

Роль материала в искусстве эстампа

Ф. Бабкин,

старший преподаватель кафедры «Иллюстрация и эстамп»

На характер печатного оттиска — эстампа — оказывают влияние несколько факторов: материал печатной формы, особенности инструментов и условия печатного процесса. Поэтому в понятие «материал в искусстве эстампа» включают печатную форму, обработанную специальными инструментами, печатную краску и соответствующего сорта бумагу.

Для форм высокой печати — гравюра на дереве и линолеуме — используются различные породы дерева продольного или торцового распилов, некоторые сорта линолеума, а также инструменты, приспособленные для вырезания, т.е. углубления пробельных участков гравюры. Для печати применяют типографскую краску либо краску на водной основе и лучшие сорта тряпичной или рисовой бумаги. Печать происходит путем единовременного притискивания формы на бумагу в специальном прессе. Печатный оттиск воспринимается как след формы на поверхности бумаги.

Форма глубокой печати изготавливается на металлической пластине (чаще медной или цинковой) резцами, иглами, пуансонами и другими инструментами для углубления штрихов. При изготовлении форм глубокой печати широко применяют различные способы травления пластины в кислоте и в связи с этим особые выкрывные лаки или грунты. Для печати берут специально составленную краску и лучшие сорта тряпичной и рисовой бумаги. Авторская печать гравюры на металле допускает неполное удаление краски с пробельных участков формы (затяжки). На качество печати также влияют правильно настроенное давление станка и мягкость суконной прокладки между талером и верхним валом станка.

Плоская печать с формы на камне, или литография, осуществляется с камней известняковой породы. Перед нанесением рисунка

поверхность камня следует подготовить — отшлифовать и навести корешок, т.е. сделать поверхность зернистой. Рисунок наносится специальной литографской тушью или карандашом; можно переводить рисунок на камень с переводной бумаги (*korn-papir*), что освобождает от проблем с зеркальным переверотом изображения. Поверхность камня обрабатывается раствором гуммиарабика и азотной кислоты. Происходит разделение печатной поверхности на печатные и пробельные элементы, т.е. на удерживающие или отталкивающие краску соответственно. В процессе печати краска с камня перетискивается на бумагу ровным ракелем под большим давлением.

Правильно реализуемая технология гарантирует художественные качества оттиска (эстампа). Эстетический фактор напрямую связан с применяемыми материалами в различных видах эстампа. Из истории возникновения гравюры известно, что техника гравирования развивалась от более естественных, простых форм к более сложным и неестественным. Резцовая гравюра на металле, например, произошла от ювелирного мастерства, тяготевшего к орнаментальным композициям и декоративным схемам разделки поверхности. Сам процесс гравирования резцом требует напряженных усилий, поэтому художник-гравер инстинктивно «экономит» движения резца, стремится к большей лаконичности изображения, лучше использует выразительность чистой линии. В процессе гравирования резчику приходится постоянно поворачивать пластину, контролируя ход работы, чтобы видеть изображение с разных сторон. Это исключает импровизации в резцовой гравюре, поэтому художник-гравер работает по заранее подготовленному эскизу.

Прямую связь техники исполнения и стилистики изображения легко увидеть в ранних образцах резцовой гравюры (вторая половина XV в.). Выразительность резцовых гравюр анонимных мастеров северной Европы (мастер E.S.) и художников Раннего Возрождения в Италии (А. Поллайло, А. Мантенья) базируется на искусстве линейного рисунка, на умении сопрягать линии и штрихи в общую декоративную композицию. Такая стилистика изображения удобна для гравирования резцом. Прямолинейные и округлые движения резца утверждают в изображении главенство линии над пятном и тоном.

Развитие искусства резцовой гравюры периода Высокого Возрождения было связано с усложнением технических приемов гравирования, определяемых новыми художественными задачами. Процесс создания формы резцовой гравюры усложняется, этот вид печати становится дорогостоящим, элитарным. В резцовых гравюрах М. Шонгауэра, А. Дюрера, Л. Лейденского, М. Раймонди видна забота о рельефной выпуклости изображения. Много усилий затрачивается на отделку поверхностей предметов, так сказать, «кожу вещей».

В гравюрах Дюрера видна большая тщательность в разработке фактур и поверхностей предметов («Меланхолия», 1514, «Рыцарь, смерть и дьявол», 1513). Однако сохраняется и самостоятельная роль линии, даже когда она многократно продублирована при штриховке. Гравируя резцом, мастер продолжает ценить каждую линию, не отделяя их от поверхностей предметов. Каждый штрих имеет силовую направленность, изображает движение инструмента по поверхности металла: «Итак, вот пред нами характерный график (Дюрер), причем образы его выпуклы и насыщены. График же он при первом подходе к делу, потому что работает штихелем. Поверхности, которыми ограничиваются у него объемы, даны зрителю системой линий, штрихов, и каждый из них сам по себе оценивается нами не как черная полоска, хотя бы очень узкая, а как изобразительный символ некоторого направления, некоторого движения» (рис. 1).



Рис. 1. Альбрехт Дюрер (1471–1528). Четыре всадника Апокалипсиса. Фрагмент. Обрезная гравюра на дереве

Со временем искусство резцовой гравюры начинает подчиняться задачам репродукционной графики, материал при этом утрачивает чистоту своего звучания. Граверы мастерской Рубенса — Л. Ворстерман и его ученики — создали новый стиль гравирования, используя приемы, разработанные Каррачи и Гольциусом (рис. 2). «Рубенс требовал от гравюры «эффекта картины», ему были нужны крупноформатные листы, которые бы на стене «звучали» подобно живописи. Для этого было необходимо противопоставление больших масс света и тени, таких мощных тональных контрастов, каких еще не знала история гравюры». Техника гравирования резцом постепенно перестраивается на подражание другим видам искусства (живопись), на первое место выд-



Рис. 2. Генрик Гольциус (1558–1616). Падение Икара. Фрагмент. Резцовая гравюра на металле

вигаются задачи тона, света и тени, колорита. Чистота и ясность штриха при этом ослабевают, линии штриха отделяются от поверхностей предметов, служат для передачи атмосферы или среды в изображении. Другими словами, изобразительные средства резцовой гравюры становятся более иллюзорными.

Отметим фактор разделения труда при изготовлении гравюры — профессиональный гравер работает по рисункам художника и старается точнее передать особенности оригинала. Это, в свою очередь, приводит к механичности приемов нанесения штриха, к монотонности и сухости исполнения гравюры. Резцовая гравюра утрачивает остроту и индивидуальность творческого исполнения.

Для творческой работы над металлической гравюрой обратились к технике травленого штриха, или офорту. Травление металлических досок изначально применялось ювелирами и мастерами резцовой гравюры для облегчения и ускорения работы: фон, большие плоскости однообразной штриховки вытравливали, оставляя для резца наиболее ответственные участки изображения.

В эпоху Возрождения техника офорта не получила широкого распространения. Свойственная офорту манера свободного штриха входила в противоречие с эстетикой чеканных, напряженных форм изображений этого времени. Сохранились немногие офорты немецких мастеров гравюры XVI в., что были только опытами по изучению новой техники. Так, например, «Этюд пяти фигур» Дюрера больше походит на зарисовки-размышления пером, чем на законченную гравюру. Дюрер предпринимал попытки сделать офорты «под резцовую гравюру» («Пейзаж с пушкой»), но пробы также не дали художнику нужного качества в штрихах.

Техника травленого штриха в офорте хорошо подходила для авторской работы в гравюре, поскольку позволяла фиксировать все индивидуальные особенности ведения штриха, силу и темп прикосновения инструмента к пластине. При этом художники могли работать самостоятельно, без посредничества специальных гравёров.

Техника офорта соответствовала общей стилистической направленности эпохи барокко, была удобна для изображения мистических сцен, причудливых фантазий (каприччо), ужасов, уродств, бедствий войны, т.е. всего необычного, иррационального. «Есть в офорте и какая-то связь с лабораторией и фантазией алхимика: она сказывается в контрасте красной, блестящей доски и, как смарагд, мерцающего фуросульфата — во всем этом есть оттенок магии и таинственного колдовства — словом, образы офорта рождаются из столкновения жидкости и огня». Столкновение фантастического и обыденного в изображении провоцировало фантазию художника на импровизацию, неожиданные решения темы непосредственно на доске в процессе гравирования, чему также способствовала техника офорта.

Важно понять различие стилей, выразителями которых выступали резцовая гравюра и офорт на металле. Можно сказать, что техника резцовой гравюры на металле и техника офорта на металле служили противоположным стилям. В резцовой гравюре отразился, так сказать, дух эпохи Возрождения, ясность взгляда на вещи, активность в действиях, в освоении окружающего пространства, т.е. двигательное восприятие мира, свойственное графике (по Флоренскому, графика — запись движений в линиях). Офорт получил подлинное развитие в XVII в., в эпоху «живописного» восприятия мира — барокко. Когда развитие техники резцовой гравюры завершилось виртуозностью приемов в решении репродукционных задач, инициатива перешла к офорту, дававшему художникам новый язык, новый способ передавать реалии наступившей эпохи.

Наиболее широкий диапазон приемов и способов работы в офорте можно отметить в творчестве Рембрандта. С 1630 по 1640 г. он пользуется исключительно техникой травленого штриха и гибкой тактикой травления в несколько этапов, т.е. использует повторное травление для достижения нужных результатов. Начиная с 1640 г., Рембрандт все чаще применяет технику сухой иглы для усиления светотени («Лист в сто гульденов»). После 1650 г. техника сухой иглы, резца, дополненные различными эффектами печати, доминирует среди офортов Рембрандта, он приходит к непосредственной работе над пластиной, к энергичным штрихам, создающим эмоциональную атмосферу гравюры («Три креста» в последнем состоянии).

Достижения Рембрандта-офортиса трудно переоценить. «Из многих возможностей, которые открывались офортису в начале

XVII в, он единственный нашел максимально перспективный путь, направленный к естественности, живости, динамике. Рембрандт первый отчетливо понял, что светотеневые градации, движение штриха, передача процесса — вот что может определить специфику офорта. И он развил эти черты до предела» (рис. 3).



Рис. 3. Харменс ван Рейн Рембрандт (1606–1669) Христос перед народом. Фрагмент. Офорт. Сухая игла

Тактика травления, применяемая в офорте, со временем пополнялась новыми приемами или манерами: акватинта, мягкий лак, лавис, резерваж, открытое травление. Они употреблялись для репродукционных задач, так как легко давали нужную фактуру, например, мягкий лак передает фактуру карандашного рисунка, лавис подражает акварельной отмывке, резерваж — рисунку тушью, акватинта — мазкам живописи.

На примере творческого метода выдающегося испанского живописца и графика Франциско Гойи можно уяснить, как чисто репродукционные качества офортной техники акватинта становятся мощным художественным средством изображения (рис. 4).

Графика Гойи неотделима от его живописной практики, в офорте он также работает живописными приемами — силуэтом, пятном, тоном. Можно сказать, что графика Гойи полна переживаниями цвета, настолько выразительно он использует черный и белый цвета. Также он активно применяет в офорте яркие вспышки света, выделяющие главное, использует пространственные качества белого и черного, расставляя их по разным планам, объединяя все полутоном серого цве-



Рис. 4. Франциско Хосе де Гойя (1746–1828). Капричос. Фрагмент. Аквагинта

та. Неудивительно, что именно аквагинта, техника, позволяющая выделять в изображении крупные формы, имеющая выразительную точечную фактуру, четкое, ступенчатое разделение тонов, стала излюбленной техникой Гойи. Возможно, именно аквагинта определила коллажный характер многих офортов Гойи, а техника травленого штриха, также имеющая большое значение для художника, помогала ему преодолеть некоторую монотонность аквагинты.

Вернемся к основным особенностям техники гравюры на дереве. Появлению гравюры на дереве предшествовало искусство набивных тканей, в котором форма для набойки вырезалась из дерева и многократно перетискивалась на ткань наподобие орнамента. Искусство гравюры на дереве тесно связано с ремеслом резчика-краснодеревщика и плотника. Гравер пользуется инструментами ювелирной мастерской.

Процесс гравирования по дереву предваряет необходимая подготовка поверхности. Доску наиболее подходящей породы дерева (груша, вишня, граб, липа) тщательно обстругивают, шлифуют и грунтуют. Доски больших форматов получают путем склеивания и скрепления шпонами. Далее художник наносит рисунок на загрунтованную поверхность доски, а гравер тщательно обрезает все штрихи рисунка, пробельные плоскости выдалбливает долотцами. Вот основные этапы изготовления формы обрезной гравюры. Из особенностей материала, прямо влияющих на ход работы, можно в первую очередь отметить волокнистость древесины. Направление волокон в досках продольного распила определяет ход работы гравера: легче резать по волокнам, чем

поперек волокон, а еще труднее вырезать округлые и волнообразные линии. Эти особенности обуславливают характерный признак старой ксилографии — угловатость и прямолинейность штрихов рисунка. Другими словами, структура древесины ограничивает возможные траектории рисунка, но это ограничение ведет к большей изобретательности рисунка, к большей емкости и цельности изображения.

Рассматривая историю развития гравюры на дереве в общих чертах, можно отметить простые, линейные формы первых европейских гравюр, замкнутые наподобие витражных ячеек. Известно, что ранние гравюры предназначались для последующей локальной раскраски акварелью, при которой каждому цвету отводилось свое место. Кроме того, замкнутость контуров в обрезной гравюре обусловлена самим процессом вырезания промежутков между контурами рисунка. Пробельные участки, или углубления, на форме обрезной гравюры не столько разъединяют линии рисунка, сколько собирают изображение в общую целостную форму, где белые места, по выражению В.А. Фаворского, «помнят» что были частью целой доски. Таким образом, при изготовлении первых обрезных гравюр процесс вырезания пробельных участков гравюры определял стилистику печатных оттисков, предназначенных для раскраски.

Последующая эволюция стилистики европейской обрезной гравюры говорит нам об изменениях в методе и целях изготовления гравюры. Обрезная гравюра стала восприниматься как средство репродуцирования и тиражирования графики. Характер рисунков, которые художники готовили для вырезания на дереве, усложнился. Для моделировки поверхностей предметов стали применять прямую и перекрестную штриховку, особенно трудную для гравирования, так как приходилось вырезать все клеточки между штрихами. Работая по рисункам таких прославленных мастеров графики, как А. Дюрер, Л. Кранах, Г. Гольбейн-младший, граверы демонстрировали поистине виртуозное владения инструментами, стараясь передать все особенности перьевого рисунка. Язык материала в этом случае проявляется менее отчетливо, по набору изобразительно выразительных средств обрезная гравюра стремится походить на гравюру резцовую (рис. 5).

Особое место в истории деревянной гравюры занимает техника цветной гравюры, при которой используют несколько досок для печати. Широкое распространение эта техника получила в Италии в XVI в. Уго да Карпи, считающийся изобретателем цветной гравюры в Италии, запатентовал свое изобретение как гравюру «светотенью» (*chiaroscuro*) (рис. 6) и выполнил ряд гравюр по картонам итальянских живописцев — Рафаэля, Пармиджанино. Своеобразие техники кьяроскуро заключается в том, что она воспроизводит живописные мазки и пятна, созданные кистью. На одной доске, как правило, вырезают основные линии рисунка,



Рис. 5. Гюстав Доре (1832–1883). Дон Кихот. Фрагмент. Торцовая гравюра



Рис. 6. Уго да Карпи (1480–1532). Диоген. Фрагмент. Кьяроскуро

она печатается темным цветом в последнюю очередь. Другая доска — фоновая, на ней вырезают немногие штрихи и пятна, которые должны остаться на оттиске белыми (как пробела в иконописи). Фоновая доска печатается в начале и задает основной тон оттиска. Как правило, изготавливают еще одну-две доски с промежуточными полутонами и полутенями. В отношении свойств материала техника цветной печати дает много неожиданных эффектов. В первую очередь на оттиск переходит волокнистая структура фоновой доски, которая печатается цельной плашкой. Затем при печати последующие слои частично перекрывают предыдущие, происходит пересечение, наложение и совмещение различных фактур и штрихов, вырезанных по дереву. Эффект многослойной печати скрывает чистоту звучания отдельно награвированной доски, в технике кьяроскуро мы можем наблюдать скорее искусство печати и искусство воспроизведения средствами гравюры гризальной живописи.

Следует указать на длительный и яркий расцвет цветной ксилографии в Японии. «Основное отличие японской ксилографии от европейской заключается в более тесной связи японской гравюры с каллиграфией. Отсюда вытекает гораздо большее значение выразительного и эмоционального языка линии и пятна, отсутствие у японских граверов интереса к изображению пространства и полное пренебрежение к светотени. В японской гравюре, возможно, «еще более резко, чем в европейской, выражен контраст между художником, который дает рисунок, и резчиком».

В силу чисто репродукционных задач, на которые была направлена японская цветная гравюра, она отличалась высочайшим качеством технического исполнения. Цвета в японской гравюре, как правило, не пересекались на оттиске, поэтому для цвета или оттенка требовалась отдельная доска (которых могло быть до 20 штук). Мастера-резчики делились на две группы: профессионалы, которые выполняли наиболее ответственные части гравюры (лица, жесты рук), и менее квалифицированные резчики, которым поручалась вся техническая и монотонная работа. Большое значение имело мастерство печатника, его работа заключалась в гармонизации цветов при правильном совмещении досок, умении приготовить краску и нанести ее тонким слоем на форму и т.п. Под руководством художника цеховое производство японской цветной гравюры, коллективный труд большого числа людей, узко специализированных, создавало удивительные произведения печатной графики (рис. 7).



Рис. 7. Японская гравюра высокой печати

Завершая краткий обзор основных технических и художественных особенностей гравюры на дереве, надо сказать и о технике торцовой гравюры, способствовавшей возрождению деревянной гравюры после двух веков упадка и забвения. Основным преимуществом деревянной гравюры перед гравюрой на металле всегда было удобство ее применения в полиграфии. Как форма высокой печати деревянная гравюра печатается в один прогон с наборным шрифтом, что дает удобство тиражирования книжной иллюстрации, вставленной в текст. Оставалось преодолеть неподатливость и косность техники обрезной гравюры, чтобы ксилография стала единственной универсальной техникой для воспроизведения иллюстраций всех видов.

Это произошло, когда на рубеже XVIII и XIX вв. английский гравер Томас Бьюик изобрел торцовую гравюру. Суть нововведения заключалась в том, что он попытался объединить гравюру на дереве и резцовую гравюру на меди, а именно, доски торцового распила из твердой древесины начал гравировать штихелями по металлу. Такой подход к гравюре принес сразу несколько положительных результатов. Устранялось влияние древесных волокон, так как при торцовом распиле волокна направлены внутрь ствола. Штихели по металлу позволили одним движением вырезать линии и штрихи широкого диапазона (по толщине и по форме). Использование твердых пород дерева при торцовом расположении волокон значительно повысило тиражестойкость печатной формы (десятки тысяч экземпляров).

Новизна гравирования открыла использование белого штриха на черном фоне, который при многократном повторении давал нужный тон. Отсюда второе название гравюры — тоновая.

По своим техническим и художественным качествам тоновая гравюра удовлетворяла требованиям нового времени, поскольку с иллюзорной точностью воспроизводила различные материалы и поверхности. Такое приспособление деревянной гравюры к имитации других художественных материалов привело к утрате своего собственного «языка». Дерево как материал для гравюры никак не отражалось на характере оттиска. Восстановление архаического своеобразия деревянной гравюры происходило в конце XIX в. в мастерских художников (А.П. Остроумова-Лебедева, Ф. Мазерель, Ф. Валлотон, В.А. Фаворский и др.)

На рубеже XVIII и XIX вв. наряду с тоновой гравюрой была изобретена литография. Ее изобретатель, Алоиз Зенефельдер, руководствовался чисто практическими соображениями: найти дешевый, удобный, точный способ воспроизведения и размножения нот. «Техника литографии основана на наблюдении, что сырая поверхность камня не принимает жировых веществ, а жир не пропускает жидкость — одним словом, на взаимной реакции жира и жидкости (или кислоты)». По стили-

стическим признакам техника литографии является нейтральной в отношении к материалу. Технические особенности изготовления печатной формы почти не влияют на процесс нанесения изображения. Художник, работающий на камне, может быть полным дилетантом в области техники, его задача — нанести рисунок на подготовленную поверхность камня, остальную часть работы (химическая обработка камня и печать) выполняет печатник (рис. 8).



Рис. 8. Теодор Жерико (1791-1824) «Гусар». Литография

Особенности материала отражаются на литографском оттиске через зернистую фактуру камня (после шлифовки поверхность камня зернят корундом). «Литография не обладает острой и точной линией, которая присуща и офорту, и ксилографии. Литографии свойственно другое — мягкие, бархатистые, тающие переходы, глубокий черный тон, зернистые, широкие линии штриха, дымка. Ночь и туман ближе литографии, чем дневной свет. Ее язык построен на переходах и умалчиваниях». Свое признание литография получила среди художников в эпоху романтизма (Т. Жерико, Э. Делакруа, О. Домье, П. Гаварни, Р-П. Бонингтон).

Цель статьи состояла в том, чтобы показать, как через оттиск мы воспринимаем «язык» и характер материала (дерева, металла, камня) — голос природных стихий, созвучный художественному творчеству. Можно сказать, что на бумагу перетискивается ход мысли и процесс работы художника. Длительный акт художественного творчества оставляет на бумаге оттиск как отражение времени. В этом интрига и обаяние эстампа.