыть камень бумагой так, чтобы до открытой поверхности камня рука не дотрагивалась (*рис. 123*). Руки могут быть жирными, и потом при печати все эти пятна выйдут тоже. Кроме того, работая на камне, совершенно нельзя пользоваться резинкой.

* Рисунки 122, 123, 124, 125 взяты из книги П. И. Суворова «Искусство литографии». Практическое руководство для художников, изд. 2-е. М.—Л., «Искусство», 1947.

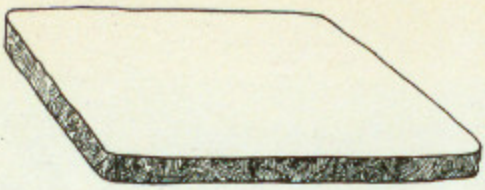


Рис. 121. Литографский камень

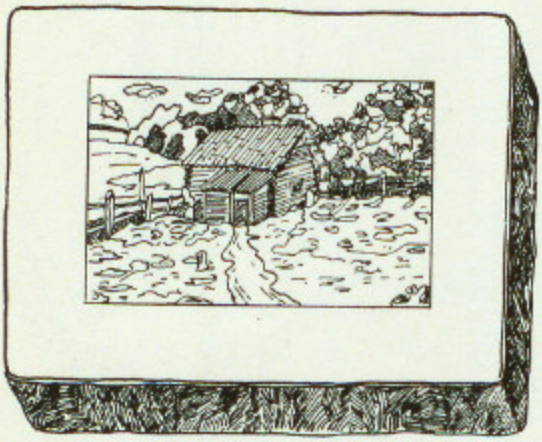


Рис. 122. Контрабрис

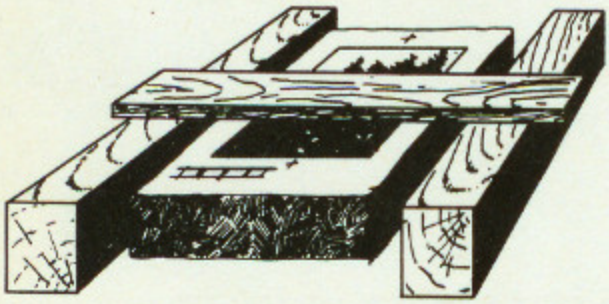


Рис. 123. Доска для упора руки при работе на камне

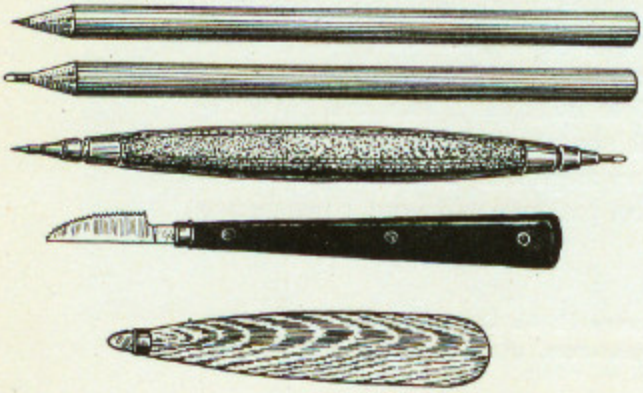


Рис. 124. Иглы и шаберы

Если тот или другой штрих у вас получился неверно, надо аккуратно удалить его, пользуясь иглой или шабером (*рис. 124*).

Одна из основных трудностей в работе на камне та, что полученный с камня оттиск будет иметь обратный зеркальный вид. Поэтому, если нужно, чтобы на отпечатке было обязательно прямое, а не зеркальное изображение, на камне приходится рисовать его обратным. Чтобы облегчить работу, многие художники-литографы устанавливают перед собой зеркало таким образом, чтобы в нем было видно изображение заранее сделанной на эскизе композиции. Если вы будете рисовать с изображения в зеркале, в отпечатке получится рисунок, соответствующий натуре.

Можно и сразу сделать эскиз в зеркальном изображении, проверяя композицию в зеркало. Рисуя с такого эскиза прямо на камень, художник чувствует себя менее связанным, и рисунок получается более живым и свободным.

Работа на камне требует большого навыка, поэтому вначале надо освоить одноцветную литографию. Полезно попробовать различные техники; рисовать карандашом, тушью (*рис. 117, 120*). Правда, рисовать на камне пером довольно трудно, так как и по гладкому камню перо все-таки скользит не так свободно, как по бумаге.

Есть приемы, когда тушью можно работать на камне, как на бумаге, размывая ее водой или скипидаром. Такие приемы используют в своей работе опытные мастера,

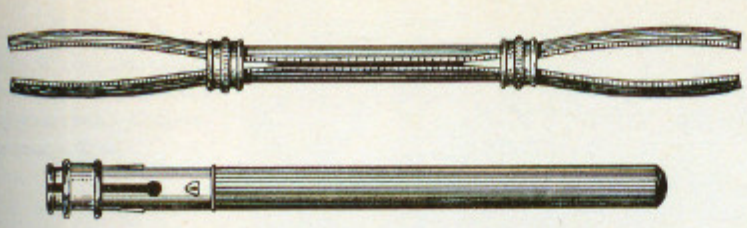


Рис. 125. Держатели

например известный московский художник П. И. Баранов. В данной статье я не буду касаться этого способа, так как никогда им не работал, да и начинающему заниматься литографией это будет трудно.

Тот, кто заинтересуется серьезно литографией, может обратиться к ряду пособий по литографии, в том числе к очень интересной и популярной книге П. И. Суворова «Искусство литографии»*. В этой книге подробно и обстоятельно рассказывается о всех процессах печати, травления камня, материалах, инструментах и т. д.

В задачу мою входит лишь познакомить с основами литографии.

Если пробовать свои силы в рисовании на камне, то рекомендую это делать вначале только карандашом, а уж освоившись как следует, переходить на работу пером и кистью.

Можно сочетать работу карандашом и тушью, но нужно всегда помнить, что, какой бы мягкости ни был карандаш, тушь намного сильнее и при слабой штриховке будет «вырываться».

Тушевать можно или постепенно усиливая тон, или сразу брать в силу, как это задумал художник. При постепенной тушевке получается хоть и аккуратно, но более вяло. В своей работе я предпочитаю сразу накладывать штрих той силы, которая должна быть в конечном результате. Работать карандашом несколько раз по одному и тому же месту не рекомендуется. Кроме того, надо еще учитывать и то, что после травления камня кислотой на него накатывается краска, которая обыкновенно немного сильнее, чем штрихи карандашом.

Очень неплохо, если художник попробует сделать рисунок на камне с натуры. Для начала можно взять натюрморт. Потом постепенно можно усложнять задание. Пускай даже при печати на оттиске будет зеркальное изображение. Неважно. Зато это очень развивает руку, и художник будет более свободно обращаться с материалом. Несколько таких рисунков, сделанных мной на камень, приведены в качестве иллюстрации (*рис. 117, 118, 119, 120*).

Элементарно освоив одноцветную — черную литографию, можно перейти к цветной.

* П. И. Суворов. Искусство литографии. Практическое руководство для художников, изд. 2-е. М.—Л., «Искусство», 1947.

Рис. 126. В. В. Богатов. В дни блокады Ленинграда. 1950. Автолитография (в 2 краски)

ЦВЕТНАЯ ЛИТОГРАФИЯ

Долгое время после изобретения литография печаталась только одним цветом — черным. Для того чтобы получить цветное изображение, ее просто раскрашивали от руки акварелью. Только в середине прошлого века начали печатать два-три тона. Однако в 60-х годах прошлого века русский литограф Тимм печатает свои листы и альбомы уже в пять и более красок. К концу XIX века цветная литография получает очень большое распространение. Замечательные мастера литографии на Западе, как А. Тулуз-Лотрек, Т.-А. Стенлейн, Ж. Шере, оставили нам великолепные произведения этого оригинального искусства.

В наши дни цветной литографией занимаются многие художники, и цветная литография как самостоятельное произведение искусства получает все большее распространение, тем более потому, что наряду с другими эстампами очень хорошо смотрится в современном интерьере.

Рис. 127. В. В. Богаткин. В дни блокады Ленинграда. 2-ой тон (серый) тушью на камне

Цветную литографию часто называют еще хромолитографией. Правда, это значение употреблялось больше, когда цветная литография имела промышленное значение, то есть когда техника литографии использовалась для репродуцирования картины того или иного художника. Делалось это не автором, а специалистом-хромолитографом. Сейчас, работая в цветной автолитографии, художник все, за исключением печати, делает сам. В данной статье как пример цветной литографии я привожу одну из лучших цветных автолитографий наших дней, а именно: «Отдых в пути» — одного из известных советских художников-графиков О. Г. Верейского (*рис. 128*).

Как же делается цветная литография?

Итак, вы решили сделать цветную литографию в пять красок: синюю, красную, желтую, серую и черную. Допустим, что основным цветом-контуром у вас будет черный, он будет у вас рисующим, он должен строить всю композицию — всю форму. Сделав на камне этот

Рис. 128. О. Г. Верейский. Отдых в пути. 1958. Цветная автолитография

первый основной цвет и поставив на полях маленькие крестики-метки, нужно отпечатать с этого камня несколько оттисков на плотной бумаге. Потом можно раскрасить такой оттиск акварелью. Причем, для того чтобы акварель лучше ложилась, ее следует разводить мыльной водой. Когда вы раскрасили работу и выяснили, где какой цвет вам нужен, приступаете к работе на других камнях. Для этого с раскрашенного оттиска-эскиза необходимо сделать на плюре (прозрачная переводная бумага) контрабрис, определяя границы цветов, учитывая полутона, а также производные цвета, например сочетание синего с желтым дает зеленый цвет, красного с черным — коричневый и т. д.

Если вы работаете на камне карандашом, то от таких сочетаний можно добиться очень тонких нюансов; если просто заливаете тушью,

Рис. 129. О. Г. Верейский, Отдых в пути. Литография (темно-серая краска)

то цвет будет более глухим; при наложении нескольких цветов друг на друга на бумаге получается довольно неприятная фактура, напоминающая клеенку. Вот почему рекомендуется сделать вначале контрабрис и перевести его на такое количество камней, сколько красок должно быть в вашей работе.

В цветной литографии художник должен учитывать последовательность наложения красок при печати, так как от намеченного порядка печатания красок будет часто зависеть оттенок составного цвета. Например, если печатать желтую краску поверх синей, то оттенок будет желтовато-зеленый, а если наоборот — синевато-зеленый.

Кроме крестиков-меток на поле (внизу) вычерчивается ряд прямоугольников (ремарок), число которых соответствует количеству красок, взятых для работы.

Рис. 130. О. Г. Верейский. Отдых в пути. Литография (черная краска)

Когда абрис перетиснут на другие камни, художник приступает к работе. В пределах каждого участка абриса он заливает тушью или заполняет штрихом те места, где данный цвет должен быть использован не в полную силу, а ослаблен. Техника работы ничем другим не отличается от приемов работы над одноцветной литографией. Хорошо, конечно, не только передавать силу тона и цвета, а также находить для каждой поверхности, для каждого предмета свою фактуру, свой прием, наиболее отвечающий характеру изображаемого сюжета. Все это очень хорошо видно на примере цветной автолитографии О. Г. Верейского «Отдых в пути».

Основной рисующий контур в этой работе — темно-серая краска (*рис. 129*), второй краской, или как бы вторым контуром, является

Рис. 131. О. Г. Верейский. Отдых в пути. Литография (серая краска)

здесь черная краска (*рис. 130*), третьей — серая, светлая (отпечатанная черной краской, она носит негативный характер (*рис. 131*), наконец, фиолетовая для костюма (*рис. 132*) и последняя краска — розовая (*рис. 133*).

Печатание цветной литографии по сравнению с черной не представляет больших трудностей. Главное заключается в умении подобрать и составить нужный цвет, который в соединении с другими дал бы в окончательном оттиске требуемые цвета и оттенки. Обычно эта работа выполняется специалистом-печатником, а не художником-автором, но присутствие художника желательно, так как иногда в процессе печати случайно появляются интересные цветовые сочетания, которые как вариант художник-автор может тоже оставить.

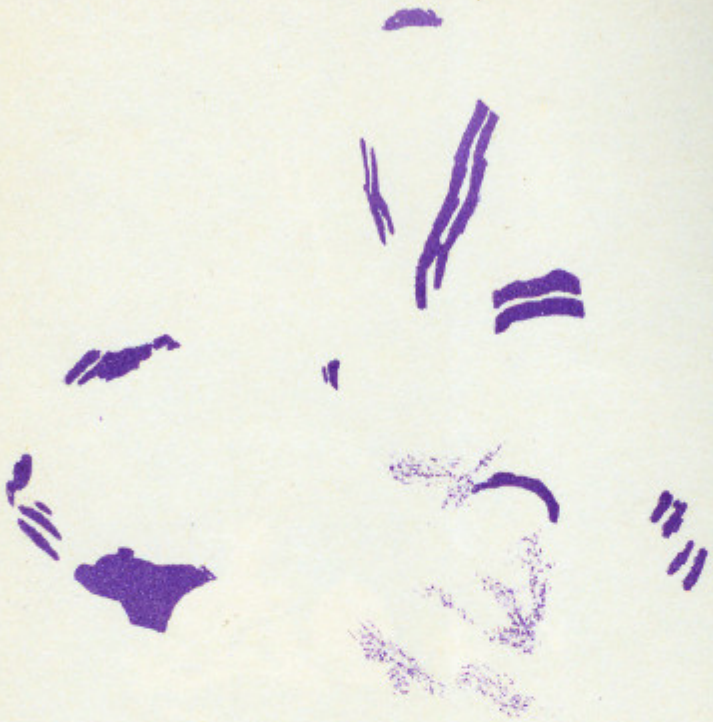


Рис. 132. О. Г. Верейский. Отдых в пути. Литография (фиолетовая краска)

Прежде чем приступить к печатанию цветной литографии, нужно составить и раскатать на плите валиком (*рис. 134*) краску желаемого цвета. Затем на станок кладут камень той краски, которая будет печататься первой, и прилаживают его, то есть устанавливают рейбер, приготовляют папку-декель (которая прижимает бумагу), бумагу для печати и т. д. Камень смачивают водой и скипидаром. Накатав камень краской, делают с него оттиск. Если цвет краски составлен правильно, то печать можно продолжать.

Затем счищают краску с красочной плиты и валика, тщательно смачивают их скипидаром и протирают чистой сухой тряпкой. Потом составляют цвет второй краски, раскатывают ее на плите и подготавливают второй камень.

Рис. 133. О. Г. Верейский. Отдых в пути. Литография (розовая краска)

Чтобы проверить, правильно ли составлен цвет краски, размешивают ножом на плите небольшое количество краски, берут капельку на указательный палец и сильными ударами по листочку белой бумаги разравнивают ее до тех пор, пока палец не перестанет пачкать чистую бумагу. Полученное пятно дает представление о цвете и силе тона составленной краски. Если цвет составлен неправильно, в замес добавляют требуемое количество нужной краски и снова пробуют ее пальцем. Можно взять полоску бумаги и пригладить ее рукой к валику — краска с валика перетиснется на бумагу. Это дает еще более верное представление о составленном цвете.

Для точного наложения красок друг на друга протыкают тонкой иглой во всех полученных оттисках (в точках пересечения линий,

образующих крестики-метки) маленькие дырочки. В крестиках-метках всех остальных камней просверливают тонкой иглой маленькие углубления. При накладывании бумаги на камень пользуются штангель-циркулем, но за неимением последнего очень часто просто используют две тонких иглы в деревянной оправе. Правда, такой способ наложения одному применить трудно, лучше вдвоем. Кроме нужного количества совершенно законченных оттисков, где напечатаны все краски, рекомендуется сделать по одному оттиску каждой отдельной краски на чистую бумагу. Такие оттиски называются шкалами. Шкалы дают возможность печатнику при печатании тиража точно подобрать краски уже самостоятельно, без автора-художника.

Рис. 134. Валик с втулками

Обыкновенно печать начинают с темных красок или с контура, так как, если начинать со светлых, это может ввести в заблуждение. Так, например, если литографию О. Г. Верейского «Отдых в пути» начинать печатать с розовой краски, то при сочетании этой краски просто с белой бумагой она может показаться слишком сильной, а если ее печатать последней, то легче взять такой силы, какой она задумана у автора.

Печатать краски одну за другой можно лишь при их полном высыхании. В случае, если есть настоятельная необходимость перепечатать краски в один и тот же день (хотя бы две), надо припудривать оттиски тальком, но от этого краски несколько теряют свою яркость.

По получении окончательного оттиска, когда напечатана последняя краска и автор видит, что требуется корректура, надо очень тщательно просмотреть камни всех красок и сделать поправки на тех камнях, где это необходимо. Иногда приходится делать корректуру на всех камнях.

Вообще в многоцветной литографии перед художником возникает еще следующая трудность: работая черным карандашом или тушью, надо очень хорошо представить себе силу каждого тона, учитывая, что впоследствии все это будет печататься цветом.

Естественно, что чем больше красок, тем сложнее работать, поэтому начинающему художнику делать сразу многоцветную литографию трудно. Начинать лучше с двух-трех цветов, а уж только потом, накопивши опыт, переходить к многоцветной литографии.

Вообще же многоцветная литография сложна для начинающего художника, и для работы нужна, конечно, специальная подготовка.

Травление камня цветной литографии такое же, как и при черной. Но поскольку без специального образования самому это делать невозможно, об этом процессе я не рассказываю.

Общие правила работы на камне очень хорошо изложены в книге П. И. Суворова, и я привожу полностью все восемнадцать пунктов.

«1. При работе на камне тушью необходимо следить за тем, чтобы все штрихи были одинаково черные. Рыжеватые или сероватые штрихи (от слишком жидкой туши, от недостаточного количества ее на пере или кисти) могут быть подтравлены кислотой, и рисунок получится с прорывами.

2. Перо при работе тушью нужно чаще вытирать чистой мягкой тряпочкой, так как тушь довольно быстро застывает и перестает стекать с пера.

3. Никогда не следует натирать слишком много туши. Нужно помнить, что работать свеженатертой тушью лучше — она легче сходит с пера.

4. Прежде чем начать работать только что сваренными или купленными карандашами, рекомендуется сначала испытать их. Для этого на маленьком камешке нужно сделать пробную тушевку от самого темного до едва заметного бледного тона, потравить этот камешек и сделать с него оттиск. Этот оттиск и даст возможность судить о достоинствах и недостатках карандаша и покажет, как надо работать им, чтобы не допустить неприятных неожиданностей.

5. Карандаши, которыми делается данная литография, обязательно должны быть одного состава (рецепта), в противном случае это приведет к самым неожиданным результатам, так как разные количества жиров в карандаше по-разному будут восприняты камнем, по-разному будут противостоять действию кислоты. Даже зрительно можно впасть в ошибку, когда пятно, сделанное на камне очень жирным, но имеющим более серый цвет карандашом, будет казаться на камне светлее, чем соседнее пятно, сделанное менее жирным, но более черным карандашом. После травления камня на отпечатке получится в этом случае как раз обратная картина.

6. Карандаш должен быть всегда хорошо очинен: для тонких, легких полутонов — остро, для более сильных — тупее. Однако очень тупой карандаш тоже не годится, так как он заливает корешок, и темные места получаются неровными, пятнистыми, теряют свою сочность и прозрачность.

7. Карандаши нужно чинить не от середины к концу, как обычные, а от конца к середине, иначе у них будет обламываться самый кончик. Кончик карандаша время от времени нужно подтачивать о бумагу.

8. Силу тона лучше прокладывать карандашом сразу, не «замучивая» и не затирая одно и то же место. Тогда он получится при всей его глубине гораздо чище и прозрачнее. Выравнивание, или, как говорят литографы, «заборка» тона, делается острым карандашом, которым

заделывают прорывы между штрихами. Густо положенные штрихи пробираются иглой.

9. Нужно помнить, что цвет камня вводит в заблуждение: рисунок мягкий на камне, в отпечатке на белой бумаге будет гораздо контрастнее, резче. Особенно велико будет расхождение, если, например, литография была сделана на синевато-сером камне, а напечатали с нее оттиски на чистой белой бумаге. При работе это нужно учитывать и делать рисунок на камне соответственно его цвету, а также подбирать бумагу и краску при печати.

10. Рисунок на камне, независимо от техники работы, должен иметь кругом поля не меньше 3 *см;* это необходимо при печати на станке для установки рейбера.

11. Поля у рисунка на камне лучше брать как можно больше, так как на этих полях можно тогда пробовать карандаш после заточки, пробовать штрихи пером, пробовать остроту иглы и т. д. Во время дальнейшей подготовки камня к печати все лишнее с полей легко счищается и не мешает самой композиции.

12. Камень нужно тщательно оберегать от пыли и смахивать как перед работой, так и во время работы мягкой широкой кистью, иначе пыль будет мешать карандашу соединяться с камнем. После работы камень нужно закрывать чистой бумагой.

13. Рекомендуется вообще относиться к камню аккуратно: не загрязнять и не захватывать его руками, особенно в тех местах, где должен быть рисунок, так как пот и жир, которые могут быть на пальцах, зажирят камень, и в этих местах на отпечатках останутся грязные пятна. Во избежание засаливания камня под руку всегда нужно подкладывать чистую, сложенную в несколько слоев бумагу. В один или два слоя бумагу подкладывать не рекомендуется, так как это слишком тонко, и если не будет засаливания камня непосредственно рукой, то от теплой руки камень будет отпотевать, и проложенные штрихи карандаша или туши будут размягчаться и расплываться по камню. Еще лучше подкладывать под руку гладенькую дощечку, которая лежит на двух толстых брусках, не касается камня и может передвигаться вверх или вниз.

14. Для удобства работы хорошо иметь специальный литографский стол с поднимающейся и опускающейся крышкой и с переменным наклоном верхней доски.

15. Нужно не забывать, что чистота работы и ее успешность во многом зависят от соблюдения абсолютной аккуратности в обращении с инструментом и камнем, от содержания их в чистоте и порядке. Поэтому после работы нужно тщательно промывать кисточки, брызгательную щеточку, проволочную сетку, тангирные пластинки и пр.

16. Очинки карандаша нужно собирать в чистую коробочку и держать закрытыми от пыли и сора. Из этих очинков можно сделать вновь хорошие карандаши или тушь.

17. При работе шабером или иглой нужно следить за тем, чтобы в снимаемых ими штрихах или пятнах не только были удалены тушь или карандаш с поверхности камня, но чтобы был снят небольшой слой и самого камня, куда успели проникнуть жиры, в противном случае при слабом травлении камня эти места могут не протравиться и будут принимать на себя краску.

18. Состояние влажности воздуха и температура помещения играют довольно значительную роль. В сыром и жарком помещении карандаши и тушь размягчаются, расплываются по камню, засаливают его и рисунок теряет чистоту и прозрачность. В холодном помещении карандаши колются, тушь застывает на пере и не сходит с него. Поэтому помещение должно быть сухое и с умеренной температурой. Никогда нельзя работать на камне, только что принесенном с холода. Его обязательно нужно выдержать в помещении, где будет происходить работа»*.

СТАНКИ ДЛЯ ПЕЧАТАНИЯ ЛИТОГРАФИИ. РАБОЧЕЕ МЕСТО. ОБОРУДОВАНИЕ

В литографских мастерских для получения с камня оттисков существуют специальные литографские ручные станки (*рис. 135*). Они используются для получения первых проб, для небольших тиражей и для перевода, поэтому иногда их называют переводными станками. Устроен литографский станок просто**.

На деревянную тележку (10 — см. схему на *рис. 136*) кладется камень. Эта тележка лежит на металлическом валу (11), который сообщается шестерней с ручкой (12). Вращение ручки передается валу, а последний передвигает тележку вправо или влево на роликах по двум полозьям на станине станка. Над тележкой установлен пружинный пресс. В нижней части пресса имеется деревянный брусок (6), нижние ребра которого стесаны и образуют острый угол. Этот брусок носит название рейбер.

Рейбер вставляется в металлический паз колодки станка, которая благодаря пружинам (2) и рычагу (1) может подниматься и опускаться,

* П. И. Суворов. Искусство литографии. Практическое руководство для художников, изд. 2-е. М.—Л., «Искусство», 1947, стр. 76—79.

** Рисунок-схема и описание устройства ручного литографского станка даются во книге П. И. Суворова «Искусство литографии». М.—Л., «Искусство», изд. 2-е, 1947.

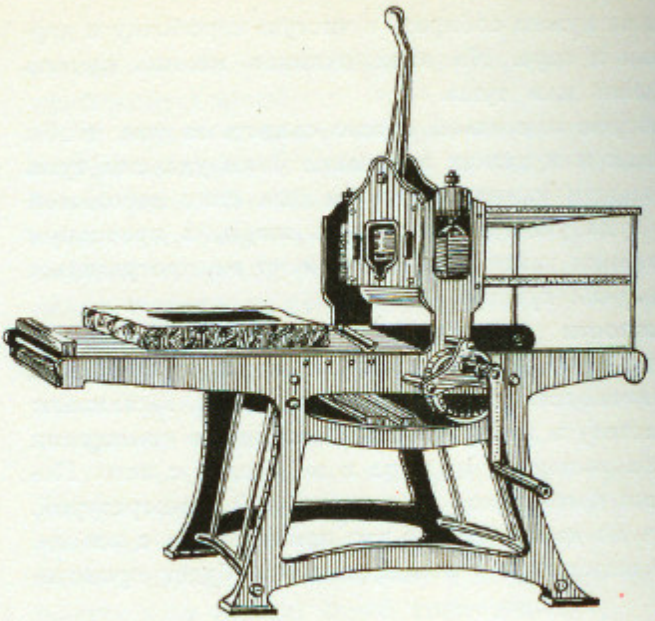


Рис. 135. Литографский ручной станок

отчего рейбер будет плотно нажимать на камень. Для регулирования давления имеется винт, вращающийся благодаря ручному маховику (3).

Для большей упругости на тележку кладется деревянная решетка, закрытая войлоком и застеленная листом линолеума. Таких решеток нужно иметь две-три для установок тонких камней, когда рейбер не достает до камня. Линолеум необходим, во-первых, для удобства передвижения камня на станке, а во-вторых, для того, чтобы при смывке камня водой, скипидаром, при запудривании тальком и т. д. войлок не пачкался и не впитывал в себя эти вещества.

С правой стороны станка имеются полочки, куда кладутся чистая бумага и готовые оттиски.

С левой стороны станка должен находиться столик, на котором расположено все необходимое печатнику для работы: глиняные или фаянсовые горшки с гуммиарабиком, с декстрином, с вытравкой, бутылки со скипидаром, тинктурой, олифой, тазик с водой и пр. (*рис. 137*). Главное место занимает мраморная плита для раскатывания валиком краски. Правда, чаще мраморную плиту заменяют крепким, гладко полированным литографским камнем.

После работы плиту, на которой раскатывали краску, чисто моют и протирают тряпкой.

Необходимо иметь также губки или томпоны для вытравки и для чистого гуммиарабика или декстрина. Губкой, которая была в вытравке, нельзя брать декстрин или гуммиарабик.

Рис. 136. Схема литографского ручного станка

1 — рычаг; 2 — пружины, поднимающие и опускающие колодку станка; 3 — ручной маховик, вращающий винт, который регулирует давление рейбера на камень; 4 — картон; 5 — колодка; 6 — рейбер, вставляющийся в металлический паз колодки; 7 — камень; 8 — войлок, покрывающий решетку; 9 — деревянная решетка, применяемая для создания большей упругости давления рейбера на камень; 10 — деревянная тележка, на которую кладется камень; 11 — металлический вал, на котором лежит тележка; вал сообщается шестерней с тележкой и передвигает ее вправо и влево на роликах по двум полозьям на станине станка; 12 — ручка, вращающая вал; 13 — подрейберник; 14 — бумага; 15 — макулатура; 16 — папка; 17 — полочки, куда кладутся чистая бумага и готовые оттиски.

Рис. 137. Столик с красочной плитой и необходимыми материалами

Для раскатывания краски и нанесения ее на камень существуют специальные валики — кожаные и резиновые. Кожаные валики разделяют на ворсовые и лицевые. Ворсовыми называются валики, обтянутые внутренней стороной кожи вверх и имеющие шероховатую поверхность, а лицевыми — обтянутые наружной стороной кожи вверх и имеющие гладкую поверхность. Ворсовые валики употребляются для накатывания плотных контурных красок, а лицевые и резиновые для накатывания более слабых красок (в цветной литографии). Всегда перед и после работы валики нужно тщательно чистить и хранить в специальном шкафчике.

Заканчивая статью, хочется сказать, что, конечно, занятие автолитографией очень увлекательно и интересно для художника, но все это под силу тому, кто уже овладел профессиональными навыками в рисунке и живописи. Начинать свою работу с автолитографии, не имея хорошей профессиональной подготовки, бесполезно.

ИСКУССТВО ОФОРМЛЕНИЯ КНИГИ

Книга в процессе производства должна пройти большой и сложный путь, прежде чем попадет в руки десятков тысяч и миллионов читателей. Выразительная подача авторского произведения в книге зависит от культурного уровня, художественного вкуса и квалификации мастеров различной специальности — издателей, полиграфистов, художников. Внешнее оформление изданий должно способствовать правильному изложению литературного материала, а элементы оформления (шрифт, декоративные элементы, иллюстрации) должны создавать у читателя верное представление о теме, содержании, назначении книги.

В коллективе, создающем книгу, важнейшая роль принадлежит художнику. Издатели и полиграфисты часто обходятся без него, хотя и в подобных случаях отсутствие художника лишь кажущееся, ибо средства, которыми пользуются полиграфисты, — рисунок шрифта, система набора, пропорции полей и т. д. — результат многовековых поисков художников в области искусства книги.

Художник привлекается к работе над книгой с той целью, чтобы средствами своего искусства усилить выразительность передачи авторского текста. При помощи изобразительных средств он как бы представляет читателю характер, содержание авторского текста. В оформлении книги художник должен отобразить и образный строй и эмоциональную атмосферу литературного произведения, подчеркнуть его прогрессивную гуманистическую направленность. Когда это ему удается, тогда его работа приобретает общественную значимость. А если замысел художника воплощен в яркой выразительной художественной форме, такое издание становится достоянием народной культуры. Пожалуй, художника книги можно сравнить с музыкантом-исполнителем, раскрывающим слушателю замысел композитора. Тогда, когда роль художника книги осуществляется в полной мере, он близок дирижеру большого симфонического оркестра, режиссеру спектакля или кинофильма; в других случаях его роль сводится к более ограниченной задаче своеобразного представления труда автора читателю.

При оформлении самой разнообразной литературы неизбежно ставятся эстетические задачи. Даже самое несложное оформление не может быть решено без учета элементарнейших эстетических условий: опрятности, порядка, соответствия текста и иллюстраций, пропорционального соотношения полосы набора и полей и т. д. Всякая работа по оформлению книги начинается с решения самых простейших эстетических задач, но может завершиться созданием сложного высокохудожественного творческого произведения.

Известны великолепные примеры, когда в книге не были использованы ни изобразительные, ни декоративные элементы, и все же она вошла в историю книжного искусства как знаменательная ее веха. Таковы книги замечательного художника-типографа Италии Джамбаттиста Бодони (конец XVIII — начало XIX века).

Иллюстрирование книги и ее внешнее оформление — область изобразительного искусства, и это не вызывает ни у кого никаких сомнений. Вместе с тем специфический характер носит искусство художника-оформителя (архитектоника книги, ее шрифтовая часть, ее декоративное убранство). С одной стороны, он пользуется изобразительными средствами, хотя они сознательно ограничены предельно возможной лаконичностью; с другой — он связан с производством книги и поэтому вынужден считаться с полиграфической и иной технологией. Его работа находится на стыке искусства и техники. Так же, как у каждого музыканта или артиста, у каждого художника должна быть своя индивидуальная манера интерпретации авторского материала, и чем эта манера своеобразней, тем больший интерес вызывает у читателей произведение. Эта черта художника-творца имеет

ценность не только субъективного характера, но и неизбежную объективную сторону социальной оценки, поскольку художник не может не быть связанным с той общественной средой, в которой он живет и мыслит. Последнее обстоятельство может явиться результатом и стихийного проявления и сознательного устремления художника. Тенденциозное истолкование книги, ее оценка выражаются в том, какие идеи и места авторского текста выбирает художник для акцентирования и выразительной их подачи.

Характер и воздействие художественного образа в произведениях оформителей книги, а также изобразительные средства, которыми они пользуются, имеют свой диапазон и свои специфические возможности, отличные от других видов графического искусства. Оформление книги должно способствовать раскрытию авторского замысла. Однако абсолютное совпадение воздействия текста и его художественного оформления невозможно. И то и другое воздействует на читателя-зрителя различными путями.

Мысль писателя раскрывается в процессе чтения постепенно. В оформлении, выполненном художником, замысел выражен наглядно и воспринимается единовременно. В одном изображении, в одной декоративной композиции нельзя показать развивающееся действие. Можно проиллюстрировать или отразить характер отдельных эпизодов или вызвать обобщенное представление о содержании книги.

Текст книги и ее художественное оформление — это два разных вида творческого процесса, и каждый из них имеет свои пути воздействия. Они не совпадают, но они бывают аналогичными. Образы в оформлении книги могут быть предметными, но могут быть и опосредствованными, выражать определенные настроения, символы, идеи и т. д.

Одна из главных особенностей внешнего оформления книги заключается и в том, что оно более, чем какой-либо другой вид графического искусства, связано со словом. Поэтому такое значительное место в этом виде графики занимают искусство шрифта, умение при помощи его создавать образный оформительский ансамбль книги.

История книги тесно связана с именами крупнейших художников, часто бывшими одновременно полиграфистами и издателями. Многие книги, хранящиеся в наших музеях, являются не только памятниками истории культуры народа, но и художественными реликвиями. Таковы «Остромирово евангелие», «Апостол» Ивана Федорова, издания Новикова, книги, выпущенные в XVIII веке Российской Академией наук, издания пушкинского времени и т. д. Как ни изменилось сегодня общество, как ни расширилось понятие «читатель» и как ни изменились склад его, условия и техника создания книги, мышление — неизменным остается наше благоговейное отношение к этим памятникам отечественного искусства книги.

Но такое отношение не должно увлекать на путь механического повторения того, что было достигнуто художниками книги прошлого. Чисто внешнее использование старых приемов оформления применительно к современному изданию чаще всего выглядит как анахронизм. Действительно, нелепо смотрелось бы издание, к примеру, исторического содержания, относящегося к XI веку, оформленное шрифтом и композиционными приемами рукописной книги давно прошедшего времени. Наш современник не смог бы читать такую книгу.

Мы часто справедливо говорим о том, что являемся наследниками всего лучшего, созданного нашими предшественниками в области искусства оформления книги. Эти художники были новаторами в своей области. Созданные ими произведения заключали в себе богатый опыт, накопленный предыдущими поколениями. Все развитие искусства оформления книги представляется нам цепью поисков и находок новых изобразительных приемов, новых решений, основанных на законах оптического восприятия, законах, которые используются для наиболее выразительной подачи читателю авторского литературного материала. Эти законы оптического восприятия связаны с природными свойствами глаза, и никакое «новаторство» не может их отменить.

В наше время представляется неправомерным такое «новаторство», которое порывает с опытом предшественников. Подлинное новаторство является таковым лишь в той мере, в какой оно расширяет наши возможности и знания, наш опыт в области оформления книги.

Что же нам представляется ценным и непреходящим в этом опыте?

Возьмем, к примеру, титульный лист книги Джамбаттиста Бодони (*рис. 138*). Вспомним, что композицию мы понимаем как построение отдельных элементов оформления, образующих согласованное целое, в котором для выделения главного найдено верное соподчинение частей, составляющих произведение. Титул книги Бодони является тому прекрасной иллюстрацией. В нем различные размеры (кегли) шрифта очень точно определяют соотношение основных и подчиненных строк. Дополнительно в главных строках применена разбивка, еще более выделяющая их. Но главная тонкость, делающая этот титул примером высокого мастерства, заключается в замечательном искусстве согласования разбивок между строками с внешними и внутренними полями, окружающими строки набора.

Соотношение разбивок и шрифта подчинено стремлению достигнуть предельной читабельности текста и единства в построении текстовых строк. Правильное решение этой задачи не может быть достигнуто механически. Это плод длительных поисков размеров шрифтовых строк, расстояний между ними и т. д.

Но единство, достигнутое в пределах «фигуры», образованной шрифтом, часто кажется недостаточным, как только глаз художника переходит к внешним полям белой бумаги, окружающим эту шрифтовую «фигуру». Возникает задача согласовать поля с «фигурой» шрифта, чтобы белые места вокруг нее уравновесились и чтобы общий ее масштаб «вписался» в формат белой полосы.

В титуле Бодони мы видим замечательное мастерство композиционного решения, хотя для этого художник избрал простейшие средства.

Возвращаясь к проблеме традиций и новаторства, мы на примере творческих задач, которые стояли перед Джамбаттиста Бодони, можем с полным основанием сделать следующий вывод: какие бы цели ни ставил перед собой художник, его решение будет художественным, отмеченным высоким профессионализмом, если он сумеет полноценно, творчески добиться тех же результатов, какие мы видим в титуле Бодони, ибо Бодони не стремился к «новаторству», а решал задачи художественного образа, основанные на особенностях оптического восприятия, свойственных человеческому глазу.

MANUALE
TIPOGRAFICO
DEL CAVALIERE
GIAMBATTISTA BODONI
VOLUME PRIMO.
PARMA
PRESSO LA VEDOVA

Рис. 138. Титульный лист издания Джамбаттиста Бодони. Италия. Парма. 1818

Каждое новое произведение искусства книги только тогда вызывает подлинные художественные чувства, когда оно произносит новое слово, слово сказанное мастерски, выразительно, а мастерству нельзя учиться без учета опыта предыдущих поколений.

История внешнего оформления книги как наша отечественная так и зарубежная дает бесчисленные примеры творческих решений и находок, роль и значение которых остаются непреходящими для всего дальнейшего развития искусства книги.

Мы настоятельно рекомендуем молодым и начинающим художникам книги непрестанно изучать предшественников, глубоко проникать в тайны их творческих успехов и предостерегаем от рабского, ремесленного копирования их образцов. Особенно нам хочется обратить внимание на необходимость изучения самобытной и своеобразной русской книги. Когда мы призываем к изучению этого опыта, мы имеем в виду не только предшественников, но и тех, кто работает рядом с нами.

Искусство оформления книги в нашей стране получило огромное общенародное значение.

Советские издательства выпускают литературу большими тиражами и стремятся к тому, чтобы каждая выпущенная книга имела художественный облик, помогающий восприятию текста и воспитывающий вкусы читателя. Многие прекрасные произведения искусства книги, созданные нашими художниками, в десятках и сотнях тысячах расходятся по стране. Несмотря на огромные тиражи этих изданий, они раскупаются читателями в течение самого короткого времени.

За годы существования Советской власти среди всех слоев населения количество людей, любящих и собирающих книгу, несоизмеримо выросло. Художественно оформленная книга пользуется горячей любовью советских людей, и это самый лучший показатель творческого характера работы художников.

Выставки-смотры искусства книги, всесоюзные конкурсы на лучшее художественное оформление книг периодически устраиваются в Москве, Ленинграде, в столицах наших республик, в областных центрах. Достижения советских художников демонстрируются и за рубежом — на систематически организуемых специальных выставках книги и книжной графики Советского Союза. Творчество многих наших мастеров книги благодаря этому приобрело международное признание.

ЭЛЕМЕНТЫ ОФОРМЛЕНИЯ КНИГИ

Внешнее оформление книги тесно связано с ее назначением, с характером ее использования, с будущей ее жизнью. Первое знакомство с книгой читатель начинает с витрины, прилавка магазина, киоска. Она лежит вместе с сотнями и тысячами других книг, и читатель должен по ее внешнему виду определить тип и характер издания, представить себе в самом общем виде особенность книги, ее отличие от других книг, ее содержание. Такую роль выполняют в первую очередь суперобложка, обложка и переплет.

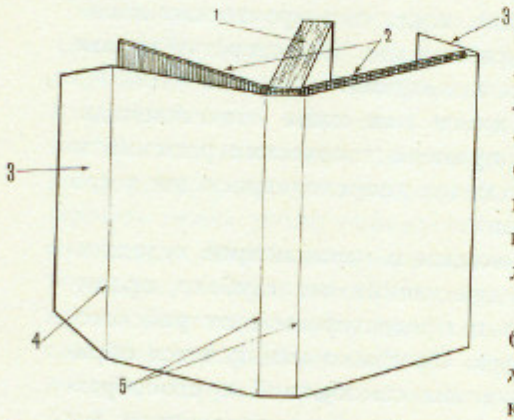


Рис. 139. Схема элементов суперобложки

1 — книжный бумажный блок; 2 — сторонки переплета; 3 — клапаны суперобложки; 4 — место сгиба сторонки суперобложки у переднего края сторонки переплета; 5 — место сгиба сторонок суперобложки у корешка переплета

Суперобложка (*рис. 139*) — это бумажная обертка книги, то есть обложка, имеющая с боковых сторон клапаны, загибающиеся внутрь книги. Суперобложка печатается на бумагах различных сортов; встречаются прозрачные суперобложки из различных видов пластмассы (*рис. 143*). Многокрасочные иллюстративные и декора-

Рис. 140. В. В. Лазурский. Шрифтовая суперобложка альбома «Советское искусство». 1956

Рис. 141. В. А. Фаворский. Декоративная суперобложка к «Сонетам» Шекспира. 1959

тизные, а иногда и шрифтовые суперобложки часто лакируют на специальных машинах или припрессовывают тонким слоем пластмассы, в результате чего они становятся глянцевыми и более яркими, интенсивными по цвету.

Мы приводим несколько воспроизведений суперобложек разного характера, от простейшей шрифтовой до сложной иллюстрационной (*рис. 140, 141, 142*).

Даже очень удачная и по художественному оформлению и по полиграфическому исполнению суперобложка может оказаться испор-

Рис. 142. С. В. Чехонин. Сюжетная суперобложка к книге Джона Рида «10 дней, которые потрясли мир». 1958

ченной, если она по размеру окажется не очень точно пригнанной к книге, то есть если ребра корешка или клапанов суперобложки не совпадут с соответствующими ребрами книги, если корешок или одна из сторонок супера окажутся шире или у́же прилегающих мест книги.

Поэтому очень важно, чтобы перед изготовлением суперобложки художник имел бы абсолютно точные размеры всех ее составных элементов. В первую очередь это требование относится к объему корешка. Больше всего недостатков в размерах суперобложки порождает неточный расчет именно этой его части. Лучшее средство избежать ошибки — это изготовление точного макета книги из бумаги, на которой печатается издание, сшитой и вставленной в обложку или папку из картона, тканевого или другого материала, избранного для переплета. Когда готов такой макет, его нужно обернуть бумагой, вырезанной по размерам будущей суперобложки и, притерев тщательно на ребрах книги, снять ее и расправить. Места сгиба дадут наиболее точное представление о размерах отдельных частей суперобложки. Лишь после этого мы рекомендуем приступить к изготовлению эскизов и оригинала.

Суперобложка необязательно должна быть такой, как она показана на нашем чертеже. Могут варьироваться форма и величина загнутых клапанов, в редких случаях супер может иметь высечки на сторонке, через которую проглядывает или шрифт или рисунок на переплете или обложке. Супер бывает и съемный и приклейной к корешку бумажной или легкой картонной обложки. Наконец, супер может быть укорочен по высоте, и тогда он, частично покрывая переплет или обложку, играет роль рекламного или информационного «манжета» на книге.

В той мере, в какой суперобложка входит в общий ансамбль внешнего оформления книги, следует всегда иметь в виду ее связь с характером обложки, переплета и форзаца. Часто после очень насыщенного по цвету и рисунку, сложного по композиции супера переплет или внутреннюю обложку хочется увидеть очень простыми, минимально оформленными. И, наоборот, при очень сложном и насыщенном оформлении переплета или внутренней обложки супер может быть менее насыщенным. В то же время не исключено сложное решение одновременно и суперобложки (тематической) и переплета (декоративно-орнаментального). Возможны и другие варианты, но они всегда должны быть плодом взаимосвязанного, органического художественного замысла. Важно представить себе, как клапаны суперобложки будут смотреться, когда, раскрывая переплет книги, вы увидите клапан на фоне форзаца. Художественное оформление клапана не должно разрушать декоративное решение форзаца. Клапаны

суперобложки часто служат композиционным продолжением ее сторонок, но издатели нередко заполняют их рекламными или информационными текстами, оформление которых должно также решаться художником.

Как правило, суперобложки не живут долгой жизнью и, выполнив свое назначение — информационное или рекламное, в магазине или как предохранительная обертка для переплета, намного раньше, чем книга, прекращают свое существование.

Бумажная художественно оформленная суперобложка родилась в связи с широким развитием книгоиздания в конце XIX — начале XX века, когда неизмеримо увеличилось число издаваемых книг, когда возникла необходимость «выделять» книгу, «доводить» ее до читателя, популяризировать ее рекламными путями.

Переплет предохраняет листы книги от пыли и изнашивания, прикрывает механизм крепления листов в корешке (*рис. 144*). Зрительно наиболее активной частью переплета является корешок, так как на книжной полке мы видим именно его, в то время как сторонки переплета вплотную соприкасаются со сторонками других книг и скрыты от нашего взора. Поэтому форма корешка является важным моментом в отделке переплета. Не случайно в некоторых странах (Чехословакии, Германии, Англии) широкое распространение получили такие переплеты, где главное внимание сосредоточено на корешке, сторонки переплетов остаются не заполненными никакими оформительскими элементами или имеют их в минимальном количестве (*рис. 145, 146*).

Переплет имеет длительную историю развития. Современная его форма является результатом применения самых совершенных механизмов, специализированных на

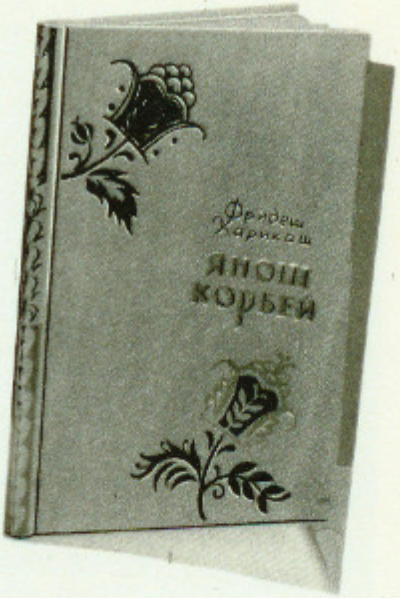


Рис. 143. Е. И. Коган. Суперобложка к книге Фридеоша Карикаша «Янош Корбей» (название и автор напечатаны на прозрачной пленке). 1959

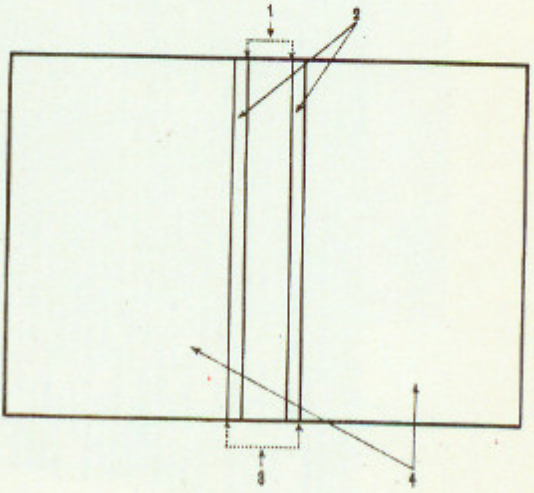


Рис. 144. Схема элементов переплета
1 — отстав; 2 — расстанов; 3 — шпация; 4 — верхняя и нижняя сторонки

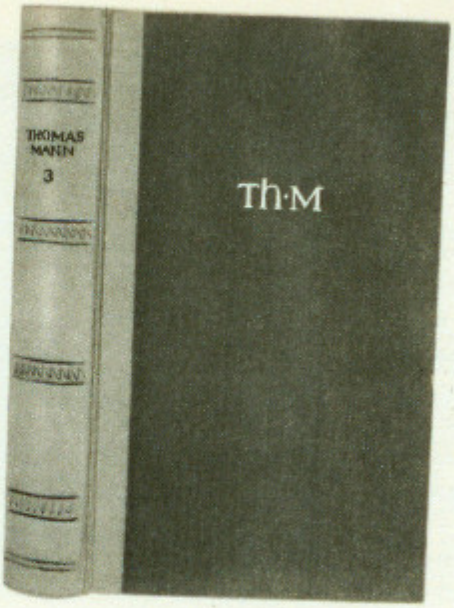


Рис. 145. Карл Госсов. Переплет собрания сочинений Томаса Манна (ГДР)

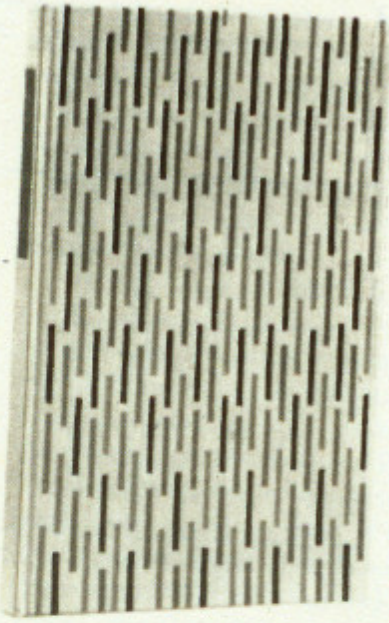


Рис. 146. Хорст Эрих Вальтер. Переплет книги «Слово и образ», 1958 (ГДР)

изготовлении в огромнейшем количестве переплетных папок и вставке в них сшитых книжных блоков. Эта машинная форма переплетов значительно отличается от формы переплетов ручного изготовления, рассчитанных на незначительное количество экземпляров, часто даже на единичные. Это же касается и материалов, используемых для переплетных работ.

Старинные переплеты выполнялись главным образом из разных видов кож: пергамента, свиной кожи, сафьяна, делались из дорогих материалов, например из парчи, а иногда изготовлялись мастерами-ювелирами из металлов, украшались драгоценными камнями, слоновой костью, ценными породами дерева и т. д. Этими материалами обтягивали деревянные доски, служившие сторонками переплета. Корешки переплета были очень разнообразны по технике изготовления и по форме.

Мастерство ручного изготовления переплетов достигало очень большой высоты, были созданы целые национальные школы, выявились многие замечательные мастера, которые соответственно характеру применяемых материалов находили различные приемы декоративного убранства переплетов. Так, для переплетов из свиной кожи были типичны рельефные украшения, тисненные со штампов, без красочного покрытия, но позволяющие ручную раскраску жидкими красками. Этот же материал допускал применение различных инкрустаций из цветных или расцвеченных кож. Применение для переплетов сафьяновых кож породило искусство тиснения золотом (*рис. 147, 148*).

Совершенно ясно, что в настоящее время переплеты сотен тысяч и даже

Рис. 147. Русские переплеты

Вверху слева сафьяновый переплет с золотым тиснением (XVIII век). Вверху справа переплет из свиной кожи с металлическими застежками (XVI век).

Внизу слева переплет с деревянными крышками и пергаментными тетрадями, сшитыми на ремнях (XI век). Внизу справа переплет из свиной кожи с золотым тиснением (XVIII век).

Рис. 148. Зарубежные переплеты

Вверху слева итальянский переплет из сафьяна с инкрустацией из цветной кожи с золотым тиснением (XVIII век).

Вверху справа турецкий переплет из сафьяна с золотым тиснением и клапаном (XIX век). Посредине немецкий переплет из свиной кожи с рельефным бесцветочным тиснением на нем (XVI век.) Внизу слева французский сафьяновый переплет, инкрустированный из цветной кожи и с золотым тиснением (XIX век). Внизу справа французский сафьяновый переплет с золотым тиснением (XVIII век).

миллионов книг не могут выполняться, например, из кожи. Специально обработанные текстильные ткани, крепкие сорта бумаги и картон стали основными материалами для изготовления переплетов. В последнее время для переплетов частично применяются пластмассы, и им, очевидно, принадлежит большое будущее.

Современные материалы для переплетов допускают широкое применение печатных и сухих красок, включая золотую, и разноцветные алюминиевые, рельефные тиснения со штампов и даже инкрустацию, выполняемую механическим путем. Переплетные изделия, выполненные специальными машинами, имеют свою специфическую форму.

Следует отметить, что часто переплеты, изготовленные на машинах, не имеют должной формы. Происходит это оттого, что переплетное оборудование типографий не всюду освоено в должной мере.

Главным во внешней отделке переплета является форма корешка (*рис. 149*).

Рис. 149. Схемы корешков переплетов

В верхнем ряду показаны бесформенные корешки переплетов. В нижнем ряду — формы корешка переплетов, делающих переплет красивым.

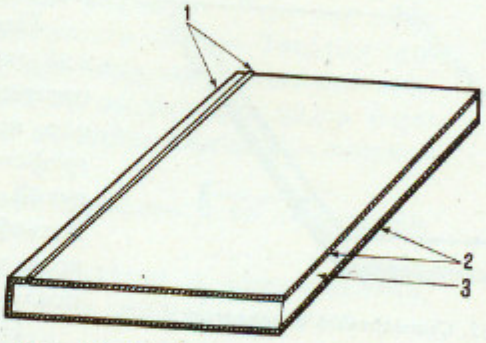


Рис. 150. Стандартный переплет № 1

1 — рубчик, облегчающий открывание переплета; 2 — картонный переплет; 3 — книжный блок

Очень важно для красоты переплета, чтобы углубление в расстанове корешка было глубоко и аккуратно втерто. Само собой разумеется, что сторонка переплета должна быть гладкой, без бугров и пузырей. Большое значение имеют ровно обрезанный небольшой по размеру (примерно, $1^1/_4 - 1^1/_2$ *см*) загиб переплетного материала на внутреннюю часть сторонки и аккуратная заделка его в углах на обороте сторонки.

В зависимости от разных материалов и характера их использования в нашей полиграфической практике употребляются девять стандартных типов переплета.

№ 1. Гибкий цельнокартонный, обрезной с трех сторон вместе с листами, без кантов (*рис. 150*).

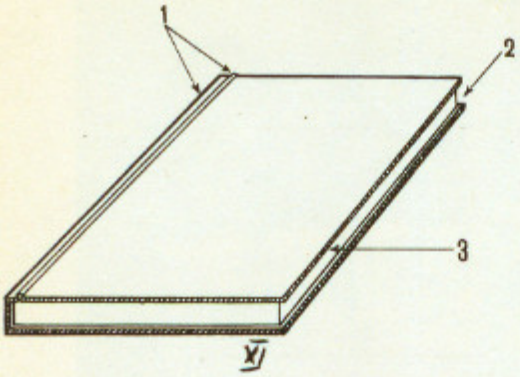


Рис. 151. Стандартный переплет № 2

1 — рубчик, облегчающий открывание переплета; 2 — кант переплета; 3 — бумажный блок

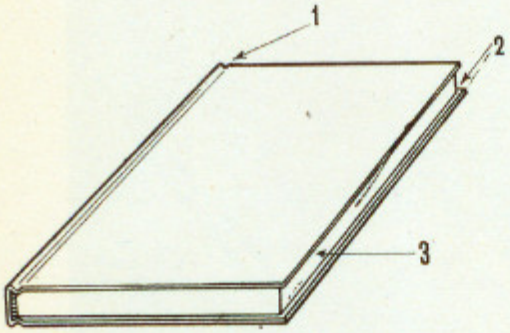


Рис. 152. Стандартный переплет № 4

1 — расстанов между корешком и сторонкой; 2 — кант переплета; 3 — бумажный блок

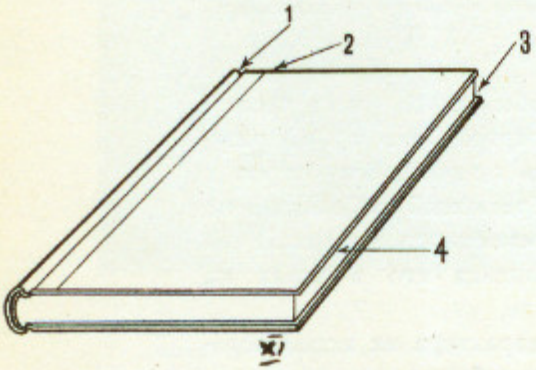


Рис. 153. Стандартный переплет №5

1 — расстанов между корешком и сторонкой; 2 — стык покрытий разных материалов на корешке и сторонке; 3 — кант переплета; 4 — бумажный блок

Этот вид переплета применяется главным образом для технических, справочных изданий, прейскурантов и т. д.

На картонную сторонку хорошо ложится типографская краска. Если картон хорошо спрессован и его поверхность достаточно гладкая, такой картон допускает печать не только с штриховых клише, но и с грубых растровых полутоновых. Возможна и рельефная печать без краски.

№ 2. Такой же переплет, как и № 1, но с кантами (*рис. 151*).

№ 3. Мягкий обрезной цельнотканевый переплет такого типа, как общая ученическая тетрадь. Внешний вид переплета такой же, как и у № 1, только без рубчиков у корешка.

Печать на сторонке находится в прямой зависимости от характера материала, который покрывает переплет. Так, например, на коленкоре возможна печать типографской краской на печатных машинах и сухой краской на позолотных прессах. Рельефная печать не держится на коленкоре, не подклеенном на картон, и теряется после вставки бумажного блока в папку.

На ледериновой ткани плохо ложится типографская краска, и потому при тиснении на позолотных прессах чаще всего

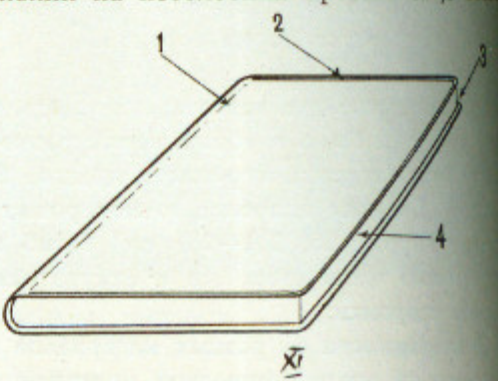


Рис. 154. Стандартный переплет № 9

1 — место сгиба крышки; 2 — тисненная окантовка сторонки; 3 — кант переплета; 4 — бумажный блок

используется сухая краска и рельефная печать, которая хорошо закрепляется в мастичном слое, покрывающем ледерин.

Пластмассовые покрытия имеют примерно те же возможности, что и ледериновые ткани, однако пластмассы обладают большей вязкостью, и поэтому рельефная печать получает здесь большой эффект.

№ 4. Твердый цельнобумажный переплет с кантом (*рис. 152*). Этот вид переплета имеет самое широкое распространение для разных изданий — художественных, детских, научно-популярных, некоторых технических и рекламных. Переплет № 4 может быть покрыт бумагой самых разнообразных сортов, предпочтительно хорошо проклеенной, и поэтому позволяет использовать бесконечно широкие оформительские возможности. Этот вид переплета допускает почти все имеющиеся в полиграфии средства воспроизведения, в том числе и те, которые применяются для тканевых переплетов.

Как и во всех других случаях, корешок переплета № 4 может быть самым разнообразным, но, как подсказывает практика, лучше всего смотрится этот переплет с прямым корешком. Этот вид переплета в общем рассчитан на книги небольшого объема. Твердым этот вид переплета называется потому, что для сторонки применяют твердый, малогнущийся картон, в отличие от предыдущих видов переплета, где используется тонкий мягкий гнущийся картон или плотные сорта бумаги.

№ 5. Твердый переплет с тканевым корешком и со сторонками, покрытыми бумагой (рис. *153*).

Переплет № 5 обладает теми же качествами и возможностями, что и переплет № 4. Но его используют и на книги большого объема: учебники, технические издания, сборники, справочные издания и т. д.

Однако матерчатый корешок переплета № 5 несколько усложняет задачу художника-оформителя: несмотря на различные оформительские возможности, и матерчатый корешок и бумажная обложка должна быть связаны общим художественным замыслом. В переплете имеет большое значение размер поля коленкора, переходящего с корешка на сторонку, а также характер его декоративной обработки. В зависимости от этого меняется решение оформления бумажной части переплета.

То, что мы говорили о красивой форме корешка, относится целиком и к переплету № 5, но, кроме того, важное значение имеет для его внешнего вида тщательная заделка выпуклого стыка на сторонке, возникающего от наложения бумаги на коленкор. Для устранения этого недостатка необходимо затискивать коленкор, переходящий с корешка на сторонку, до уровня поверхности картона, а лучше всего и глубже, чтоб край бумаги лег в это затискиваемое место вровень с поверхностью коленкора на сторонке.

№ 6. Гибкий цельнотканевый переплет с кантом. Такой переплет не имеет широкого распространения и используется для крайне ограниченного круга художественных изданий, для технических справочников, словарей. Однако он очень приятен и удобен, особенно в малоформатных изданиях, но хорош и для объемных книг.

№ 7. Цельнотканевый твердый переплет с кантом. Способствует сохранности изданий и применяется главным образом для книг, имеющих средний и большой объем.

№ 8. Твердый тканевый переплет с кантом, но составной – из резных материалов для сторонки и для корешка (обычно из более плотных материалов для корешка и облегченных для сторонки). Такие переплеты используются преимущественно для изданий энциклопедического характера и для словарей.

№ 9. Пластмассовый переплет с кантом (*рис. 154*). Это главным образом мягкий, гибкий переплет, пока успешно применяемый для справочных, технических словарных изданий. Переплеты такого типа еще не нашли свой специфический для данного материала характер оформления, но, несомненно, в той или иной форме пластмассовым переплетам принадлежит большое будущее.

Описывая новые типы переплетов, соответствующие массовому, механизированному оснащению наших полиграфических предприятий, отвечающие требованиям наших многотиражных изданий, мы не можем не отметить и то, что это вовсе не означает, будто мы предполагаем полное исчезновение переплетов, изготовленных ручным способом. Нередко возникает необходимость в изготовлении уникальных переплетов для выставок, памятных книг, награждений отдельных граждан и т. д. Такого рода переплеты изготовляются ручным путем и при обязательном участии художников, иногда даже непосредственно исполняющих работы. Особенно развито это искусство в Литовской, Латвийской, Эстонской республиках, и на наших выставках мы часто встречаем замечательные примеры их переплетного мастерства (*рис. 155*). Иногда приходится слышать о так называемой «специфике» переплета как оформительского элемента. Мы не отрицаем особенностей оформления переплета, которые определяются его характером и назначением, различными переплетными материалами и способами производства. Но полагаем нецелесообразным канонизировать это своеобразие, имея в виду, что один и тот же тип переплета может быть по-разному оформлен в зависимости от содержания и назначения книги. Возможно, что одно и то же произведение будет нуждаться в различном оформлении, так, например, академическое издание «Евгения Онегина» по внешнему виду будет отличаться от издания того же произведения для книголюбов или от массового издания.

Хотя единого решения оформительских задач не может быть,

существуют законы, которые нельзя нарушать. Так, некоторые художники книги, не считаясь с особенностями и техническими возможностями переплетного материала, применяют не свойственные переплету изобразительные приемы и решают его как суперобложку или титул. В результате этого художественные достоинства работ значительно снижаются.

Конечно, в области переплетных работ сложившиеся внешние формы не могут не подвергаться изменениям. Более того, художник должен пытливо искать новые формы массового и уникального переплета, но поиски эти должны быть технически и художественно обоснованными.

Рис. 155. Переплет из свиной кожи с ручным тиснением, выполненный по рисунку А. Рейндорф (Эстония). 1957

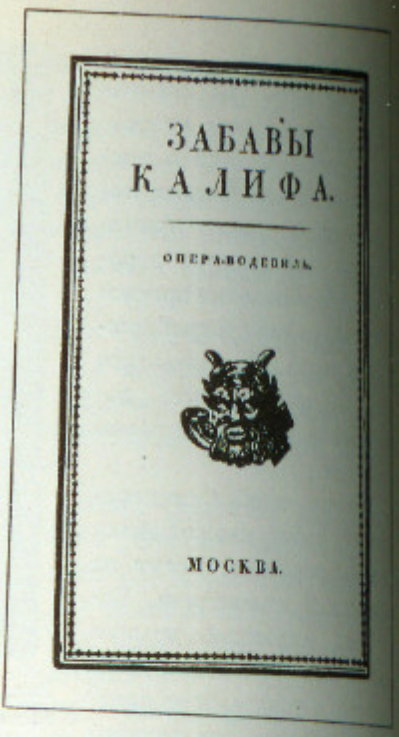
В пределах настоящей статьи мы лишены возможности описать особенности различных школ переплетного искусства и отдельных выдающихся его образцов. Поэтому мы настоятельно рекомендуем художникам книги ознакомление с богатыми книжными фондами наших библиотек.

Обложка — бумажная обертка, предохраняющая от загрязнения первые листы книги, покрывает механизм крепления книги в корешке и служит рекламным и информационным целям.

В нашей стране обложка возникла в конце XVIII века в связи с необходимостью в более короткие сроки выпустить книгу большим тиражом и доступную по цене. Наборная обложка начала XIX века составила специальный раздел в истории оформления русской книги. Она выполнялась наборными типографскими средствами, нередко с применением клише-политипажа* и печаталась на «цветных бумажках». Приводимые нами примеры (*рис. 156*) показывают высокие художественные достоинства таких обложек.

* Клише-политипаж-гравюра (клише) изобразительного или декоративного характера, размноженная и предназначенная не для отдельной книги, а для массового применения в различных книгах в качестве украшения.

МИѲОЛОГІЯ,
ИЛИ
КРАТКОЕ
БАСНОСЛОВІЕ
О
БОГАХЪ
И
ГЕРОЯХЪ ПІИТИЧЕСКІХЪ.
Съ гравированными картинами.
МОСКВА.
1813.


ЗАБАВЫ
КАЛИФА.
ОПЕРА-ВОДЕВИЛЬ.
МОСКВА.

ЧУЖЕСТРАНКА.
Сочиненіе
ВИКОНТА Д'АРЛЕНКУРА.
ЧАСТЬ ТРЕТІЯ.
1828.

НЕДОРОСЛЬ,
КОМЕДІЯ
въ
ПЯТИ ДѢЙСТВІЯХЪ.
Сочиненіе
Д. И. ФОНЪ-ВИЗИНА.
МОСКВА.
1830.

Рис. 156. Русские наборные обложки начала XIX века

В дальнейшем оформление книг в обложках получило широкое распространение и приняло многообразные формы в различных видах литературы, начиная от шрифтовых обложек и кончая самыми сложными композициями изобразительного характера.

Форзац — два развернутых листа бумаги в начале и в конце бумажного блока книги.

Одна сторона форзаца целиком наклеивается на оборотную сторону переплета. Ее назначение — прикрывать загнутые края материала, приклеенные к картону, а также марлю, идущую от сшитого корешка бумажного блока и прикрепленную между сгибом форзаца и картоном сторонки. Некоторым образом форзац скрепляет бумажный блок с крышкой переплета. Другая сторона форзаца небольшой частью приклеена у корешка к книжному блоку.

Форзацы бывают не только приклейные, но и пришивные вместе с первым и последующим листами книги.

Для особо художественных изданий применяются и другие способы крепления и формы форзацев, в том числе изготовленные из материи.

В зависимости от художественного замысла возможны самые разнообразные решения этого элемента книги. Он может быть гладким, без каких-либо элементов оформления. В этих случаях используется гладкая или тисненая бумага, несколько более плотная, чем текстовая. Эта бумага может быть и белой и запечатанной каким-либо цветным фоном. Цвет для таких форзацев должен быть выбран художником в гармоническом или контрастном сочетании с цветом переплета или супера в зависимости от характера общего цветового решения оформления книги.

Другой формой форзаца является заполнение его какими-либо декоративными элементами, не имеющими ни орнаментального, ни смыслового значения. Такого рода форзацные и переплетные бумаги с различными одноцветными и разноцветными «мраморными» разводами были широко распространены в изданиях конца XVIII и начала XIX века и используются в переплетных работах в наши дни (*рис. 157*).

Есть доступный каждому художнику способ изготовления такого рода декоративных бумаг. Гуашью, замешанной на крахмале, покрывается поверхность бумаги, и затем по сырой краске палочкой, гребешком или ногтем наносятся различные ритмические полосы, а иногда и изображения. Крахмал в сочетании с краской оставляет своеобразные просветы бумаги, затеки вокруг черточек и линий. Результаты получаются очень интересные в декоративном отношении (*рис. 158*).

Вышеописанные виды форзацев играют в общем ансамбле оформления книги роль своеобразных пауз между супером или переплетом и текстовой частью книги.

Рис. 157. Рисунок «мраморного» форзаца

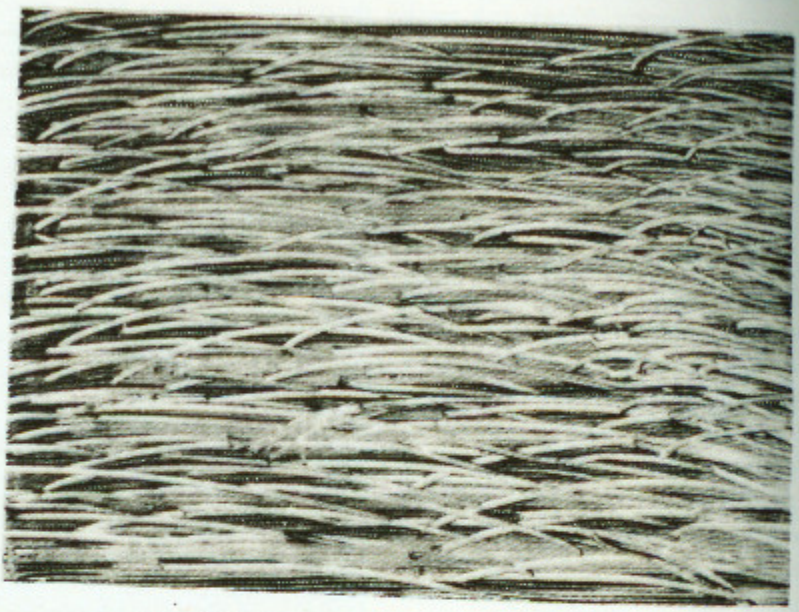


Рис. 158. Рисунок «крахмального» форзаца

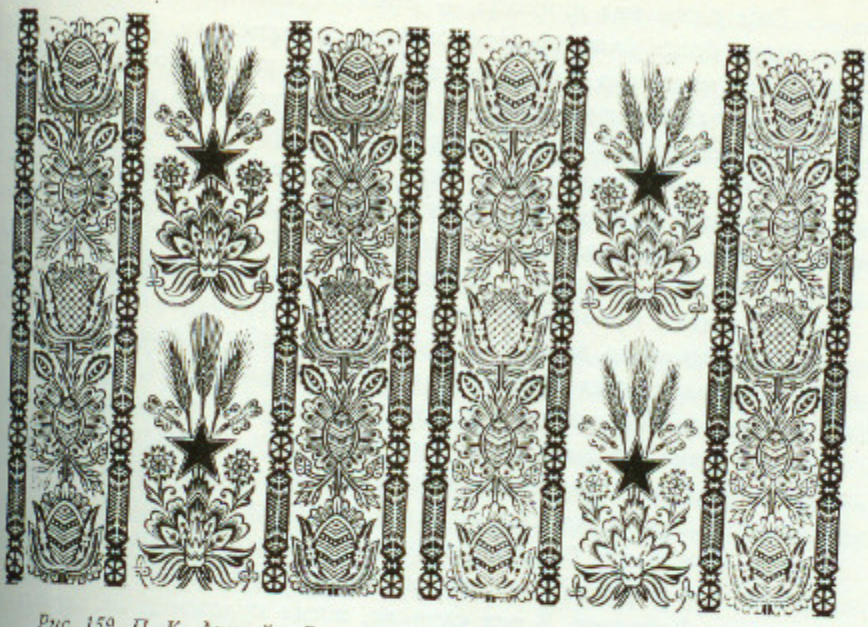


Рис. 159. П. К. Лухтейн. Рисунок орнаментального форзаца к альбому «Прикладное искусство Эстонской ССР». 1955

Рис. 160. С. Б. Телингатер. «Сюжетный» форзац с введенным текстом стихотворения А. Безыменского для альбома «В борьбе за стройку и освоение. К 15-летию ВЛКСМ»

Еще один вид форзаца — орнаментальный — предъявляет к художнику более сложные требования. Заполнен ли форзац орнаментом весь или частично, дается этот орнамент в сложном ритмическом сочетании или фрагментирован, в любом случае его выбор или решение требует от художника глубокого ознакомления с историческим материалом, когда книга посвящена исторической тематике, с национальным архитектурным или фольклорным, если в содержании книги звучат яркие национальные мотивы, или, например, с естествоведческим материалом, если книга посвящена научно-популярной тематике. Во всех случаях орнаментального решения форзаца от художника требуется серьезная вдумчивая работа по отбору декоративных элементов, составляющих орнамент, по их композиции (*рис. 159*).

Отправным пунктом работы художника над форзацем является соответствие орнамента общему характеру и содержанию книги. Эти орнаментальные решения могут быть экспрессивными, яркими, лапидарными, жизнерадостными или тяжелыми, грубыми, мрачными по цвету, они могут быть и нежными, легкими, лирическими по общему своему характеру. Возможны и тематические и чисто орнаментальные решения форзацев. В тех случаях, когда художник не связывает рисунок определенным традиционным орнаментом, последний может иметь изобразительный характер, не являясь в то же время изображением в прямом смысле. Так, горизонтальные повторяющиеся волнистые линии могут иногда смотреться как условное изображение волн.

Из числа декоративных решений форзацев нам хочется привести примеры применения текстов. Подобные решения часто очень хорошо связываются с общим характером содержания книги (*рис. 160*).

В научно-популярных, научных или художественных изданиях, посвященных, например, путешествиям, многие художники используют в форзацах элементы географической карты, декоративно их обрабатывая. И, наконец, в художественных изданиях, в детских и научно-популярных книгах для форзацев широко используются предметно-изобразительные и композиционно-сюжетные решения как в сочетании с орнаментом, так и в чисто иллюстративной форме.

Повторяем, во всех случаях художественное решение форзаца должно являться органической частью общего замысла оформления книги.

Титул. Первая полоса, открывающая книгу, почти всегда бывает титульной. Она сообщает читателю фамилию автора и название книги, характер произведения, издательство, год и место издания, фамилию переводчика, если издание переводное, название серии, если произведение входит в серию, количество томов и порядковый номер тома, если издание многотомное, и другие сведения справочного характера.

Часто титульные сведения по замыслу художника, оформляющего издание, распределяются на нескольких первых полосах книги. Так, например, для специальных художественных изданий на отдельную полосу часто выносят наименования издательства, его фирменную марку, а иногда год издания и название города, в котором помещается издательство. Такой лист называется авантитулом.

В многотомных изданиях часто применяется распашной титул, на правой стороне которого помещаются сведения, относящиеся к данному тому, а на левой — сведения общего характера, относящиеся ко всему изданию в целом.

В некоторых современных изданиях применяются и разворотные титулы — такие, в которых титул со всеми текстовыми данными и декоративными или иллюстративными элементами распределены и на левой и на правой сторонах как единый композиционный замысел (*рис. 161*).

Крупные части книги часто разделяются шмуцтитулами — отдельными страницами, на которых дается наименование частей, их номер, а иногда помещается рисунок (*рис. 170, 171*).

Титульные элементы книги — шрифты могут быть целиком рисованные (*рис. 164, 165*).

Однако в большинстве случаев рисование шрифтов не вызывается необходимостью, и наборные шрифтовые или комбинированные (наборные с рисованными) титулы, выполненные по эскизам художников, могут быть даже более красивыми, нежели целиком рисованные. Композиционные формы титулов бывают самыми разнообразными (*рис. 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 172*).

Рис. 161. И. И. Фомина. Разворотный титул к партитуре кантаты Сергея Прокофьева «Александр Невский». 1959

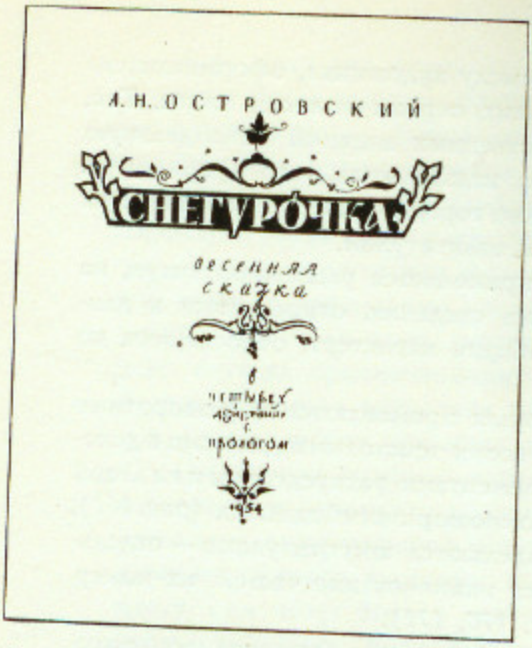


Рис. 162. Н. В. Ильин. Симметрический декоративный титул к пьесе А. Н. Островского «Снегурочка». 1954

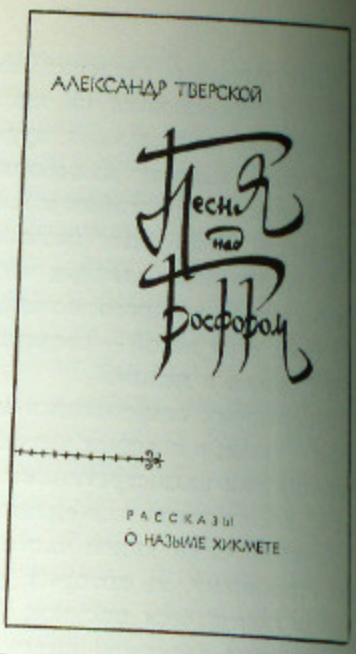


Рис. 163. С. Б. Телингатер. Асимметрический титул к книге А. Тверского «Песня над Босфором». 1959

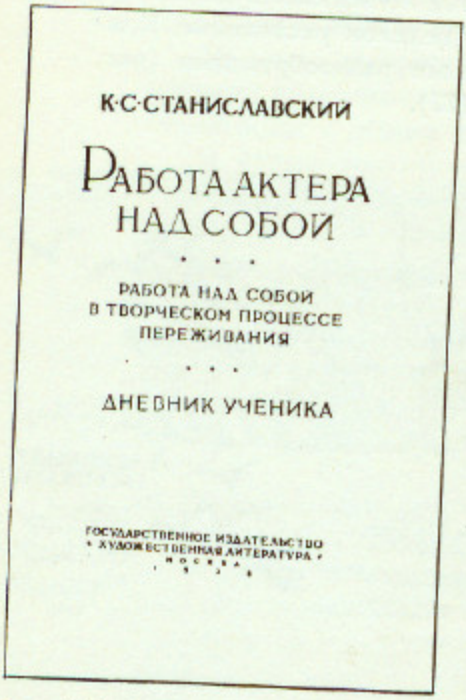


Рис. 164. И. Ф. Рерберг. Шрифтовой титул к книге К. С. Станиславского «Работа актера над собой». 1938

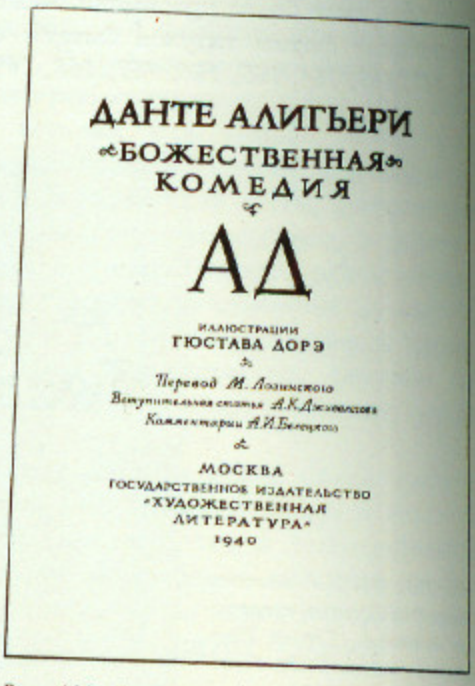


Рис. 165. Я. Д. Егоров. Шрифтовой титул к книге Данте Алигьери «Божественная комедия». 1940

Рис. 166. Н. И. Пискарев. Титул к пьесе А. В. Луначарского «Освобожденный Дон Кихот». 1922. Гравюра на дереве

Рис. 167. С. М. Пожарский. Шрифтовой титул к книге Шарля де Костера «Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке» 1956

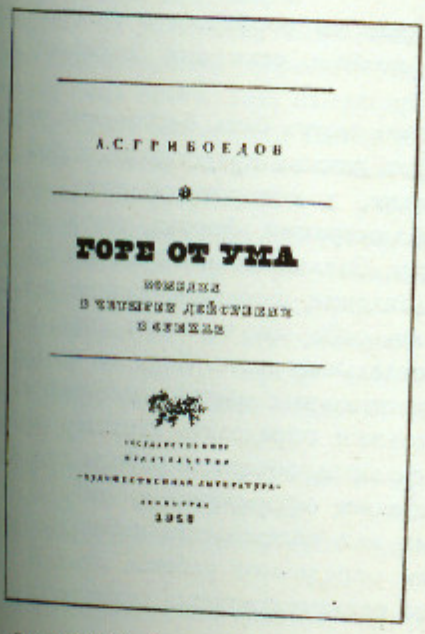


Рис. 168. В. Д. Дворяковский. Симметрический шрифтовой титул к комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». 1958

Рис. 169. И. И. Фомина. Симметрический титул к монографии об архитектуре Джакомо Кваренги. 1949

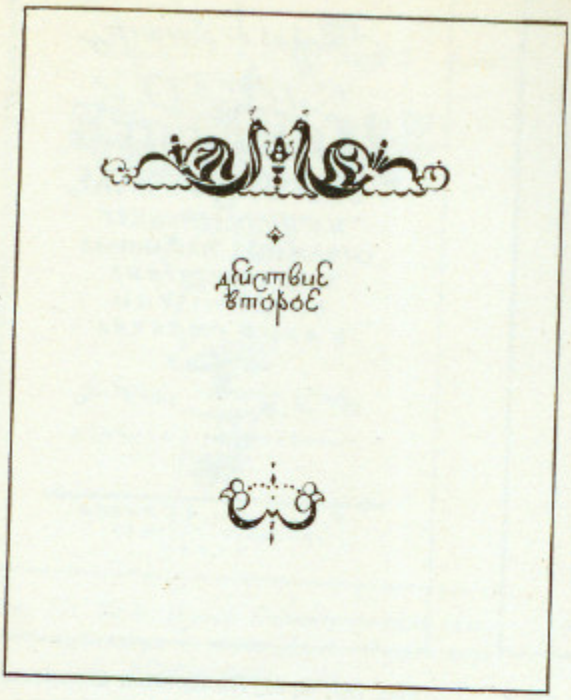


Рис. 170. Н. В. Ильин. Шрифтовой и декоративный имуцтитул к пьесе А. Н. Островского «Снегурочка». 1954

Рис. 171. Е. Е. Лансере. Сюжетный имуцтитул к книге И. А. Гончарова «Обломов». 1934

Текст книги. Сведения, которые мы сообщили о суперобложке, переплете, титуле, недостаточно полные, если они сообщаются вне связи с текстовой частью книги.

Конечно, замыслы оформления могут быть бесконечно разнообразными, но во всех случаях книга должна представлять собой целостное художественное произведение, в котором обложка, суперобложка, переплет, фронтиспис, иллюстрации, форзац, титул являются своеобразной увертюрой к тексту. Заключительной же частью являются справочные материалы, оглавление, выходные данные и т. д.

Художник должен представить себе, как выглядит книга в целом и как в этом целом выступают отдельные части. Хотя мы начали описание оформления книги с вступительных частей, основной ее элемент — это текст. Именно он должен определять характер оформления, не являясь вместе с тем главным объектом работы художника.

В каком смысле текст определяет оформление книги?

В первую очередь художник или издательство избирают формат будущей книги и в связи с ним определяют рабочее поле. В нашей практике выбор формата обычно регламентируется существующим го-

сударственным стандартом*. Правда, иногда специфика издания или особый художественный замысел не укладываются в стандарт. Для выпуска подобных изданий требуется специальное разрешение.

Рабочее поле текста определяет формат, размеры, характер всех начальных элементов текста (авантитул, титул, предисловие, вводные статьи), а также заключительных элементов (послесловие, указатели, примечания, комментарии, содержание или оглавление и т. д.).

Рис. 172. Н. В. Кузьмин. Сюжетный титул к повести Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего». 1959

Важнейшим моментом в оформлении книги является характер выбранного шрифта. Он должен быть крупным и очень читабельным для детской книги (особенно для младшего возраста), для словаря же — емким, плотным и рассчитанным на различные выделения и т. д. Выбор шрифта для поэтических произведений определяется характером и особенностью творческого лица поэта. Так, например, стихи древнегреческого поэта Софокла не могут набираться одним и тем же шрифтом, что и стихи современных поэтов, например Маяковского или Назыма Хикмета; в первом случае величественный и размеренный ритм стихов вяжется со шрифтами классических рисунков; во втором — современное динамическое членение строк, их сложный ритмический рисунок более соответствуют гротесковым шрифтам или менее контрастным шрифтам (горизонтальные и вертикальные элементы букв у которых сближены по толщине). Шрифт для книги научно-технического характера должен быть более строгим, чем шрифт для исторического романа.

Выбор рисунка шрифта связан не только со стилем литературного произведения, но он определяет и некоторые стороны художественного замысла. Действительно, если внимательно приглядеться к неко-

* ГОСТ (Государственный стандарт) 5773-59.

торым нашим изданиям, то нетрудно заметить, что в одних изданиях иллюстрации и декоративное оформление книги вместе со шрифтом представляют собой единое стилистическое, цветовое, ритмическое целое, а в других — они или «проваливаются» в полосе наборного текста, или «выскакивают» из нее.

Хочется рекомендовать в этом смысле опыт таких художников, как, например, В. А. Фаворский, В. Клемке, строящих весь свой художественный замысел в тесной связи с характером рисунка шрифта. Этим обусловливается манера исполнения: будут ли иллюстрации насыщены черным цветом или богаты полутонами.

Значительна роль текстового шрифта в создании архитектоники книги, ее композиционного построения. Если обратиться к древнейшим памятникам письменности, нетрудно заметить, что основой их композиции является слитное написание слов. Все дальнейшее развитие письменности связано с изобретением различных приемов повышения читабельности текста и выразительной передачи авторской мысли. Характерно, что решение этой задачи всегда было непосредственно связано с работой художников книги, с решением декоративно-графических задач.

Современная композиционная форма текста книги прошла длинный исторический путь, начиная от изобретения точки, разделяющей слово от слова, вплоть до современной сложной системы пунктуации, начиная от изобретения инициала, отделяющего одну мысль от другой, до современной сложной системы членения текста на главы, части, заголовки, подзаголовки и т. д.

Понимание задачи оформления книги как создание ее целостного художественного организма требует от художника глубокого знания всех технологических элементов и процессов производства. Замысел художника-оформителя книги является своеобразным планом для производства. В этом плане предусмотрены и разработаны все детали оформления, которые во многом определяют характер производственных процессов.

Дальнейшее развитие техники не должно сковывать творческой инициативы художника книги. Наоборот, культурный, широко образованный и знающий свое дело художник книги при современном уровне полиграфической техники должен всегда сознательно искать новые формы выразительной передачи авторского текста. Он не может безучастно относиться к тому, как набран текст (нет ли в нем пестрых «коридоров», абзацных отступов или переносов, уродующих набор), как поставлена колонцифра, какие подобраны шрифты к заголовкам, связаны ли они по рисунку с основным текстом и какова степень их выделения и соподчинения, как они поставлены по отношению к осям набора и т. д.

Особо следует указать, что такая деталь, как выбор способа расположения заголовков относительно полосы набора, является определяющим моментом в композиционной схеме оформления книги (если они расположены симметрично, то и оформительские элементы в титуле, в форзаце, часто на переплете и обложке и т. д. строятся симметрично; если они расположены асимметрично или в некой комбинации симметричной и асимметричной композиции, то и указанные элементы оформления строятся соответственно).

Работа художника книги не может быть изолированной от решения композиции всей книги, начиная от переплета и кончая набором текста. От того, как глубоко он проникает в оформление всех деталей книги, какие новые убедительные и осмысленные решения их он предлагает, его работа только выигрывает.

В тексте книги главным в оформительском членении являются спусковые полосы, то есть начальные полосы частей, глав или других разделов текста. Обычно наборный текст на этих полосах начинается несколько ниже верхнего края формата набора. Кроме того, чтобы выделить эту полосу как начальную, на ней вверху располагают иллюстрацию-заставки или декоративные элементы. Начало же текста выделяют украшенной инициальной буквой.

Мы обращаем особое внимание на роль и значение инициальных букв в оформлении спусковых полос (*рис. 173, 174, 175, 176*).

Часто, когда заставки и декоративные украшения делаются для начальных полос без учета того, как они связываются с характером шрифта, спусковые полосы смотрятся дробно, разваливаются. Связующим элементом в спусковых полосах являются строки заголовков и особенно инициалы; заставки как бы «перетекают» через них в текст. Но, конечно, лучше всего, когда заставка, заголовки, инициал и текст образуют определенную композицию.

Инициал неразрывно связан со словом, которое он начинает. К сожалению, это обстоятельство часто не принимается во внимание. Нужно следить за тем, чтобы наборная строка как бы сливалась с инициалом, за исключением тех случаев, когда инициал является самостоятельным словом (союз, местоимение и т. д.).

Не только спусковые полосы, но и вся система заголовков и подзаголовков внутри текста должна быть обязательно подчинена единому композиционному и стилевому замыслу оформителя и иллюстратора книги.

Мы лишены возможности систематизировать и описать различные композиционные приемы оформления всех составных элементов художественного решения внешнего и внутреннего вида книги. Однако нам представляется, что важнейшая оформительская задача заключается, помимо раскрытия изобразительными средствами идей и

Рис. 173. Спусковая полоса русской книги XVI века

РАЗСУЖДЕНІЕ
О
ДОБРОДѢТЕЛЯХЪ
И
НАГРАЖДЕНІЯХЪ.

Вступленіе.

Рис. 174. Спусковая полоса русской книги XVII века

ГЛАВА IX

Рис. 175. С. Б. Телингатер. Спусковая полоса к повести А. С. Пушкина «Дубровский». Заставка Д. А. Шмаринова. 1949

Жил когда-то старик-метельщик. Пошёл он однажды в лес за прутьями метёлок навязать. Вдруг откуда ни возьмись — ёжик, так и вертится под ногами. Присел старик поесть. А ёжик всё крутится возле него — то хлебную крошку подберёт, то каплю молока с сапога слизнёт. Понравился метельщику зверёк, посадил он его в шапку и унёс домой. Наутро проснулся старик, поглядели они с женой и видят: все тарелки перемыты, по местам расставлены, горшки начищены, так и сверкают, пол чисто выметен да ещё песочком посыпан, кто-то воды принёс, дров наколол и печ-

Рис. 176. А. Макунайте. Спусковая полоса к сказке Пятраса Цвирки «О еже и молодой его жене». Сюжетный инициал

содержания авторского произведения, еще и в целостном художественном решении.

Важнейшим подспорьем в этом смысле является работа над предварительным макетом всей книги. Этот макет должен точно соответствовать формату издания, формату заданных или решенных внешних и особенно внутренних элементов книги. В макете должны быть учтены все производственные возможности выполнения, особенности избранного способа воспроизведения, организационно-технические моменты выпуска книги, свойства технических материалов.

Проектирование макета, поскольку он определяет технологию и организацию выпуска издания, неразрывно связано с экономикой. Следует иметь в виду, что стоимость выпуска книги исчисляется десятками и сотнями тысяч рублей, а фундаментальные издания, вроде энциклопедий, многотомных и многотиражных собраний сочинений, — миллионами рублей. Свою стоимость имеет осуществление каждого элемента оформления, и художнику не следует об этом забывать.

С учетом всех этих обстоятельств нужно строить макет художественного оформления издания, задумывать и решать как основные элементы, так и детали.

ОФОРМИТЕЛЬСКИЕ АНСАМБЛИ КНИГ

Работа художника книги в издательстве бывает различной по объему задания. Ему приходится выполнять оригиналы переплетов, обложек, элементов внутреннего оформления книги.

Наиболее значительными и интересными являются задания, которые охватывают все элементы оформления книги и дают возможность художнику наиболее полно проявить свои творческие возможности. Однако как бы он ни был талантлив и профессионально опытен, ему трудно будет решить поставленную задачу, если он не обладает достаточной культурой и не умеет по-настоящему глубоко, вдумчиво прочесть научное или литературное произведение и осмыслить оформление. Каждое такое издание может относиться к определенному виду литературы, соответствовать его типическим признакам и вместе с тем иметь свои особенности содержания, темы, композиции, стиля. Художник книги должен обладать достаточными знаниями для того, чтобы истолковать эти особенности своими изобразительными средствами.

В зависимости от того, как содержательно и выразительно он сумеет истолковать авторский текст, проникнуть в строй образов писателя и помочь читателю воспринять текст в определенном направлении, его работа приобретает большую или меньшую ценность. Мы не

склонны утверждать, что такое понимание задач работы художника книги не может быть расширено в сторону украшения тогда, когда авторский текст не нуждается в изобразительном его истолковании. Тем не менее даже решение оформления средствами украшения должно быть содержательным в том смысле, что эмоциональный их строй должен соответствовать духу, направленности, стилю произведения.

Мы предлагаем ниже примеры разнообразного творческого решения книжных оформительских ансамблей различными мастерами. Эти примеры свидетельствуют о том, что попытки свести работу художника книги к выполнению каких-либо рецептов и правил на все случаи жизни — неверны. Каждый раз настоящий мастер, принимаясь за оформление книги, решает как бы заново особую творческую задачу.

В. А. Фаворский. Оформление книги Н. Кончаловской «Наша древняя столица»

В. А. Фаворский — крупнейший советский художник, создающий разнообразными пластическими средствами книжной графики целостный изобразительный образ книги. Он никогда не мыслит свою роль художника книги в отрыве от всего комплекса средств выразительной передачи авторской мысли. Поэтому он свою работу всегда начинает с макета. И уже в самом макете закладываются основы будущего художественного образа книги.

Изданная Детгизом в 1947 году книга Н. Кончаловской «Наша древняя столица» рассказывает об истории Москвы, описывает быт, нравы и обычаи ее населения, предметы материальной культуры, которыми оно пользовалось. Н. Кончаловская рассказывает обо всем этом в популярной и вместе с тем поэтической художественной форме.

И иллюстрации, выполненные Фаворским совместно с коллективом его учеников, соответствуют стихотворному тексту книги, а разработанный макет как бы продолжает и развивает замысел автора книги. Макет книги рассчитан на иллюстрации разного характера. Разнообразные по формату и композиции, они свободно располагаются на разворотах, сохраняя вместе с тем единый для всей книги композиционный принцип.

Особая роль в макете отводится орнаменту. Книга Н. Кончаловской состоит из нескольких выпусков, в каждом из которых характер русского орнамента непосредственно связан с определенным историческим этапом его развития, соответствующим описываемому времени. Композиционно орнамент использован и как опоясывающий иллюстрацию, и как разделяющий текст, и как самостоятельный декоративный элемент, заполняющий пустые обороты иллюстрации, и как

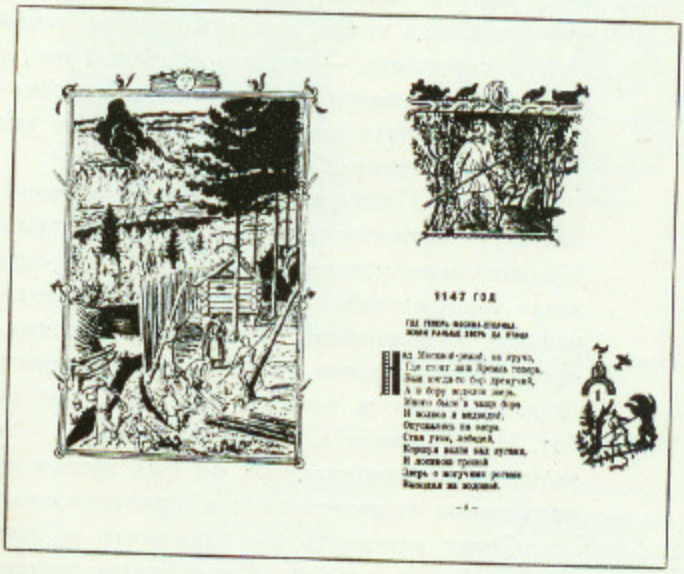


Рис. 177. В. А. Фаворский. Элементы оформления книги Н. Кончаловской «Наша древняя столица», 1947

Вверху: переплет и титульный лист; в середине: фронтиспис и спусковая полоса; внизу: текстовой разворот

связывающий воедино составные части оформления, и, самое главное, как окрашивающий определенным эмоциональным тоном всю книгу.

В целом книга Н. Кончаловской являет собой пример целостного художественного решения, которое как образец работы художника книги будет изучаться поколениями будущих мастеров (*рис. 177*).

Н. И. Пискарев. Оформление «Книги о живописи мастера Леонардо да Винчи — живописца и скульптора флорентинского»

Всю свою творческую жизнь посвятил искусству книги Н. И. Пискарев. Многие из ныне успешно работающих художников книги обязаны ему своими знаниями в этой области.

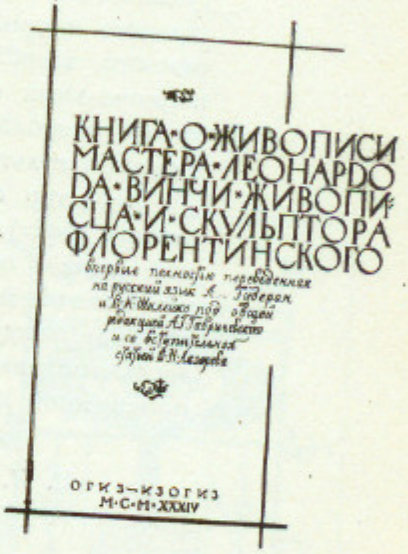
Основная мысль Н. И. Пискарева, которую он страстно пропагандировал до конца своих дней, — это мысль о том, что работа со шрифтом, поиски композиционного решения книжной страницы, общая архитектоника книги, создание иллюстраций к ней, оформление форзаца и переплета — все это обязательные, тесно связанные между собой звенья единого творческого процесса — создания идейно-художественного образа книги и технического его воплощения в производственном материале.

Работа Пискарева «Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи — живописца и скульптора флорентинского» является весьма убедительным примером практического осуществления его понимания задач оформления. В этой работе абсолютно все элементы книги решены художником. Пискарев приложил много усилий, чтобы создать типографские наборные орнаменты, и широко использовал созданные им в металле образцы при оформлении отдельных работ. Но орнамент в работах Пискарева — это не украшательский элемент, а функциональный, он был нужен художнику как средство для повышения выразительности архитектонических деталей оформления.

Стоит взглянуть на начальные и разворотные страницы книги, чтобы убедиться в этом. Своеобразно решен титульный лист. Смещение к корешку оси титула и обводка его рамкой должны по замыслу автора способствовать созданию единой композиции левой и правой сторон разворота (*рис. 178*).

Л. А. Бруни. Оформление книги Низами Ганджеви «Лирика»

Одна из самых значительных работ талантливого художника книги Л. А. Бруни посвящена иллюстрированию и оформлению сборника лирических произведений классика Азербайджанской и мировой литературы поэта Низами Ганджеви. Бруни много раз бывал в Азербайджане, глазами художника он впитывал в себя своеобразный характер природы Азербайджана, искусства и архитектуры, народа этой древней



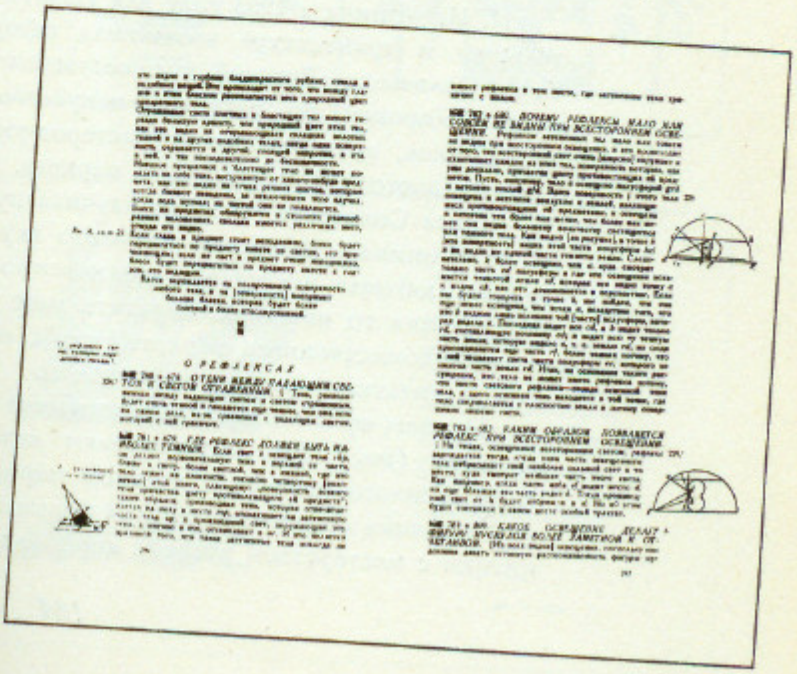


Рис. 178. Н. И. Пискарев. Элементы оформления «Книги о живописи мастера Леонардо да Винчи — живописца и скульптора флорентинского», 1935
Вверху: переплет; в середине: титульный разворот; внизу: текстовой разворот

страны, его фольклор. Эти впечатления легли в основу оформления книги Низами. Однако не в этом главное достоинство работы художника. Важно, что он поднялся до высот изобразительного поэтического языка. Во всех деталях изобразительного сопровождения поэтического текста мы обнаруживаем трепетность и волнение, стремление воссоздать эмоциональный строй лирики Низами (*рис. 179*). Как подлинный художник-реалист, Бруни нашел путь решения труднейшей задачи иллюстрирования и оформления поэтического произведения. Художник сумел слить в единое художественное целое мотивы старой рукописной азербайджанской книги, элементы народного изобразительного и орнаментального фольклора и традиционные формы старинного азербайджанского изобразительного искусства, и знание национальных особенностей, выраженных в реалистическом воплощении азербайджанской природы, людей, среды, предметов материальной культуры (*рис. 179*).

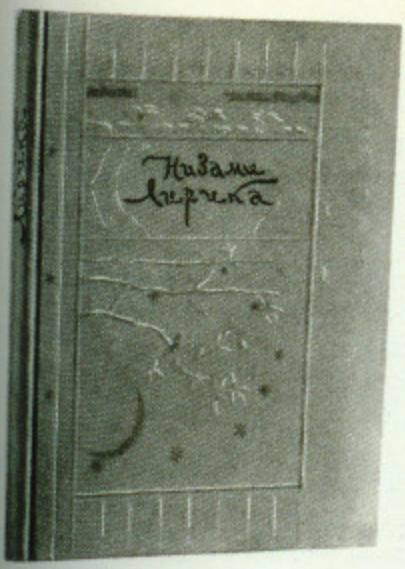
Характер стихов-газелей Низами заключается в том, что целая строфа (бейт), состоящая из двух полустиший, может не иметь прямой связи с последующими строками, но объединена с ними одной поэтической нитью. Бруни очень хорошо выразил эту особенность тем, что между двумя полустишьями поместил своеобразный изобразительный знак, который вместе с тем прекрасно связывает текст с помещенной на развороте иллюстрацией (*рис. 179*).

И. И. Фомина. Оформление книги К. А. Соловьева «Русский художественный паркет»

И. И. Фомина в 1953 году для Издательства литературы по строительству и архитектуре выполнила оформление книги профессора К. А. Соловьева «Русский художественный паркет». Одно из первых мест в мировом декоративном искусстве занимают работы русских художников, архитекторов и мастеров-умельцев, создавших шедевры декоративного художественного паркета.

Книга Соловьева — первая научная публикация по этому вопросу. И. И. Фомина — художник большого вкуса и культурного диапазона, горячо любящая искусство, вдохновенно воплотила в своем замысле оформления то наиболее выразительное и красивое в искусстве мастеров художественного паркета, что, с ее точки зрения, должно вызвать у читателя чувство восхищения.

Мотивы орнамента, положенные ею в основу оформления суперобложки (*рис. 180*), подчеркивают истоки творчества мастеров художественного паркета в русском народном искусстве, а направленные в разные стороны от центра белые полосы вызывают живые ассоциации с мастерством русских специалистов деревянной инкрустации.



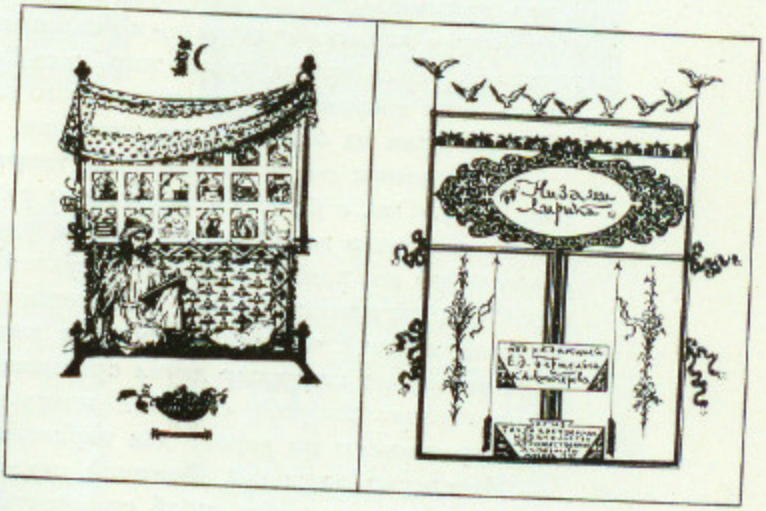


Рис. 179. Л. А. Бруни. Элементы оформления книги Низами Гянджеви «Лирика», 1947

Вверху: переплет; в середине: титульный разворот; внизу: иллюстрация и текстовая полоса

В художественном отношении эти белые полоски хорошо подчеркивают плоскостность избранного мотива изображения (паркет), прекрасно, в свою очередь, совпадающего с плоскостью супера, обнимающего крышку переплета. Если можно так выразиться, супер очень удачно «лег» на переплет.

После такого выразительного супера И. И. Фомина намеренно не вводит в сторонку переплета какие-либо элементы цвета и, продолжая начатую пластическую идею плоскостных решений, типичных для избранной темы, обрабатывает его поверхность бескрасочным тиснением, лишь на корешке вводя в очень минимальной дозе золотое тиснение для названия книги (*рис. 180*).

Интересен орнамент, избранный для сторонки. Каждый, кто наблюдал рисунок паркета, обращал внимание на то, как благодаря различному расположению одноцветных брусков «играет» свет на плоскости паркета — одни бруски кажутся темными, другие — светлыми, и это обстоятельство способствует выявлению рисунка кладки. Свойство «игры» паркета прекрасно использовано Фоминой при решении переплета. Этот прием, кроме того, тесно связан с эффектными возможностями избранного ею переплетного материала — ледерина, который рассчитан на бескрасочное тиснение.

Титул книги очень типичен для творчества Фоминой 50-х годов (*рис. 180*). Она с большим искусством распределяет шрифт в пределах живописного поля. Находя точные расстояния между строками и разнообразя их, художник умело выделяет главные строки. Внутри же строк она мастерски находит расстояние между буквами, способствуя их максимальной читабельности. Для выделения главных строк Фомина заключает их между двумя орнаментальными полосами, которые воспроизводят рисунок сложных инкрустаций, выполнявшихся русскими резчиками по дереву для паркетных работ.

Интересно задуманы Фоминой начальные полосы книги (*рис. 180*). Они представляют собой орнаментальные фрагменты паркетной инкрустированной кладки, в которые вписаны названия частей.

Нам хотелось бы обратить внимание на то, как рисованный шрифт, найденный художником в заглавных украшениях на спусковых полосах, не копируя текстовой набор, хорошо соответствует его характеру и хорошо с ним связан.

Герд Тилеманн, Манфред Дитрих. Оформление книги «Обращение к народам всего мира»

В 1961 году в Лейпциге (ГДР) Институтом книжного искусства издано «Обращение к народам всего мира», принятое в Москве в 43-ю годовщину Великой Октябрьской социалистической революции

Рис. 180. И. И. Фомина. Элементы оформления книги К. А. Соловьева «Русский художественный паркет». 1953

Вверху: суперобложка и переплет; внизу: титул и спусковая полоса

представителями коммунистических партий пяти континентов мира. Это памятное художественное издание посвящено призыву к всеобщей борьбе в защиту мира против угрозы новой войны. Гравюры в этой книге выполнены художником Гердом Тилеманном, а оформление Манфредом Дитрихом (*рис. 180-а*).

Это издание политического характера представляет большой интерес с точки зрения художественных задач, которые перед собой ставили оформители книги. Для того чтобы подчеркнуть международное звучание, интернациональный характер публикуемого документа, художники построили все оформление так, чтобы текст на пяти языках — на русском, китайском, английском, немецком и французском — был совмещен в одной полосе набора.

Одно это обстоятельство делает издание весьма интересным, а художественное решение, найденное авторами, — новаторским. Техническая задача весьма сложна, ибо требует крайне точного подсчета в размещении и совпадении пяти текстов различных языков, вместе с тем она блестяще разрешена оформителем книги Манфредом Дитрихом, и общее решение полосы благодаря правильно найденному формату книги, красному цвету, введенному для центрального в полосе русского текста, торжественно звучащему набору выглядит многозначимо, величественно (*рис. 180-а*).

Любопытно, что это новаторское решение опирается на образцы классических изданий.

Немецкие художники придают большое значение искусству оформления книги наборными средствами. Данное издание в этом смысле представляет несомненный интерес, в нем нет ни одного рисованного заголовка, ни одного декоративного украшения. Художественный эффект и целостность изданий, его образное торжественно-эмоциональное звучание достигнуты творческим использованием самых простейших типографских средств. Выразительно звучат изобразительные вставки в книгу, не являющиеся прямыми иллюстрациями текста, но способствующие раскрытию общей политической идеи обращения к народам всего мира (*рис. 180-а*).

В. Клемке. Оформление книг «Занимательное чтение о Тиле Уленшпигеле», «Приключения Пиноккио», «Стихи и студенческие песни» Иоганна Христиана Гюнтера и „Hänschen Schnipp"

В последние годы среди других интересных изданий, оформленных художниками Германской Демократической Республики, заметно выделяются работы талантливого художника книги Вернера Клемке. В творчестве этого художника обращают на себя внимание его необычайное трудолюбие и плодотворность, высокое понимание стилисти-

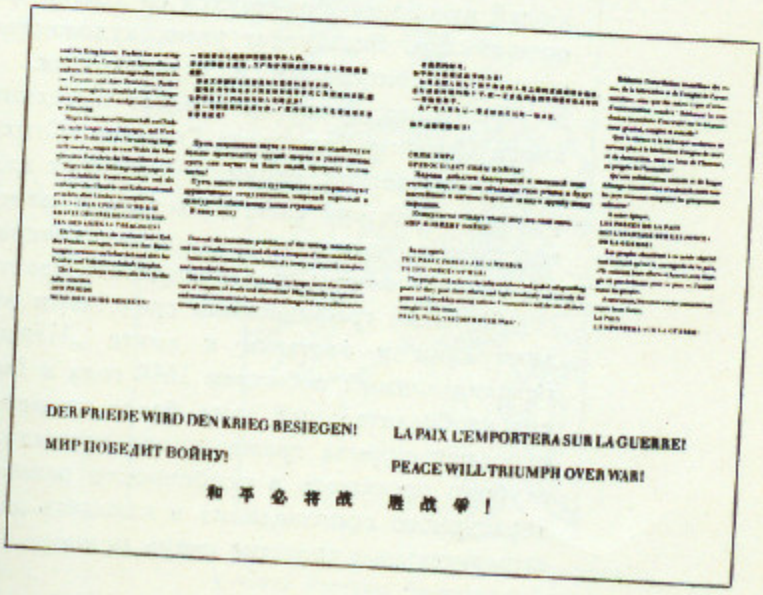


Рис. 180-а. Манфред Дитрих (оформление), Герд Тилеманн (фасоры). Элементы оформления книги «Обращение к народам всего мира». 1961

Вверху: переплет; в середине: текст и иллюстрации; внизу: концевой разворот

ческих особенностей литературного произведения и умение в каждой книге перевоплощаться в художника — истолкователя этого произведения, не теряя при этом своего индивидуального изобразительного почерка.

Кроме того, в творчестве Клемке привлекает глубокое знание возможностей полиграфического воплощения художественного замысла, мастерство использования этих возможностей для создания простыми средствами целостного художественного организма книги. Шрифт в оформлении его книг как бы сливается со всеми другими составными частями художественного замысла.

Любопытно, как Клемке, иллюстрируя книгу об Уленшпигеле, использовал национальные традиции обрезной немецкой деревянной гравюры и создал вместе с тем совершенно современное по выразительности и композиционному решению произведение. Он сумел оттенить черты народного характера гуманистических поступков Уленшпигеля, его антиклерикальную направленность, его вольнолюбие, его любовь к своему народу и ненависть к толстосумам. Во всем художественном облике книги царит дух лукавого Уленшпигеля (*рис. 181*).

В другой книге — классическом произведении итальянского писателя Карло Коллоди «Приключения Пиноккио», Клемке взял за основу для художественного оформления традиционную тоновую деревянную гравюру (*рис. 181-а*). Тоновая гравюра помогла художнику выразить ощущение той исторической и социальной обстановки, на фоне которой развивается действие. Это среда простого итальянского народа; время — конец XIX века; персонажи — то народные, то сказочные. В целом эта сказка посвящена добрым мыслям честных людей из народа, борющихся со злыми, алчными богатеями и их приспешниками. Весь текст умно, художественно оформлен Клемке заставками, концовками и украшениями.

Художник блестяще владеет и техникой перового рисунка. Для книги Иоганна Христиана Гюнтера «Стихи и студенческие песни» он создал ряд легких, тонких лирических иллюстраций (*рис. 183*), которые по характеру своего рисунка и композиционным приемам соответствуют художественному языку литературных произведений и органически связаны с размещением текста.

Теми же графическими средствами он выполнил оформление, иллюстрации и заставки к книге „Hänschen Schnipp", посвященной революционным событиям 1848 года в Германии (*рис. 182*). Но здесь его изобразительный язык более темпераментный, публицистический исполнен порыва гражданского мужества. Умение Вернера Клемке глубоко проникать в особенности разнообразного оформляемого литературного произведения и находить для него наиболее подходящие выразительные средства очень ценно.

Рис. 181. В. Клемке (ГДР). Суперобложка книги «Занимательное чтение о Тиле Уленшпигеле». 1955

Рис. 181-а. В. Клемке (ГДР). Титульная полоса книги К. Коллоди «Приключения Пиноккио». 1954

Рис. 182. В. Клемке. Иллюстрация к книге „Hänschen Schnipp". 1960

Рис. 183. В. Клемке (ГДР). Иллюстрация к книге Иоганна Христиана Гюнтера «Стихи и студенческие песни»

П. К. Лухтейн. «Оформление книги «Калевипоэг»

«Калевипоэг» — классическое произведение эстонского народного эпоса, собранное и обработанное выдающимся литератором Эстонии Ф. Р. Крейцвальдом. Стиль произведения связан со старинной эстонской народной песней, с эстонским крестьянским фольклором. Один из крупнейших эстонских художников П. К. Лухтейн поставил перед собой задачу ответить общему духу «Калевипоэга» средствами народного эстонского орнамента и небольшими вставками в него изобразительного характера. Эти изобразительные элементы — меч, парус, ладья, светильники, прялки, предметы народного обихода — стилизованы и по характеру графического решения сливаются с орнаментами в единый организм, делают орнаментальное решение содержательным. Стремясь придать книге характер торжественный, Лухтейн избирает полужирный шрифт, строит его в две колонки и инициальными буквами увеличивает значимость внутренних разделов глав-песен.

Рисунок этих наборных элементов очень красиво связался с графической манерой исполнения орнаментов.

Общий декоративный строй, тот высокопоэтический эмоциональный образ, который создал художник книги, в целом соответствует народной песне, глубоко национальной, героической. Во многом содействуют этому и простое цветовое решение (охра и черный цвет), придающее изданию своеобразный национальный колорит (*рис. 184*).

Е. И. Коган. Оформление книги Лу Синя «Подлинная история А-Кью»

Гослитиздат в связи с сорокалетием появления на свет повести великого китайского писателя Лу Синя «Подлинная история А-Кью» решил отметить эту дату и поставил перед художником Е. И. Коганом задачу оформить памятное издание.

Самые разнообразные задачи приходится решать художнику книги в зависимости от характера произведения и назначения издания.

Произведение Лу Синя небольшое по объему. Коган избрал небольшой формат для книги, что дало ему возможность достигнуть ощутимый объем издания. В этом формате обычно издатели прибегают к шрифту мелкого кегля, и очень часто такая книга смотрится как механически уменьшенная репродукция большеформатной книги. Коган пошел по другому пути. Он выбрал шрифт более крупный. Благодаря этому «Подлинная история А-Кью» обрела вид не уменьшенной книги, а органически решенной малоформатной. Этой же задаче соответствует и необычные пропорции полей.

Избирая декоративные средства, Коган очень тактично и органично использует мотивы китайского народного орнамента. Этот орна-

Рис. 184. П. К. Лухтейн. Элементы оформления книги «Калевипоэг». 1946

Вверху: переплет и форзац; в середине: фронтиспис и титул; внизу: спусковая полоса

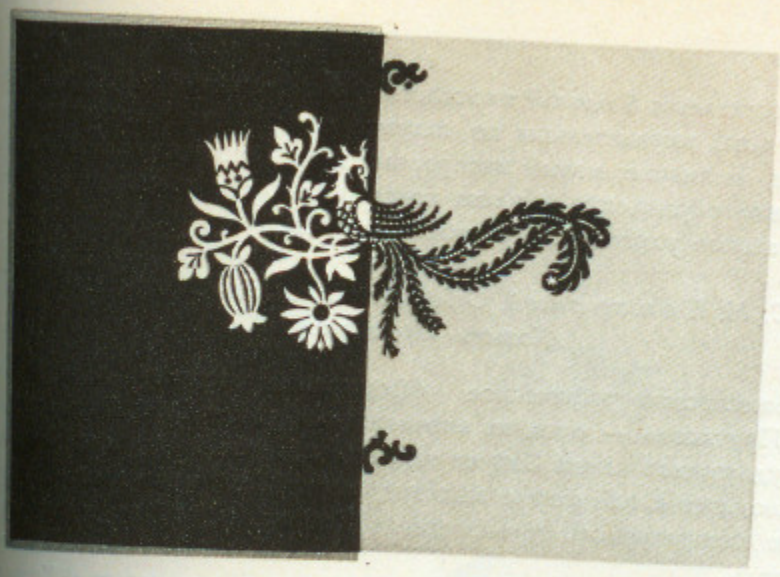
Рис. 185. Е. И. Коган. Элементы оформления книги Лу Синя «Подлинная история А-Кью». 1960
Вверху: футляр и суперобложка; внизу: переплет

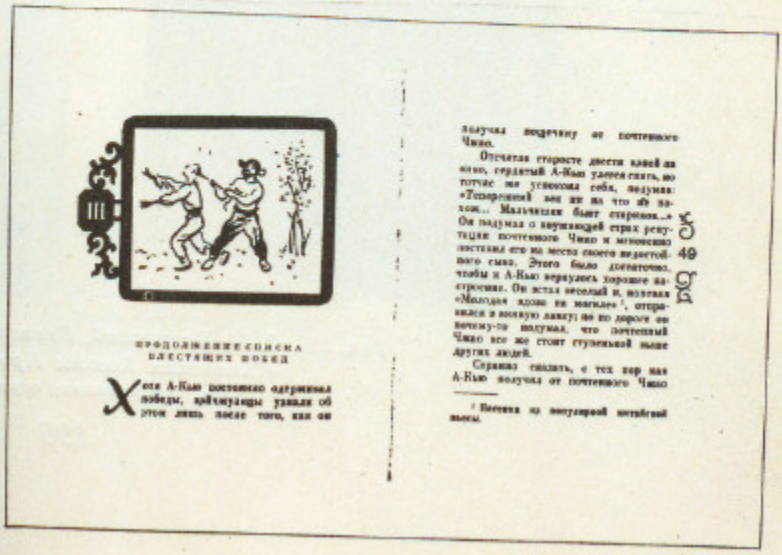
мент является своеобразным обрамлением небольших реалистических иллюстраций-заставок. Рисованный шрифт не стилизован под китайский, как это часто встречается в работах художников книги, попадающих под кажущееся непреодолимым влияние национальных декоративных и изобразительных форм. Оставляя современный шрифт, Коган вместе с тем взял несколько предельно тактичных добавлений, акцентов, которые, переплетаясь с характерным орнаментом, органически входят в найденную художником интерпретацию китайских декоративных элементов.

Этому во многом способствует и цвет супера: черный и коричнево-красный (ассоциирующий с цветом китайских лаковых изделий).

Обращает на себя внимание то, как Коган использовал цвет в качестве связующего средства внешних элементов оформления. Красная сторонка футляра чередуется с черной сторонкой суперобложки; форзац, разделенный на красную и белую половины, с одной стороны связывается с супером, а с другой – с белым цветом книжного блока (*рис. 185*).

Коган сумел найти такие элементы оформления, которые, сохраняя общий национальный колорит, вместе с тем помогли ему уйти от прямого подражания фольклорному орнаменту и композиции. В значительной мере осуществлению этой же задачи способствуют избранные оформителем книги приемы композиции: орнаментальные фрагменты, сдвинутые в один край, контрастно





III

ПРОДОЛЖЕНИЕ СПИСКА БЛЕСТЯЩИХ ПОБЕД

Хотя А-Кью постоянно одерживала победы, крестьяне узнали об этом лишь после того, как он получил подачку от почтенного Чжао.

Отсчитав старосте двести ланей на вино, сердитый А-Кью удалился спать, но тотчас же успокоил себя, подумав: «Теперешний век не на что не похож... Мальчишки бьют стариков...» Он подумал о внушающей страх репутации почтенного Чжао и мгновенно постыдил его на месте своего недостойного гнева. Этого было достаточно, чтобы к А-Кью вернулось хорошее настроение. Он встал веселый и, напевая «Молодая вдова на мельнице»[1], отправился в ближайшую лавку на по дороге он почему-то подумал, что почтенный Чжао все же стоит ступенькой выше других людей.

Сравнив сказать, с тех пор как А-Кью получил от почтенного Чжао

[1] Песенка из популярной китайской пьесы.

Рис. 185а. Е. И. Коган. Оформление книги Лу Синя «Подлинная история А-Кью». 1960
Вверху: форзац; в середине: развернутый титул; внизу: спусковая и текстовая полосы

противопоставлены большой плоскости фона сторонок коробки, супера и форзаца; выразительны по силуэту изобразительные мотивы на переплете, на титуле; новый интересный прием находит Е. И. Коган и для решения обрамления и места колонцифры, превращая ее в некое орнаментальное украшение текстовой полосы.

С. М. Пожарский. Оформление книги «Сочинения Козьмы Пруткова»

Художественно-графическое оформление книги «Сочинения Козьмы Пруткова» — одна из значительных работ С. М. Пожарского. Среди художников книги бытует термин «прочитал книгу», смысл которого сводится к той форме индивидуальной изобразительной интерпретации литературного произведения, которую избрал художник-оформитель.

Пожарский очень своеобразно «прочел» и «осмыслил» Козьму Пруткова, и это составляет главную ценность его работы. Козьма Прутков — лицо вымышленное. Это литературный псевдоним А. К. Толстого и братьев Жемчужниковых. Созданный ими литературный персонаж, от имени которого они говорят, по их характеристике, «выражает вообще образцовые черты современных русских из

Рис. 186. С. М. Пожарский. Элементы оформления книги «Сочинения Козьмы Пруткова». 1960
слева: суперобложка; справа: переплет

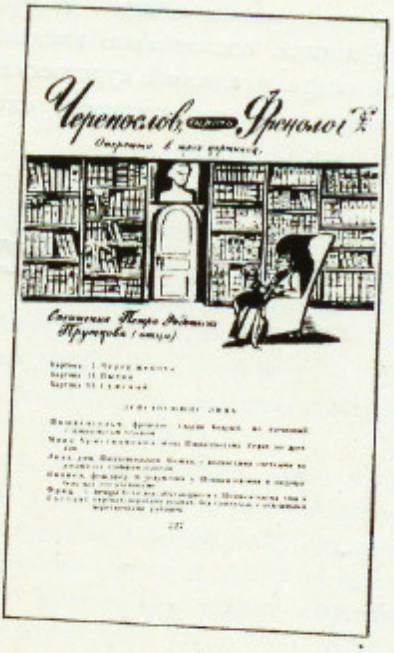


Рис. 186-а. С. М. Пожарский. Элементы оформления книги «Сочинения Козьмы Пруткова». 1960

Вверху: текстовой разворот; внизу: титул и спусковая полоса

числа учившихся и «образованных». Эта сторона его личности заключается в самодовольстве, в самоуверенности, в решительности и смелости выводов и приговоров». В таком виде и изобразил его художник на суперобложке.

Козьма Прутков — фигура сатирическая. Он сочиняет стихи, пьесы, изрекает «афоризмы», пишет статьи. В соответствии с этим Пожарский для каждого раздела находит свое решение. В стихах он на полях в разных местах помещает свои сатирические изобразительные реплики. Военные афоризмы он включает в рамку, напоминающую раскраску будок для часовых. Для статей он также находит гротесковую и ироническую изобразительную форму, а для драматических произведений — изобразительные по решению заставки, концовки, вставки (*рис. 186, 186-а*).

В практике единство оформления часто достигается соблюдением в различных частях книги однохарактерности или однотипности избранных оформительских элементов. В издании, оформленном Пожарским, указанный принцип сознательно нарушен. Но это обстоятельство в данном случае способствует выявлению самого литературно-композиционного замысла книги, объединению разнохарактерных материалов. Общий декоративный прием, выразительный почерк художника, сознательно введенные различные композиционные решения создали единый художественный организм, построенный на контрастных композиционных схемах.

КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ

Книжная иллюстрация как особая, самостоятельная область искусства имеет свою большую историю. На многовековом пути перед этим искусством, как перед искусством вообще, стояли различные задачи, зависящие от идей времени, степени развития народа, художественного стиля и т. д. Поэтому внешний облик книги, характер ее художественного оформления зависит от времени и места ее издания.

Человек, любящий и знающий книгу, всегда отличит новое издание от старого, отличит миниатюры из древнерусских рукописей от книжных миниатюр французского средневековья, определит по внешнему облику книги хотя бы приблизительно время и место ее издания. Библиотеки и музеи мира бережно хранят ценнейшие образцы рукописных книг, щедро украшенных художниками (*рис. 187*), и редкие экземпляры печатных книг, оформленные гравюрами на дереве, позднее гравюрами на меди, и еще позже — литографиями.

Этими видами авторской печати пользуются и сейчас в наиболее дорогих художественных изданиях, хотя, как известно, современное

книгопечатание располагает множеством способов механического воспроизведения оригиналов рисунка.

В разные времена, в разных странах виднейшие мастера живописи обращались к работе над иллюстрацией. Достаточно вспомнить такие имена, как Сандро Боттичелли (1444—1510, *рис. 188*) в Италии, Дюрер (1471—1528) в Германии, Рубенс (1577—1640) во Фландрии, Хогарт (1697—1764) в Англии, Фрагонар (1732—1806) во Франции.

Образы литературных героев вдохновляли лучших художников XIX века, таких как Домье (*рис. 189*), Дега, Эдуард Мане (*рис. 192*). Всемирную известность как иллюстратор приобрел Доре (*рис. 190*).

Время сохранило нам миниатюры в древнерусских рукописях, самые ранние из которых относятся к XI веку.

На протяжении веков менялось сознание людей. Книга светского содержания вытеснила религиозную. Смена эпох влияла на развитие искусства и литературы, менялись и возникали новые традиции, рождались новые художественные идеи. Это находило непосредственное отражение в искусстве книги.

Народность — вот что определяло всегда традиции передового русского искусства. Глубокое знание жизни народа, его дум и чаяний являлось условием создания и успеха великих произведений классиков русского искусства, которые работали и в области иллюстрации. Изучая художественное наследие русского искусства, мы видим, что

Рис. 187. Остромирово евангелие. 1056—1057

Рис. 188. С. Боттичелли. Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте Алигьери. Гравюра на дереве

иллюстрация увлекала таких больших мастеров XIX века, как П. П. Соколов (*рис. 213*) и А. А. Агин (*рис. 212*) — первые иллюстраторы «Мертвых душ» Н. В. Гоголя, как И. Е. Репин, который с увлечением работал над иллюстрациями к произведениям Л. Н. Толстого, как В. А. Серов, создавший великолепную серию иллюстраций к басням И. А. Крылова (*рис. 191*), как М. А. Врубель, постоянно возвращавшийся к персонажам из произведений М. Ю. Лермонтова (*рис. 194*). В замечательных традициях русского реалистического искусства создал Е. Е. Лансере свои иллюстрации к «Хаджи Мурату» Л. Н. Толстого (*рис. 196*), Б. М. Кустодиев оставил нам замечательные иллюстрации к произведениям Н. С. Лескова.

Наследие, оставленное нам мастерами прошлого, говорит об огромном разнообразии и богатстве средств выражения, то есть того художественного языка, который в каждом случае соответствует содержанию, форме, стилю литературного произведения, выражая, дополняя, а порой и обогащая его. Нечего и говорить о том разнообразии, которое позволяет нам каждый раз, когда мы рассматриваем значительное произведение в иллюстрации, узнавать руку того или

другого художника. Но это уже относится к критериям, с которыми мы подходим к оценке всякого крупного явления в искусстве.

Художественная литература является отражением своего времени. Не только потомки, изучая наши книги, узнают о наших делах, но и мы лучше постигаем действительность, глядя в ее отражение — читая хорошие книги. Отсюда то огромное внимание, которое уделяется в нашей стране книге вообще, ее изданию, оформлению.

Все это особенно важно сейчас, когда книга, как никогда еще в истории человечества, прочно вошла в быт советского человека, стала его другом и учителем, его неизменным спутником. Но книга не только средство воспитания и проводник культуры, она — замечательный популяризатор искусства. Поэтому трудно переоценить роль художника-иллюстратора и оформителя книги.

Если хорошая книга необходима и полезна взрослым людям, то нетрудно понять, как велико ее значение для детей. Здесь художник зачастую является первым воспитателем вкуса, первооткрывателем мира. На всю жизнь запоминаются яркие, веселые рисунки, виденные в раннем детстве.

Выделяя вопросы иллюстрации в отдельный раздел для того, чтобы точнее разобраться в некоторых особенностях этого вида изобразительного искусства, следует прежде всего подчеркнуть его тесную связь с остальными элементами декоративного оформления книги.

Говоря об иллюстрации в том большом значении, какое ей справедливо придают в нашей стране, нужно, разумеется, иметь в виду не просто рисунки в книге, сопровождающие авторский текст, а подлинную иллюстрацию, ту, что призвана сопровождать и углублять текст.

Рис. 189. О. Домье. Наброски. Тушь, перо

Рис. 190. Г. Доре. Из иллюстраций к роману Э. Распе «Приключения Мюнхаузена». Гравюра с рисунка пером

Рис. 191. В. А. Серов. Иллюстрация к басне И. А. Крылова «Квартет». 1895. Карандаш

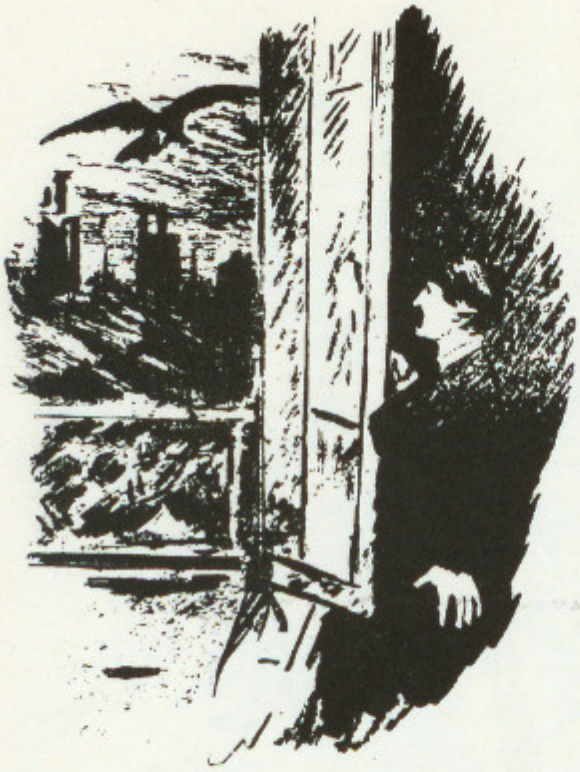


Рис. 192. Э. Мане. Иллюстрация к поэме Эдгара По «Ворон». У окна. Литография

Рис. 193. А. Н. Бенуа. Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник». 1916. Акварель, размывка тушью

Иллюстрация — мощное средство воздействия. Она может обогатить произведение и может обеднить его. Это зависит не только от мастерства иллюстратора, но и от выбора сюжетов внутри повествования, то есть от отношения художника к описанным событиям, от его толкования этих событий, от его мировоззрения. Можно умело и мастерски проиллюстрировать хорошее произведение, выделяя при этом наименее удавшиеся сюжетные линии, — это будет плохая услуга автору и книге. Значит, решает не только мастерство художника, но и то, как он прочитал, как понял произведение. В иллюстрациях всегда присутствует индивидуальное отношение художника к сюжету, героям, судьбе и поступкам.

Метод социалистического реализма учит нас оценивать события с позиций нашего времени и нашего народа. Хорошая книга не умирает, она живет, проходя через руки многих поколений читателей, именно потому, что народ выделяет ее своими мыслями, обогащает новым видением, новым отношением. И сегодня мы читаем произведения мировой классики не так, как читали их современники Дон-Кихота или Анны Карениной. Поэтому художник, который берется за иллюстрацию классического произведения, написанного много лет, а то и веков тому назад, вкладывает в свой труд и свое отношение к этому произведению и, что самое главное, выражает отношение к этому произведению человека нашего времени.

Перед художником, работающим над произведением, созданным много лет тому назад или посвященным событиям, давно прошедшим, возникает постоянная опасность: увлекшись приметами времени,

Рис. 195. Д. Н. Кардовский Иллюстрация к рассказу А. П. Чехова «Каштанка». 1903. Уголь

Рис. 196. Е. Е. Лансере. Иллюстрация к повести Л. Н. Толстого «Хаджи Мурат». Шамиль среди мюридов. 1913. Белила, темпера

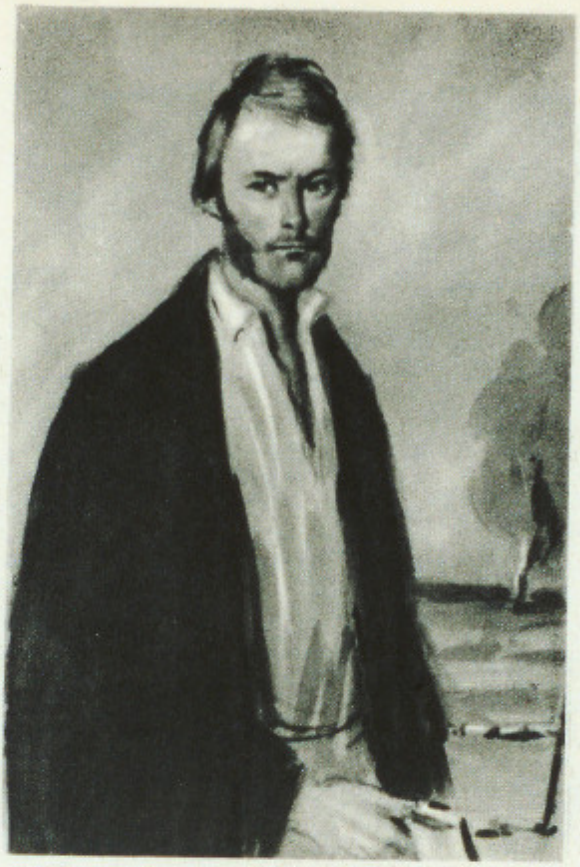


Рис. 197. К. И. Рудаков. Иллюстрация к роману И. С. Тургенева «Отцы и дети». Портрет Базарова. 1946—1949. Акварель

реквизитом, костюмами, сделать свою работу архаичной, достоверной в мелочах, но неубедительной в целом.

Отношение к своей работе с позиций современности — пожалуй, первое (но отнюдь не единственное) условие, определяющее успех иллюстратора.

С чего же начинается работа художника над иллюстрированием книги? Вряд ли существуют точные рецепты рисования иллюстраций, но говорить о различных подходах к этой работе можно.

Когда художник решил для себя, что особенно дорого ему в литературном произведении, что наиболее важно в идейной ткани повествования и заслуживает наибольшего внимания, когда он разобрался в том, что же больше всего волнует его в этом произведении (а без такого волнения, может быть, и не следует приступать к работе), тогда художник избирает один из приемов, пользуясь которым он наилучшим образом выразит свою мысль и донесет ее до читателя. Приемов таких множество. Каждый художник в каждом отдельном случае обращается к различным приемам в зависимости от содержания и жанра книги, в связи с которой он скажет свое слово. А художественный язык может быть очень гибким и богатым интонациями при сохранении своей индивидуальной самобытности и целостности. Уже само

Рис. 198. Д. А. Шмаринов. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Война и мир». Наташа на диване. Черная акварель

Рис. 199. Д. А. Шмаринов. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Война и мир». Ведут пленных. 1953. Черная акварель, уголь

Рис 200. В. А. Фаворский. Сонеты Шекспира. Фронтиспис. Гравюра на дереве

разнообразие жанров в литературе подсказывает нам разнообразие иллюстративных решений.

Допустим, перед нами произведение, в котором действуют несколько персонажей, автор раскрывает их различные характеры; это рассказ о людях, их отношениях и судьбах. Одним из художественных решений здесь может быть серия портретов, видя которые, читатель домыслит образы персонажей в их действиях и взаимоотношениях. К такому приему прибегали и прибегают многие художники. Удачным примером могут служить иллюстрации К. И. Рудакова к роману И. С. Тургенева «Отцы и дети» (*рис. 197*).

Если мы обратимся к сборнику лирических стихотворений, здесь могут быть уместны поэтические символы, выраженные в легких ненавязчивых рисунках. Тут важно не столько раскрыть содержание книги, сколько создать у читателя нужное настроение. Стихотворная форма более условна, чем прозаическая, и об этом не может не думать художник, иллюстрирующий стихи (*рис. 200*).

Художник берется за иллюстрирование исторического романа. Здесь, как мне кажется, особенно важно помнить о том, что лучшей иллюстрацией всегда будет рисунок, который, воспроизведя сюжетный эпизод, приобретает в то же время художественную самостоятельность, не требует подписи — выдержки из авторского текста. Рисунок,

Рис. 201. Р. Кент. Иллюстрация к роману Г. Мельвилля «Моби Дик, или Белый Кит». 1929. Тушь, перо

Рис. 202. Е. А. Кибрик. Иллюстрация к роману Р. Роллана «Кола Брюньон». Ласочка. 1935. Автолитография

который выражает большую идею, глубокую мысль, который раскрывает значение общественного события, беря свои корни в литературном произведении, вырастает в самостоятельное большое произведение искусства.

Иллюстрация исторического романа требует, разумеется, особенно тщательного изучения эпохи. Важно точное знание деталей, примет времени. Все это нужно знать, не увлекаясь чрезмерно изображением «реквизита».

Иллюстраторы исторических романов часто применяют крупные композиции с большим количеством фигур — большие события под-

Рис. 203. А. В. Кокорин. Путевые заметки. Тушь, перо

сказывают такое решение. Таковы известные иллюстрации Шмаринова к «Войне и миру» Льва Толстого. В этой работе Д. А. Шмаринов прибег в основном к трем видам рисунка: композиционным портретам героев, сценам, в которых фигурируют несколько персонажей, и развернутым многофигурным композициям, рисующим главнейшие исторические события. Такого рода рисунки, насыщенные множеством деталей, как бы вводят читателя в круг описываемых событий, делают его их действующим лицом (*рис. 198, 199*).

Произведение приключенческого жанра, естественно, должно быть проиллюстрировано очень динамично. Это относится не только к содержанию рисунков, но и к манере их выполнения и к располо-

жению их в тексте. Такие рисунки усилят представление читателя о стремительности развития событий (*рис. 201*).

Иллюстрируя путевые очерки, часто прибегают к помощи рисунков, вынесенных на поля книги. Такая манера изображения напоминает путевой альбом художника и создает впечатление документальности изображений (*рис. 203, 204*).

Научно-фантастическая литература требует от иллюстратора изобретательности и богатства выдумки. Не каждый художник берется за такие рисунки и не каждому они даются.

Можно представить себе и такие приемы иллюстрирования, которые, не пересказывая сюжетных линий, вызывают у читателя соответствующие ассоциации и тем помогают ему яснее представить себе описанные события. Например, серия пейзажей, служащих фоном, на котором развертывается действие повествования, или изображение предметов, окружающих действующих лиц, могут явиться приемом вполне правомерным, если художнику удастся эту обстановку, этот фон привести в соответствие с характерами героев, с характером времени и всего стиля и духа произведения.

Рис. 204. Ю. И. Пименов. Из блокнота художника. Тушь, перо

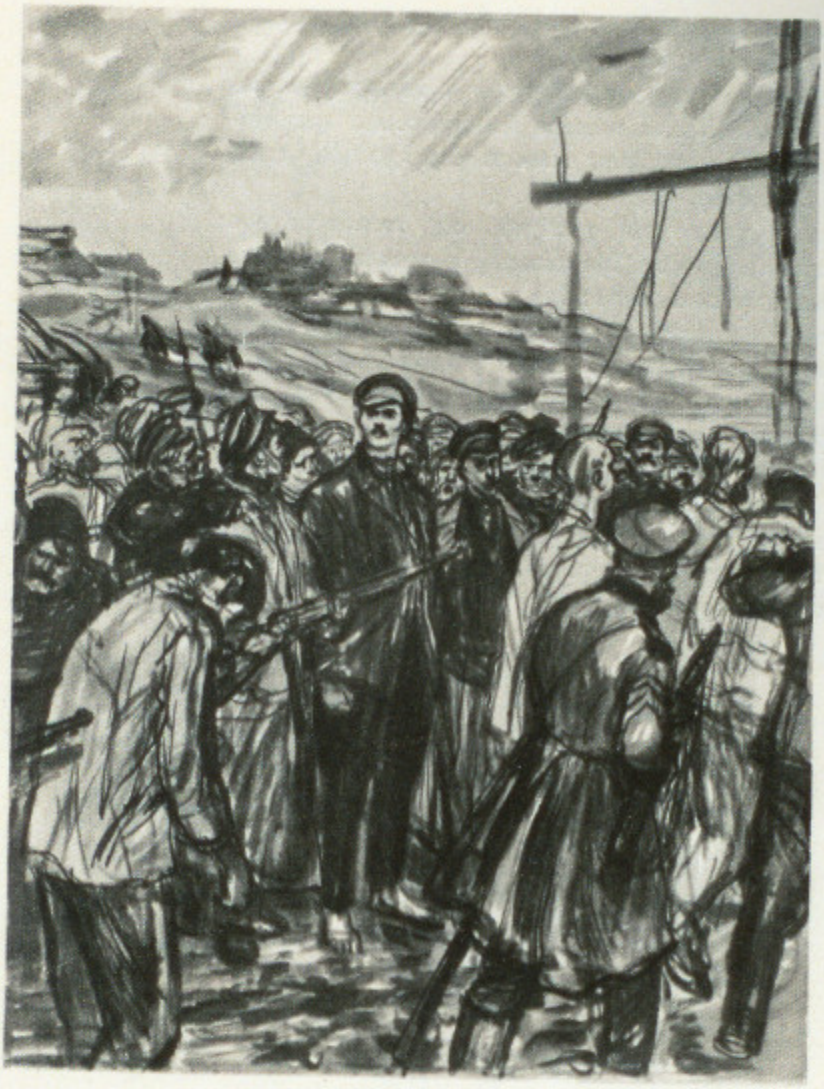


Рис. 205. О. Г. Верейский. Иллюстрация к роману М. А. Шолохова «Тихий Дон». Перед казнью. Эскиз первоначального варианта. Черная акварель

Это всего несколько примеров, а не рецептов, и они, разумеется, не обязательны. Художник может прибегнуть к самым неожиданным решениям, важно, чтобы они были убедительны и остроумны.

Я не случайно говорю о воздействии художника на читателя. Почти в каждом случае рисунки должны дать читателю толчок для более широкого представления. Художник чего-то не договаривает, чтобы дать возможность читателю домыслить изображаемое, добавить к нему свои собственные ощущения.

Зависимость иллюстратора от литературного произведения не

Рис. 206. О. Г. Верейский. Иллюстрация к роману М. А. Шолохова «Тихий Дон». Перед казнью. 1952. Черная акварель

облегчает задачу художника, а, напротив, ставит его перед многими трудностями. Сама книга, как бы интересна и содержательна она ни была, это еще не весь материал, который должен изучить и обобщить художник. Мало внимательно прочитать текст. Тщательное изучение эпохи, быта, среды, глубокое знакомство с предметом — это тот комплекс знаний, без которых работа художника-иллюстратора будет только слабым отголоском, вторящим авторскому тексту.

Огромная трудность работы иллюстратора заключается в том, что читатель, знающий героя по книге, уже составил свое представление

Рис. 207. Д. А. Дубинский. Иллюстрация к повести А. И. Куприна «Поединок».

о нем, видит его по-своему. Особенно это относится к литературным персонажам, вошедшим в нашу жизнь как знакомые, близкие люди, которых мы знаем с детства. Предлагая читателю свой образ, художник рискует разочаровать его, не суметь убедить в правильности своего решения. И тем труднее задача художника, чем убедительней образ, созданный писателем. В воображении разных людей в результате прочитанного возникают различные образы — у каждого свой. Задача художника создать такой образ, который убедит каждого,

Пикник. 1959—1960. Разворот. Темпера

заставит поверить в него, даже если Наташа Ростова или чеховская Мисюсь представлялись совсем по-другому.

Если писателю больше удаются те персонажи, прототипы которых он наблюдал в жизни, чем герои выдуманные, тем более художник добьется успеха только тогда, когда он, не ограничиваясь самым подробным описанием героя, найдет его в реальной жизни. Однако и это еще не все. От правильно выбранного типажа до решения образа — длинный и трудный путь. Надо помнить, что герой литературного

Рис. 208, 209. Л. Г. Бродаты. Иллюстрация к пьесе И. Эренбурга «Лев на площади». Рисунки из журнала «Огонек». Тушь

Рис. 210. В. Н. Горяев. Иллюстрация к «Приключениям Тома Сойера» Марка Твена. Тушь, перо

произведения в иллюстрации — это не раз навсегда найденный портрет. Герой живет в книге, меняется его психология, облик, он стареет. И вместе с тем это один и тот же человек. Для художника он должен быть предельно ясен. Острая характеристика человека, в какой бы ситуации он ни находился, психологическая мотивировка каждого его жеста, все то, что раскрывает внутреннюю жизнь героя, — являются главной заботой художника. Реальная жизнь почти никогда не представит нам законченный тип, но всегда можно найти человека, внешность, повадки, движения которого дают возможность, развив и домыслив образ, добиться нужного решения.

Значение и роль рисования с натуры для иллюстратора, как и всегда для художника, бесспорны, но если найденную натуру только усадить в нужную позу, нарядить в соответствующую одежду и протокольно нарисовать — такой рисунок останется в лучшем случае удачным портретом человека, загримированного под такой-то персонаж. Тут-то и вступают в строй воображение, наблюдательность, умение обобщать. Художник наделяет натурщика своим представлением о герое произведения, какие-то черты усиливает, какие-то смягчает, а другие опускает совсем.

А. М. Горький относился с большим интересом и вниманием к книжной иллюстрации. В своем письме художнику Б. А. Дехтереву он пишет: «Среди Ваших рисунков меня очень удивили три: портрет бывшего моего хозяина В. С. Семенова, кормление свиней и плач хозяина над тушами

Рис. 211. А. М. Лаптев. Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Ноздрев. Черная акварель

отравленных свиней; удивили меня эти рисунки точностью воспроизведения Вами «натуры», с которой Вы ознакомились только по описанию»*.

Если убедить читателя — это победа художника, то заставить писателя сказать: «я видел именно такого человека в своем воображении» — победа двойная.

А вот что писал Ромен Роллан по поводу иллюстраций Е. А. Кибрика к Кола Брюньону: «Мой герой вновь приходит ко мне отрешенный от меня, радостный и сильный. Он завоевал себе полную независимость. Он живет теперь вне автора. Такое ощущение дает мне Кола Брюньон, возвращающийся ко мне из СССР в радующих образах Кибрика. Он стал для меня каким-то двоюродным братом Санчо Пансы

* М. Горький. Собрание сочинений, т. 30. М., Гослитиздат, 1956, стр. 323.

Рис. 212. А. А. Агин. Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Ноздрев. 1846. Гравировал на дереве Е. Е. Бернадский

Рис. 213. П. П. Соколов. Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Чичиков в гостях у Ноздрева. Черная акварель

Рис. 214. Кукрыниксы. Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». 1937. Ноздрев. Тушь, акварель

и Дон Кихота. И перед ним я снимаю шляпу... Среди своих типов он создал образ Ласочки, который будет убеждать всех грядущих читателей, как он убедил самого автора. Это — деревенская Джоконда, типическая сила которой заключена, вследствие редкой удачи, в том, что она одновременно и всеобщая, и местная, бургундская. Я приветствую Кибрика, мастера жизни и юмора, а также в свои добрые часы и мастера красоты. Я приношу ему благодарность моей Бургундии. Как великий садовод Мичурин, он пересадил лозу Шабли на холмы СССР»*.

Такое признание большого писателя не нуждается в комментариях. Да и все мы не представляем себе другого Кола, другой Ласочки, чем те, что живут в чудесных образах Кибрика (*рис. 202*).

* А. Д. Чегодаев. Е. А. Кибрик. М., «Советский художник», 1955.

Одной из важных сторон всякого вида изобразительного искусства, а значит, и иллюстрации является композиция. О композиции можно говорить бесконечно. Существует множество законов композиции для того, чтобы им следовать и чтобы их нарушать. Мне же хочется сказать о тех вопросах композиции, с которыми мне особенно близко пришлось соприкоснуться на собственном творческом опыте.

Один из рисунков в серии моих иллюстраций к «Тихому Дону» изображает момент расправы контрреволюционных казаков с отрядом захваченных красноармейцев (*рис. 205, 206*). По описанию Шолохова, узников выводили отдельными группами и расстреливали на глазах у Подтелкова и Кривошлыкова, приговоренных к повешению и ожидавших своей участи. Я долго работал над изображением этого драматического события. Много было сделано эскизов, были разработаны отдельные подробности трагической сцены. Но целостного эмоционального впечатления я не добился.

В конце концов я понял, что подхожу к композиции рисунка чисто литературно, расставляя фигуры в их логической зависимости, но не находя ясного художественного решения. Мне пришлось отказаться от такой композиции и обратиться к тому месту в описании этого события, где пленников выводят из сарая, в котором они провели ночь перед казнью.

Не мне судить, удался ли или не удался этот рисунок, но в нем стали, как мне кажется, предельно ясны взаимоотношения между двумя группами изображенных людей.

Речь идет не только о связи композиции с выбором сюжета, но и о том, что именно композиция решает смысл изображаемой сцены, ее эмоциональный строй. Нужно, чтобы зритель с первого взгляда получил представление о характере происходящего еще до того, как он разглядел выражение лиц и жестикуляцию фигур. Драматическое напряжение рисунка зависит прежде всего от композиции линейной, композиции световых пятен, силуэтов. Если рисунок рыхл, невыразителен, если с первого взгляда нельзя определить характер персонажа, радостное или печальное событие имелось в виду, тут уж не поможет никакая театральная аффектация в мимике и жестах изображенных фигур.

Режиссура сцен также один из серьезных этапов в работе иллюстратора. Существует много примеров иллюстраций, в которых движения людей напоминают игру плохих актеров. Вот почему мало бывает набросков с натуры для данного рисунка. Важно постоянное пристальное наблюдение живой жизни, поведения, характеров людей. И самой главной является опасность внешней театральности и напыщенности.

Рис. 215. Ю. А. Васнецов. Иллюстрация к сказке Л. Н. Толстого «Три медведя». Карандаш, акварель

Чувство меры — необходимое качество иллюстратора. Оно начинается уже с самого количества иллюстраций к тексту книги. Слишком большое количество рисунков не только не поможет читателю, но, наоборот, — отвлечет его. В этой связи имеет значение и вопрос о деталях — компонентах рисунка. Нужно очень ясно представить себе, какие именно детали должны присутствовать в рисунке, а какие лучше отбросить. Однако нужна и некоторая бережность в отношении к детали. Иногда деталь, не значительная в данной сцене, не дополняющая изобразительный рассказ, все же необходима, так как фигурирует в дальнейшем повествовании и играет роль в сцене, которую художник не изображает. Рисунок в этом случае приобретает как бы большую сюжетную емкость. Вопрос о деталях важен еще и потому, что можно окружить в рисунке действующее лицо средой, пространством, фоном, как это часто делается в страничных рисунках, а можно ограничиться силуэтом человека, окружив его белой бумагой, — плоскостные рисунки (обычно штриховые) чаще размещаются на полях или на странице вместе с текстом.

Но мы уже подошли к разговору о другом этапе в работе иллюстратора: к выбору технических средств. В его распоряжении такие

Рис. 216. Г. Г. Филипповский. Иллюстрация к роману К. А. Федина «Города и годы». Перо, тушь

возможности авторской печати, как гравюра на дереве или линолеуме, литография, иногда офорт, все виды рисунка, поддающиеся воспроизведению высокой, глубокой, офсетной печатью. Рисунок может быть выполнен карандашом, акварелью, гуашью, тушью (размывкой, пером заливкой, неразбавленной тушью). Бывали случаи, когда художники писали иллюстрации маслом, однако мне кажется, что слишком плотная манера масляной живописи, будучи воспроизведена и вклеена в книгу, выглядит тяжело и не связывается с ней.

Выбор техники исполнения зависит, к сожалению, иногда и от полиграфических возможностей издательства. Так как иллюстрации чаще всего делаются в расчете на издание, а не только для экспонирования на выставке, следует с самого начала решить, как способом

Рис. 218. А. И. Резниченко. Иллюстрация к повести О. Гончара «Земля гудит». Леля в тюрьме. Рисунок углем

печати они будут воспроизводиться. Можно привести множество примеров иллюстраций, выполненных в различной технике: гравюры на дереве В. А. Фаворского к «Слову о полку Игореве» — прекрасный пример органического сочетания иллюстрации с орнаментальным оформлением книги, рисунки углем К. Рудакова к «Отцам и детям» И. С. Тургенева (*рис. 197*), карандашные рисунки А. Ф. Пахомова к детским книжкам В. В. Маяковского, акварели Д. А. Дубинского — иллюстрации к «Поединку» А. И. Куприна (*рис. 207*) и рисунки пером В. Н. Горяева (*рис. 210*).

Мы приводим и множество других иллюстраций, свидетельствующих о многообразии творческого подхода к теме и выполненных в самых разнообразных техниках.

Все сказанное выше может относиться и к журнальной иллюстрации, но у этого вида графики и свои специфические особенности (*рис. 208, 209*). Рисуя для журнала, который состоит из различных материалов, набирается разными шрифтами, оформляется не только рисунками, но и фотографиями, можно не думать о единстве, целостности оформления всего журнала. У вас частная задача. Кроме того, периодичность издания журнала заставляет бояться повторений, и здесь так же, как в плакате, нужно постоянно изобретать и находить новые и неожиданные приемы.

Работая в течение нескольких лет для журнала, я старался приступать к работе только тогда, ког-

Рис. 219. А. Ф. Пахомов. Иллюстрация к рассказу Л. Н. Толстого «Коровы». 1957. Белила, карандаш

Рис. 220. К. Баба. Иллюстрация к комедии Караджале «Потерянное письмо». 1951. Угольный карандаш

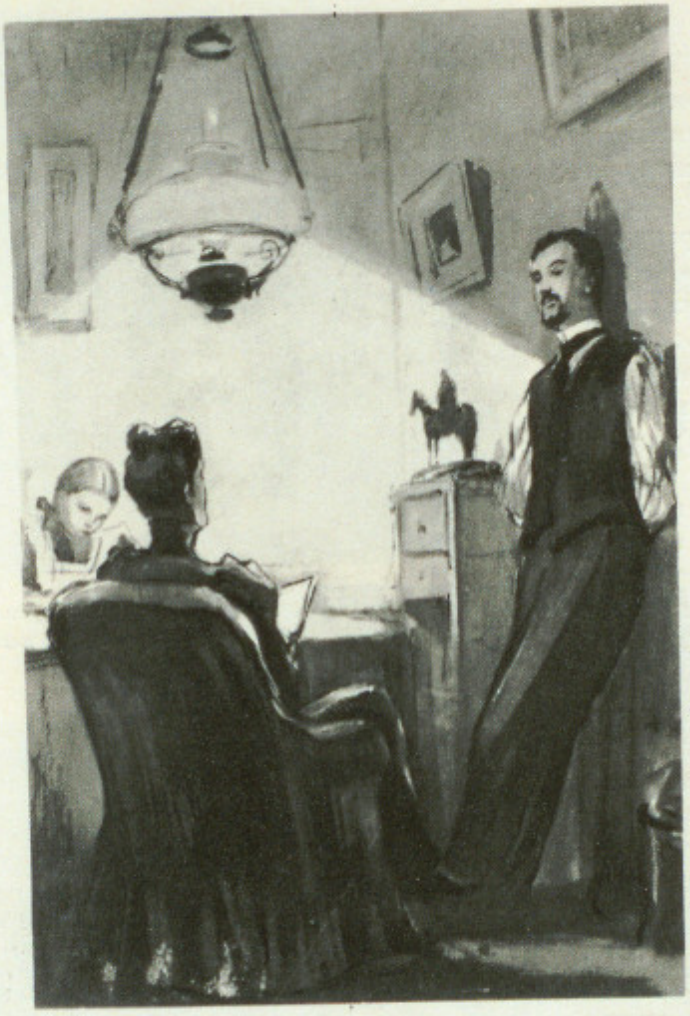


Рис. 221. Кукрыниксы. Иллюстрация к рассказу А. П. Чехова «Дама с собачкой». 1945—1946. Гуров в семье. Черная акварель

да были готовы гранки рассказа и я мог одновременно делать макет страниц и компоновать рисунки с текстом.

Журнальная иллюстрация — очень увлекательная область искусства. Работать для журнала нелегко, потому что сроки, в которые нужно сделать рисунок, неизмеримо меньше, чем когда делаешь книжные иллюстрации.

Какие же качества должен развивать в себе художник, посвятивший свое творчество иллюстрации? Воображение, наблюдательность, зрительную память. Если человек хотя бы в небольшой степени наделен от природы этими качествами, он может их развить. Конечно, лучше всего как можно больше рисовать с натуры, но, кроме того, полезно, где бы вы ни находились — на улице, в вагоне метро, в поезде, в троллейбусе запоминать лица, детали пейзажа, обстановки с тем, чтобы, придя домой, наиболее точно нарисовать их. Для начала можно стараться запомнить только черты лица или только часть здания, только

Рис. 222. С. В. Герасимов. Иллюстрация к роману А. М. Горького «Дело Артамоновых». 1947. Акварель

Рис. 223. Ф. Мазереель. Иллюстрация к роману Шарля де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле и Ламме Гудзаке». Гравюра на дереве

Рис. 224. А. Д. Гончаров. Иллюстрация к роману Т. Смолетта «Приключения Перигрина Пикля». Гравюра на дереве. 1934—1935

одно какое-нибудь деревцо. Дальше можно ставить перед собой более сложные задачи: запомнить фигуру или несколько фигур в движении, часть пейзажа и т. д., а затем уж стараться поймать быстрые, стремительные движения, целые пейзажи. Рисование с натуры и постоянное рисование по памяти развивают наблюдательность и зрительную память, оттачивают воображение. А воображение подскажет вам зрительные образы прочитанного текста.

У каждого художника-иллюстратора в зависимости от его дарования, взглядов и пристрастий есть любимые авторы. Так, Врубель не только сделал много иллюстраций к произведениям М. Ю. Лермонтова, но именно Лермонтов вдохновил его на создание лучших в его творчестве полотен. «Медный всадник» Пушкина неизменно связывается в нашем сознании с рисунками Александра Бенуа (*рис. 193*), а «Хаджи Мурат» Льва Толстого с превосходными иллюстрациями Е. Е. Лансере (*рис. 196*). Приключения Мюнхаузена ассоциируются для нас с замечательными рисунками Гюстава Доре (*рис. 190*).

Примером органического сплава слова и рисунка, писателя и художника могут служить детские книги, созданные известным писателем С. Я. Маршаком и художником В. В. Лебедевым (*рис. 226*). После того как у нас были изданы «Похождения бравого солдата Швейка» Я. Гашека с иллюстрациями Йозефа Лады, трудно представить себе персонажей этой книги иными (*рис. 225*).

Но значит ли это, что удача одного художника исключает попытки его коллег иллюстрировать те же произведения? Конечно, нет.

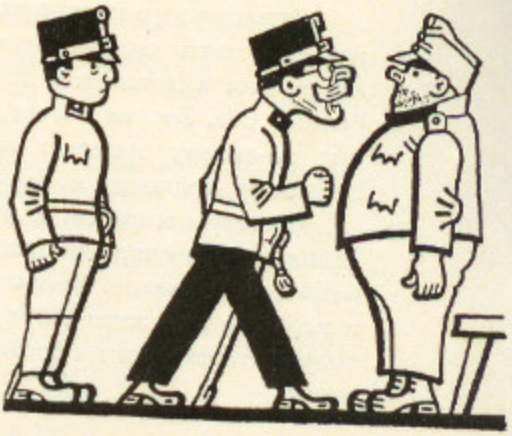


Рис. 225. Иозеф Лада. Иллюстрация к роману Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка». Тушь, кисть

Рис. 226. В. В. Лебедев. Иллюстрация к сатирической поэме С. Я. Маршака «Мистер Твистер». Тушь

Существует много примеров, когда одно и то же произведение издается почти одновременно разными издательствами с иллюстрациями разных художников. И в этом соревновании часто победителями бывают оба. Это не значит, что работы их схожи. Нет, каждый художник по-своему трактует произведение, видит его героев по-своему, по-своему подходит к формальному решению иллюстраций.

Шедевры мировой и русской литературы, литературные произведения наших современников привлекают и будут привлекать многих наших художников. Вновь и вновь заслуженные мастера иллюстрации и молодые художники будут обращаться к полюбившимся нашему народу литературным образам. У советской иллюстрации большое будущее.

СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ВКЛЮЧЕННЫХ В СЕДЬМОЙ ВЫПУСК

Суперобложка: *А. П. Остроумова-Лебедева.* Ленинград. Смольный. 1924. Гравюра на дереве.

Фронтиспис: *О. Домье.* Любитель эстампов. Масло.

Х. Рибера. Поэт. Травленый штрих. 30

Ван-Дейк. Портрет Иоганна Шнефикса из серии «Иконография». Травленый штрих. 31

Дж. Б. Тьеполо. Женщина, положившая руки на вазу. Травленый штрих 32

Ватто. Женская фигура. Травленый штрих. 33

Ж. Калло. Из серии «Персонажи итальянской комедии». 1632... 34

А. Цорн. У рояля. 1900. Травленый штрих. 35

В. А. Серов. Октябрь. 1898. Травленый штрих. 36

В. А. Серов. Мальчик с курицей. Травленый штрих. 37

Рембрандт. Нищий. Травленый штрих. 38

Рембрандт. Рисующий у окна. Травленый штрих. 39

Рембрандт. Снятие с креста. 1654. Травленый штрих. 40

Рембрандт. Канал с лебедями. Травленый штрих. 41

Рембрандт. Старик в меховой шапке. Травленый штрих. 42

Рембрандт. Слепой скрипач. 1631. Травленый штрих. 43

Ф. Бренгвин. Пильщик. Травленый штрих. 44

И. И. Нивинский. Ленин в ЗАГЭСе. 1927. Травленый штрих, акватинта. 47

М. А. Добров. Залп Авроры. Травленый штрих. 48

Рембрандт. Три креста. 1653 Травленый штрих, сухая игла. 51

Ф. Гойя. Несчастная мать. Из серии «Бедствия войны». Травленый штрих, акватинта. 55

Э. Окас. Газозавод. Из серии «Сланцевая промышленность». 1959. Акватинта. 57

Альбрехт Дюрер. Апокалипсис. Гравюра на дереве. 61

Х. Гольциус. Осень. Гравюра на дереве. 62

Т. Бьюик. У кузнеца. Гравюра на дереве. 63

Г. Доре. Иллюстрация к сказке Ш. Перро «Золушка». Гравюра на дереве. 64

А. Менцель. Иллюстрация к «Истории Фридриха Великого». Гравюра на дереве. 65

О. Лепер. Жизнь Парижа. Гравюра на дереве. 66

И. Н. Павлов. Уголок Новодевичьего монастыря. 1916. Гравюра на дереве. 67

Ф. Валлоттон. Плывущие лебеди. Гравюра на дереве. 67

А. П. Остроумова-Лебедева. Адмиралтейство под снегом. 1909. Цветная линогравюра. 68

В. А. Фаворский. Из серии «Великие русские полководцы». Александр Невский. 1946. Гравюра на дереве. 69

А. И. Кравченко. Иллюстрация к повести Н. В. Гоголя «Портрет». Гравюра на дереве. 70

Л. А. Ильина Свекловод. Из серии «Слово о киргизской женщине». 1956—1958. Гравюра на дереве. 71

В. А. Фролов. Косульки. Из серии «Лесные тайнички». 1961. Гравюра на березе. 72

А. И. Иглин. Натюрморт. 1928. Гравюра на дереве. 86

И. Н. Павлов. Буря. Линогравюра. 91
В. Д. Фалилеев. Волна. Цветная линогравюра. 92
В. И. Касиян. Тарас Шевченко. 1960. Линогравюра. 93
И. Н. Павлов. Рисунок Веласкеса. Линогравюра. 96
Н. И. Калита. Натюрморт. 1951. Линогравюра. 97
А. Н. Пискарева. Портрет. Линогравюра. 101
И. А. Соколов. Этюд. Линогравюра. 105
И. А. Соколов. Знатный сталевар орденоносец Ф. И. Свешников. Из серии «Завод «Серп и Молот». 1949. Линогравюра. 106
В. Е. Попков. Трудовые будни. Цветная линогравюра. 107
И. М. Селиванов. Арсенал восстал. 1690. Цветная линогравюра. 112
Э. Делакруа. Гамлет и могильщики. Литография. 118
П. Гаварни. Из серии «Маски и лица». 1852. Литография. 119
О. Домье. Свобода и пресса. Литография. 120
В. А. Серов. Портрет А. К. Глазунова. Литография. 121
Г. С. Верейский. Портрет Е. А. Мравинского. Литография. 122
Н. Н. Жуков. Разговор у березы. Цветная автолитография. 123
А Ф. Пахомов. На Неву за водой. Из серии «Ленинград в дни блокады и освобождения». 1942. Литография. 124
Хенн Сарап. Белый котенок. 1959. Литография. 125
Х. Бальтцер. Ослик. 1954. Литография. 125
В. В. Богаткин. Через Шпрее. Литография. 127
В. В. Богаткин. Из окна литографской мастерской. Рисунок с натуры на литографском камне.. 128
В. В. Богаткин. Кафе. Будапешт. 1960. Рисунок на камне без эскиза. 129
В. В. Богаткин. Рыбаки на озере Балатон. 1960. Рисунок на камне 130
В. В. Богаткин. Оттепель. 1959. Рисунок на камне. Тушь, карандаш 131
В. В. Богаткин. В дни блокады Ленинграда. 1950. Автолитография 134
О. Г. Верейский. Отдых в пути. 1958. Цветная автолитография 136
Титульный лист издания Джамбаттиста Бодони. Италия. Парма. 1818. 153
В. В. Лазурский. Шрифтовая суперобложка альбома «Советское искусство». 1956. 155
В. А. Фаворский. Декоративная суперобложка к «Сонетам» Шекспира. 1959. 155
С. В. Чехонин. Сюжетная суперобложка к книге Джона Рида «10 дней, которые потрясли мир». 1958. 158
Е. И. Коган. Суперобложка к книге Фридеоша Карикаша «Янош Корбей». 1959. 157
Карл Госсов. Переплет собрания сочинений Томаса Манна (ГДР) 158
Хорст Эрих Вальтер. Переплет книги «Слово и образ» (ГДР). 1958 158
Русские переплеты 159
Зарубежные переплеты 160
Переплет из свиной кожи с ручным тиснением, выполненный по рисунку А. Рейндорф (Эстония). 1957 165
Русские наборные обложки начала XIX века. 166
П. К. Лухтейн. Рисунок орнаментального форзаца к альбому «Прикладное искусство Эстонской ССР». 1955. 169
С. Б. Телингатер. «Сюжетный» форзац с введенным текстом стихотворения А. Безыменского для альбома «В борьбе за стройку и освоение. К 15-летию ВЛКСМ» 169

И. И. Фомина. Разворотный титул к партитуре кантаты Сергея Прокофьева «Александр Невский». 1959 171
Н. В. Ильин. Симметрический декоративный титул к пьесе А. Н. Островского «Снегурочка». 1954 172
С. Б. Телингатер. Асимметрический титул к книге А. Тверского «Песня над Босфором». 1959 172
И. Ф. Рерберг. Шрифтовой титул к книге К. С. Станиславского «Работа актера над собой». 1938 172
Я. Д. Егоров. Шрифтовой титул к книге Данте Алигьери «Божественная комедия». 1940 172
Н. И. Пискарев. Титул к пьесе А. В. Луначарского «Освобожденный Дон Кихот». 1922. Гравюра на дереве. 173
С. М. Пожарский. Шрифтовой титул к книге Шарля де Костера «Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке». 1956 173
В. Д. Двораковский. Симметрический шрифтовой титул к комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». 1958 173
И. И. Фомина. Симметрический титул к монографии об архитекторе Джакомо Кваренги. 1949 .. 173
Н. В. Ильин. Шрифтовой и декоративный шмуцтитул к пьесе — весенней сказке А. Н. Островского «Снегурочка». 1954 174
Е. Е. Лансере. Сюжетный шмуцтитул к книге И. А. Гончарова «Обломов». 1934 174
Н. В. Кузьмин. Сюжетный титул к повести Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего». 1959 175
Спусковые полосы русских книг XVI и XVII веков. 178
С. Б. Телингатер. Спусковая полоса к повести А. С. Пушкина «Дубровский». Заставка. *Д. А. Шмаринова.* 1949 178
А. Макунайте. Спусковая полоса к сказке Пятраса Цвирки «О еже и молодой его жене». Сюжетный инициал. 178
В. А. Фаворский. Элементы оформления книги Н. Кончаловской «Наша древняя столица». 1947 181
Н. И. Пискарев. Элементы оформления «Книги о живописи Леонардо да Винчи — живописца и скульптора флорентинского». 1935 183
Л. А. Бруни. Элементы оформления книги Низами Ганджеви «Лирика». 1947. 185
И. И. Фомина. Элементы оформления книги К. А. Соловьева «Русский художественный паркет». 1953 187
Манфред Дитрих (оформление). *Герд Тилеманн* (гравюры). Элементы оформления книги «Обращение к народам всего мира». 1961 189
В. Клемке (ГДР). Суперобложка книги «Занимательное чтение о Тиле Уленшпигеле». 1955 191
В. Клемке (ГДР). Титульная полоса книги К. Коллоди «Приключения Пиноккио». 1954 191
В. Клемке. Иллюстрация к книге «Hänschen Schnipp». 1960 191
В. Клемке (ГДР). Иллюстрация к книге Иоганна Христиана Гюнтера «Стихи и студенческие песни» 191
П. К. Лухтейн. Элементы оформления книги «Калевипоэг». 1946 193
Е. И. Коган. Элементы оформления книги Лу Синя «Подлинная история А-Кью». 1960 .... 194—195
С. М. Пожарский. Элементы оформления книги «Сочинения Козьмы Пруткова». 1960 ..... 196—197
Остромирово евангелие. 1056—1057 200
С. Боттичелли. Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте Алигьери. Гравюра на дереве 201
О. Домье. Наброски. Тушь, перо.. 202
Г. Доре. Из иллюстраций к роману Э. Распе «Приключения Мюнхаузена». Гравюра с рисунка пером 203

В. А. Серов. Иллюстрация к басне И. А. Крылова «Квартет». 1895. Карандаш 203
Э. Мане. Иллюстрация к поэме Эдгара По «Ворон». У окна. Литография 204
А. Н. Бенуа. Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник». Евгений сидит на льве. 1916. Акварель. Размывка тушью 204
М. А. Врубель. Иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон». Пляска Тамары. Черная акварель, белила 205
Д. Н. Кардовский. Иллюстрация к рассказу А. П. Чехова «Каштанка». 1903. Уголь 206
Е. Е. Лансере. Иллюстрация к повести Л. Н. Толстого «Хаджи Мурат». Шамиль среди мюридов. 1913. Белила, темпера .. 207
К. И. Рудаков. Иллюстрация к роману И. С. Тургенева «Отцы и дети». Портрет Базарова. 1946—1949. Акварель 208
Д. А. Шмаринов. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Война и мир». Наташа на диване. Черная акварель 209
Д. А. Шмаринов. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Война и мир». Ведут пленных. 1953. Черная акварель, уголь 209
В. А. Фаворский. Сонеты Шекспира. Фронтиспис. Гравюра на дереве 210
Р. Кент. Иллюстрация к роману Г. Мельвиля «Моби Дик, или Белый Кит». 1929. Тушь, перо 210
Е. А. Кибрик. Иллюстрация к роману Р. Роллана «Кола Брюньон». Ласочка. 1935. Автолитография 211
А. В. Кохорин. Путевые заметки. Тушь, перо 212
Ю. И. Пименов. Из блокнота художника. Тушь, перо 213
О. Г. Верейский. Иллюстрация к роману М. А. Шолохова «Тихий Дон». Перед казнью. Эскиз первоначального варианта. Черная акварель 214
О. Г. Верейский. Иллюстрация к роману М. А. Шолохова «Тихий Дон». Перед казнью. 1952. Черная акварель 215
Д. А. Дубинский. Иллюстрация к повести А. И. Куприна «Поединок». 1959—1960. Пикник. Разворот. Темпера ..... 216—217
Л. Г. Бродаты. Иллюстрации к пьесе И. Эренбурга «Лев на площади». Рисунки из журнала «Огонек». Тушь 218
В. Н. Горяев. Иллюстрация к «Приключениям Тома Сойера» Марка Твена. Тушь, перо 218
А. М. Лаптев. Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Ноздрев. Черная акварель 219
А. А. Агин. Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Ноздрев. 1846. Гравюра на дереве Е. Бернадского 220
П. П. Соколов. Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Чичиков в гостях у Ноздрева. Черная акварель 220
Кукрыниксы. Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Ноздрев. 1937. Тушь, акварель 221
Ю. А. Васнецов. Иллюстрация к сказке Л. Н. Толстого «Три медведя». Карандаш, акварель 223
Г. Г. Филипповский. Иллюстрация к роману К. А. Федина «Города и годы». Перо, тушь 224
Д. А. Дубинский. Иллюстрация к повести И. Ильфа и Е. Петрова «Тоня». Черная акварель 225
А. И. Резниченко. Иллюстрация к повести О. Гончара «Земля гудит». Леля в тюрьме. Рисунок углем. 226
А. Ф. Пахомов. Иллюстрация к рассказу Л. Н. Толстого «Коровы». 1957. Белила, карандаш. 227
К. Баба. Иллюстрация к комедии И. Л. Караджале «Потерянное письмо». 1951. Угольный карандаш. 227

Кукрыниксы. Иллюстрация к рассказу А. П. Чехова «Дама с собачкой». 1945—1946. Гуров в семье. Черная акварель 228

С. В. Герасимов. Иллюстрация к роману А. М. Горького «Дело Артамоновых». 1947. Акварель. 229

Ф. Мазереель. Иллюстрация к роману Ш. де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле и Ламме Гудзаке». Гравюра на дереве .. 230

А. Д. Гончаров. Иллюстрация к роману Т. Смолетта «Приключение Перигрина Пикля». Гравюра на дереве. 1934—1935 230

Йозеф Лада. Иллюстрация к роману Я. Гашека «Похождение бравого солдата Швейка». Тушь, кисть 231

В. В. Лебедев. Иллюстрация к сатирической поэме С. Я. Маршака «Мистер Твистер». Тушь. 231

Содержание

РАБОТА ХУДОЖНИКА В НЕКОТОРЫХ ТЕХНИКАХ ОФОРТА. *Профессор М. Н. АЛЕКСИЧ* .. 5

ГРАВЮРА НА ДЕРЕВЕ И ЛИНОЛЕУМЕ. *Профессор. М. В. МАТОРИН* 59

ЛИТОГРАФИЯ. *В. В. БОГАТКИН* 117

ИСКУССТВО ОФОРМЛЕНИЯ КНИГИ. *С. Б. ТЕЛИНГАТЕР* 149

КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ. *Заслуженный деятель искусств РСФСР член-корреспондент Академик художеств СССР О. Г. ВЕРЕЙСКИЙ* 199

Список художественных произведений, включенных в седьмой выпуск 233

ШКОЛА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

в десяти выпусках

Выпуск седьмой

*

Редактор *И. Г. Абельдяева*. Младший редактор *Е. А. Скиба*.
Художественный редактор *Е. Н. Симкина*. Технический редактор *Т. Б. Любина*
Корректоры *Л. Л. Бровтман* и *Н. Н. Прокофьева*

*

А—05358. Подписано в печать 18/V—1963 г. Бумага 84×108 1/16. Бум. л. 7,5 Физ. п. л. 15. Усл. п. л. 24,6. Уч.-издат. л. 18,02. Тираж 60250 экз. Изд. № 198 Зак. 649.
Цена 1 р. 80 к.

*

Издательство Академии художеств СССР.
Москва, Ленинградский пр., дом 62.

Типография им. К. Пожелы, г. Каунас, ул. Пушкина, 11.