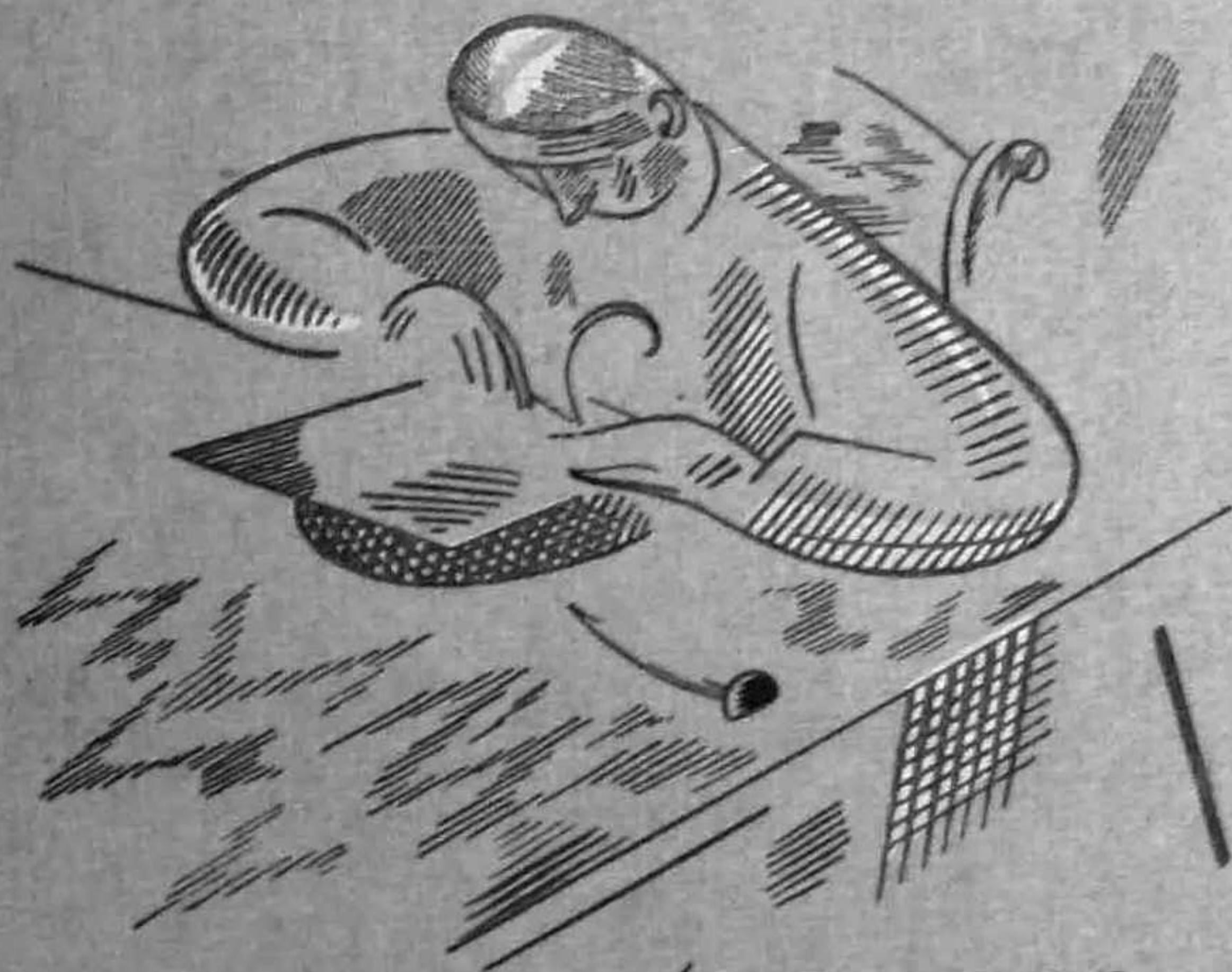


В. МАСЮТИН

ГРАВЮРА



МОСКВА / БЕРЛИН
КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО „ТЕЛЖОН“
1922.

В.

М.



ГРАВЮРА И ЛИТОГРАФИЯ

КРАТКОЕ РУКОВОДСТВО
С 81 ИЛЛЮСТРАЦИЕЙ

СОСТАВИЛ ХУДОЖНИК ГРАВЕР
В. МАСЮТИН



MCM

XXII

ГЕЛИКОН
МОСКВА * БЕРЛИН

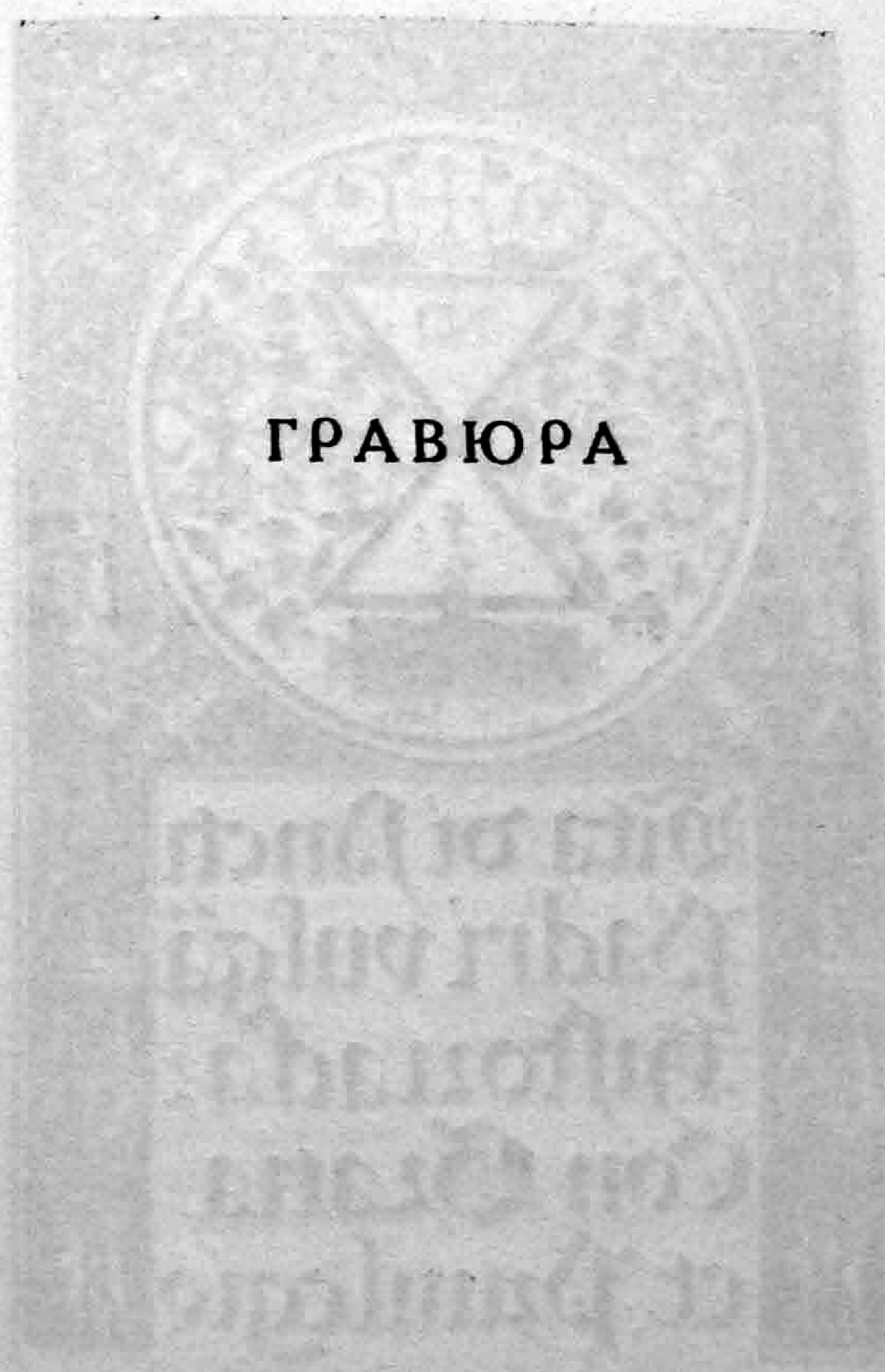
Эта книга отпечатана в Июне 1922 года
в типографии Sinaburg & Co., G.m.b.H.
для книгоиздательства „Геликон“
Обложка работы В. Масютина

ГРАВИЮРА
N ANTOOTPAΦI
KPAIKOE ΠYKPOC

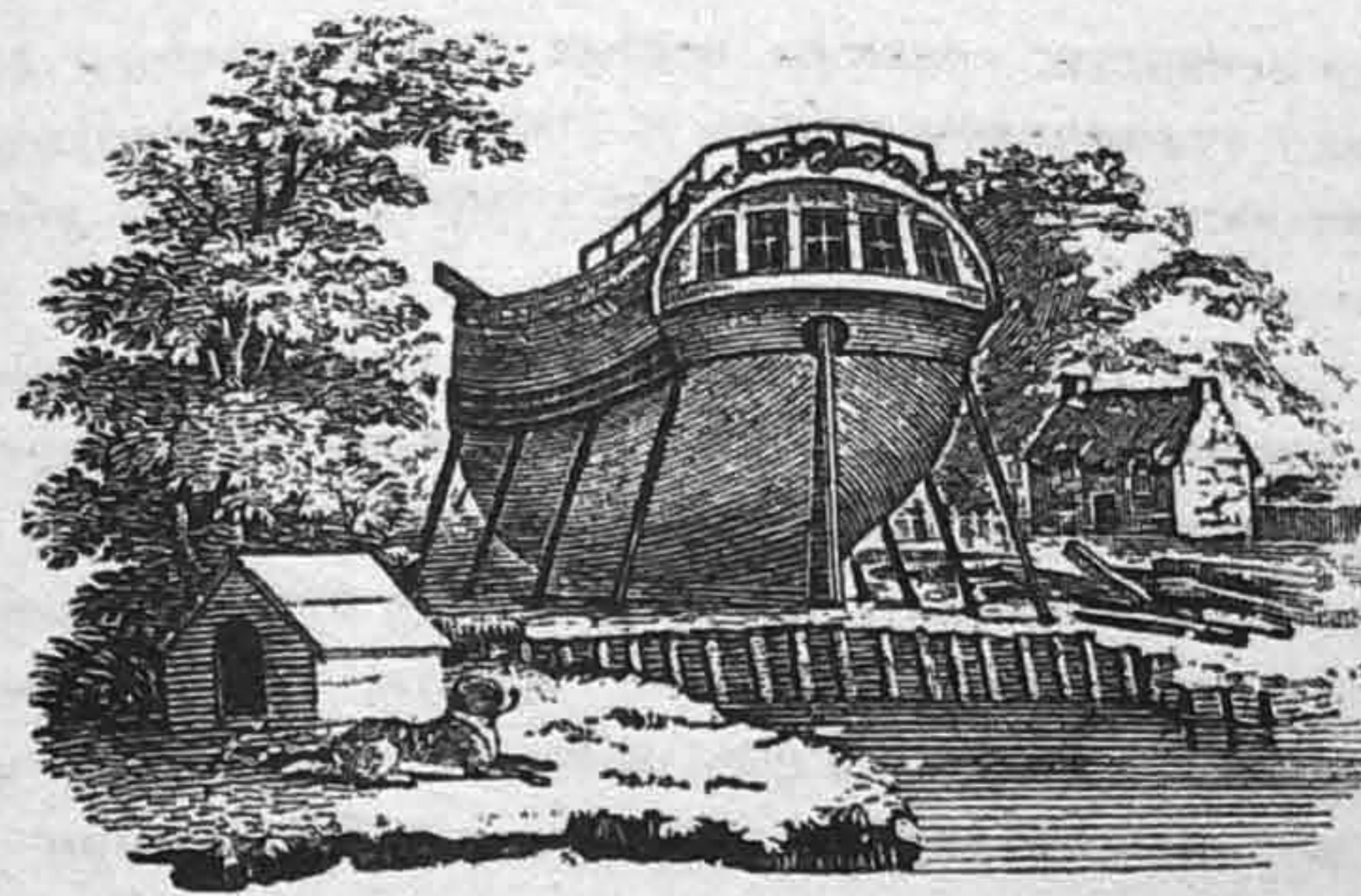


MOY

TEΛIKOY
MOY



ΓΡΑΒΙΟΥΡΑ



Т. Безик

Гравюра на дереве

ОБЩИЙ ОЧЕРК

Обычно, слово „гравюра“ вызывает отношение, сильно отличающееся от вызванного словом „картина“ или „рисунок“.

Тот факт, что лист с гравированным изображением является не единственным, а имеет некоторое количество подобных себе, как бы умаляет достоинство художественного произведения, каким является гравюра. Совершенно невольно на оценку внутренних достоинств влияет элемент коллекционерства, и малое количество экземпляров листа, исполненного в той или иной манере гравюры, привлекает к нему особенный интерес.

Коренное различие между произведением живописи и листом гравюры то, что первое прикреплено к месту; картина привлекает зрителей *к себе*, тогда как гравюра является художественным произведением, единое содержание и достоинство которого *множественно* воплощены. Выражаясь языком

современности: гравюра всегда *агитационна*. Найденная художником мысль и способы ее выражения проявляются многократно, не убывая в силе убедительности.

Копии картины, повторения, сделанные самим художником, всегда слабее оригинала, являющегося непосредственным отражением творческой воли художника. Гравюры — не копии: они все оригиналы. Не умаляется ведь значение мысли, запечатленной на страницах книги. Речь оратора, это — картина; она же, напечатанная — гравюра. Сравнение это имеет в виду не одно только содержание. Гравюра обладает громадным богатством средств выражения: манерой, тоном, искусно найденной краской и хорошо подобранной бумагой. Средства гравюры не менее обширны, чем те, которыми обладает живопись.

Если отречься от взглядов, что служебная роль репродукции, как бы умаляет достоинство гравюры, то для внимательного взгляда откроются в листах гравюры многие наслаждения. Конечно, воспроизведение картин связывает гравера, но способы, применяемые им, все же имеют свою привлекательность. Стоит вспомнить воспроизведения в гравюре на меди портретов XVII — XVIII в.в. (иллюстр. 1, 2, 3), которые очаровывают. Передача в гравюре на дереве известных иллюстраций Дорэ не умалили их достоинство. Когда же гравюра исполняется самим художником — автором композиции, тогда все в гравюре является значительным и интересным, как отображение личности художника. В сущности же, представление, что репродукция как бы умаляет значение гравюры, бывает основано на каком-то странном заблуждении. Ведь передача музыкального про-

изведения разными виртуозами представляет интерес, выявляя особенность каждого исполнителя.

Богатство технических возможностей в гравюре иногда рассматривается как нечто, приближающее ее, эту отрасль искусства, к ремеслу. Правда: арсенал гравера бывает более богат, нежели материалы живописца и применение различного рода химических воздействий, как будто, вырывает из рук художника-гравера непосредственное выявление своих замыслов. Однако, все эти средства, несмотря на их механичность, находятся в полной зависимости от творческой воли гравера, облегчая ему работу.

Может быть, благодаря консервативности гравировального мастерства, его приемов, сохраняется связь с произведениями предшествующих эпох большая, нежели это имеет место в живописи. Художник-живописец уже не знает секретов грунта и приготовления красок; он пользуется готовым материалом, готовой поверхностью загрунтованного холста. Живописные эффекты картин прошлых веков и нынешнего — глубоко различны. Произведения же Рембрандта — его офорты остаются вполне современными; этому в немалой степени способствует неизменяемость техники. Это не должно считаться доказательством ограничения возможностей.

Художник-гравер тесно связан с материалом, и чем больше выявлена эта связь, тем более ценным является его произведение. Гравер тем или иным способом преодолевает сопротивление материала, и чем больше проявлено экономии в этом преодолении, тем более *лощным* является произведение. У каждого способа гравирования есть своя определенная логика, вытекающая из свойств материала и

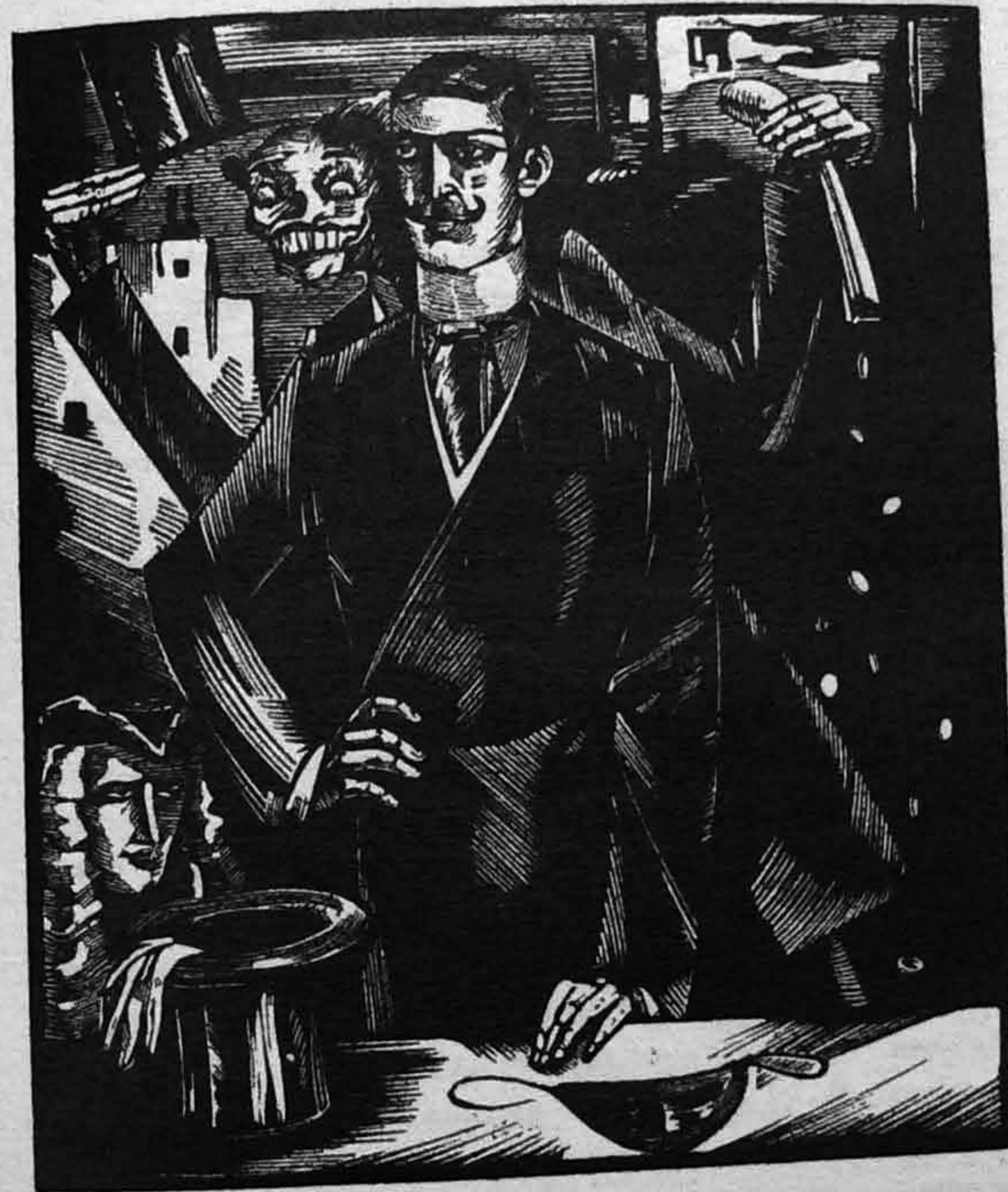
смещение способов выражения или их перемещение указывает на недостаточное уяснение настоящего пути. Ознакомление с главными типами гравюры пояснит это.

„Высокая“ гравюра или гравюра на дереве, „углубленная“ гравюра или гравюра на металле — вот два основных типа.

Литография стоит особо; выявление свойств материала — литографского камня и сущность этого „плоского“ приема гравирования будут рассмотрены отдельно.

При „высокой“ гравюре приходится считаться с твердостью материала. В исключительных случаях имело место применение металла для подобного вида гравюры, но и дерево оказывает заметное сопротивление. Предназначенная первоначально для печатанья узоров на тканях, гравюра на дереве имела целью получить то, с чем мы встречаемся в печати, — то-есть, рельефное выступающее изображение узора, буквы. Это изображение, будучи покрыто краской и прижатое к материи или бумаге даст отпечаток того, что изображено на нем. Гравер, преодолевая сопротивление дерева, вырезает те участки, которые на оттиске должны быть светлыми. Основной тон остается сплошным темным тоном и работа может быть сравниваема с рисованием белилами на черной бумаге. „Углубленная“ гравюра коренным образом отличается от способа только что описанного. В „высокой“ гравюре краска покрывает все выступающие места гравюры, не входя в углубления, которые остаются на отпечатке светлыми.

В углубленной гравюре на металле происходит обратное: краска, нанесенная на шлифованную поверхность гравированной доски, удаляется с ее по-



В. Масютин

Гравюра на дереве

верхности и удерживается в углублениях. Основной тон, в этом случае, белый и рисунок уподобляется рисунку чернилами на бумаге. Сопротивление материала сказывается в том, что в данном случае гораздо легче получить отпечаток тонкой линии, нежели линии более широкой.

В гравюре на дереве вполне подсказано логикой материала пересечение белых линий на оттиске, что соответствует пересечению углублений на гравированной доске (стр. 13). Такое же пересечение углублений на гравированной медной доске даст на оттиске углубленной гравюры пересечение черных линий (стр. 15).

Ранние гравированные произведения выявляют инстинктивно чувствуемую эту логику. Значительное количество примитивов позволяет угадывать зависимость художника от материала. Техническая неподготовленность, отсутствие узко-понимаемого мастерства дали глубоко логичные и поэтому очень ценные произведения. Существует мнение, согласно которому именно полное игнорирование материала является показательным достоинством гравюры. Но все же трудно согласиться, что должно быть отнесено к положительным качествам такое выполнение, которое только после тщательного исследования подчас позволяет решить: что-же, наконец, перед глазами — гравюра на дереве или на металле (стр. 17 и иллюстр. 4). Такая утеря индивидуальности гравюры объясняется без особого труда. При гравировании на дереве, рисунок на доске делался художником, для которого материал был совершенно безразличен. Резчик-же (Formschneider), который был только техником, тщательно вырезал все места, которых не коснулся карандашом рисовальщик (Reiszer).



Ж. Калло

Гравюра на меди

История гравирования на дереве, насчитывающая полтысячи лет, только в последние сто лет стала дарить вполне логичные образцы.

Техническое совершенствование гравюры почти закончено, долгая работа над материалом лиц, совершенствовавшихся в мастерстве, помогла уяснить его особенности и свойства, но лишь сравнительно недавно гравюры стали снова привлекать художников. Художники убедились, что воплощение своих замыслов в гравюре не есть сужение, ограничение художественных возможностей, а вполне самостоятельное выражение. Этим прозрением, может быть, и объясняется широкий интерес к гравюре, которая раньше находила мало истолкователей среди художников.

Даже в тех случаях, когда гравером является сам художник-автор, он первоначально готовит более или менее законченный рисунок, переводит его на доску. Гравировальная работа сводится к художественной *репродукции* автором своих замыслов.

Здесь возможно самое широкое применение различных приемов, но художник в этом случае или совсем не творит или творит лишь отчасти, дополняя, совершенствуя первоначально оформившийся замысел. Возможно, что и это уменьшает в мнении иных художественную ценность оттисков, так как главная творческая сила была вложена в изготовление клише, бесстрастно отдавшего бумаге замыслы художника. Но совершенство средств выражения, проявленное в отпечатках, сохраняет действительную силу: художник, изготавливая клише-негатив, отражает свою личность и в оттисках-позитивах.

Самые последние годы XIX и начало XX века, в связи с повысившимся интересом к гравюре, дали



В. Губер

Гравюра на дереве

образцы техники, как будто упрощенной, но за то вполне логичной. Вместо линейной гравюры на дереве появились оттиски с большими поверхностями, не тронутыми резцом (стр. 19). Гравюры на меди стали утрачивать слишком затушеванный характер, стали более линейными. В последнее время расцвело увлечение гравированием сухой иглой. Этот прием состоит в рисовании, царапая иглой металлической доски. Здесь художник переносит непосредственно на доску то, что подсказывает ему его воображение или то, что он видит в природе. Таким образом, художники-граверы последнего времени подошли к разрешению самой трудной задачи: к *непосредственной* передаче своих замыслов при помощи гравюры на дереве и на металле.

Рисунок на бумаге или живописи красками допускает поправки, изменения, полное уничтожение уже сделанного, взамен чего, на той же поверхности изображается новый вариант своего замысла. Корректуры на дереве или металле, хоть и возможны, но они ограничены и поэтому необходима очень большая уверенность художника, режущего или гравирующего прямо на доске.

Рисунок или живопись можно сравнить с лепкой из глины. Художник творит постепенно, наращивая слои материала гибкого и податливого в его руках. Мы имеем дело с текучей формой, застывающей в найденных художником соотношениях. Этот процесс прodelывается и гравером, но только в сознании, а не на поверхности доски, где каждая линия должна быть решительной. Если же художник режет прямо на зачернённой деревянной доске, его работа приближается к высеканию ваятелем из камня. В



В. Масютин

Гравюра на дереве

одном и другом случае требуется большая уверенность, точное сознание формы. Сознание, что исправление ошибок затруднительно, часто невозможно, требует большого внимания, напряжения, связанного с ясным представлением передаваемой формы.

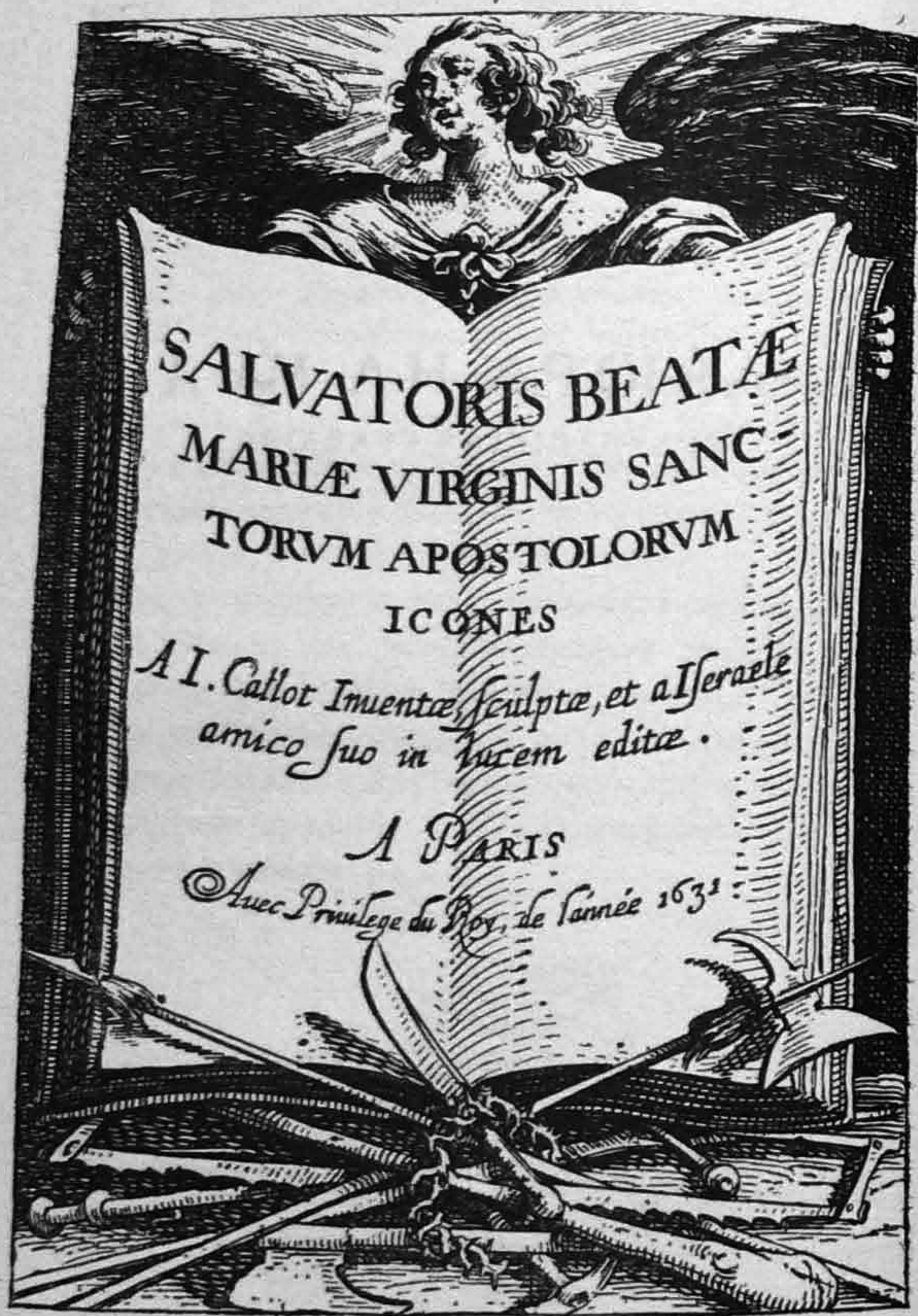
Такова сущность гравюры. В широком смысле слова это понятие заслуживает быть принятым, как особый род выявления творческих замыслов и должно быть обособленно от живописи. Обычно, считаясь с тем, что гравюра, как правило, пользуется одной краской, принимают этот род искусства, как ограниченный в средствах выражения, как недостаточно полный. Обычно игнорируют богатство одной гравюре свойственных приемов.

Ознакомлению с всевозможными приемами, не претендующему на исчерпывающую полноту, будут посвящены дальнейшие страницы очерка. Сведения, сообщаемые здесь, предназначены не для специалистов, они должны лишь ознакомить интересующихся с сущностью приемов, давая одновременно возможность использовать их.



ГРАВЮРА НА МЕДИ

УГЛУБЛЕННАЯ ГРАВЮРА



Ж. Калло

Гравюра на меди



Guatsetto.

Mestolino.

Ж. Калло

Гравюра на меди

ВВЕДЕНИЕ

Оттиски получают от прокатывания под прессом металлической гравированной доски, покрытой листом влажной бумаги. На доске, тем или иным способом, нанесен углубленный рисунок. Перед помещением в пресс, доска была вся сплошь покрыта краской, которая затем была стерта жесткой материей и, удаленная с гладкой поверхности доски, удержалась в углубленных линиях рисунка. Под давлением прессы краска переходит на бумагу. Гравированная доска является тем клише, с которого можно получить известное количество оттисков.

Гравирование на металле различных изображений производилось уже в давние времена. Грави-

рованные пластинки служили для украшения частей вооружения и одежды. Мастерство в этой области достигло значительного совершенства. Материалом часто являлись и драгоценные металлы. Для большей ясности выгравированные изображения заполнялись особым составом, который при нагревании крепко соединялся с металлом. Такие гравированные изображения в эпоху Возрождения назывались Niello. Можно предположить, что эти гравированные изображения и были прообразом тех металлических клише, которые готовят теперь. Для проверки хода работы на блестящем металле, углубления гравировки заполняли красящим веществом и оттискивали на бумаге; это не было еще настоящей гравюрой, но оттиски указали путь к изготовлению специально для печати приготовленных гравированных клише. Дальнейшее развитие гравюры шло в сторону усовершенствования техники: многие из ранних произведений поражают высоким мастерством. Листы А. Дюрера (1471—1528) крайне поучительны по разнообразию применения разного рода штрихов (иллюстр. 5 и 6).

В произведениях XVII века гравюра достигает особого блеска. Наряду с непосредственным гравированием на металле при помощи острых стальных инструментов, пользовались и химическим воздействием кислот, разъедающих металл. Это служило для изготовления гравюры одним только травлением металла кислотой, а также для соединения двух способов, т. е. на одной и той же гравюре были штрихи резаные и травленные.

Непревзойденным мастером *офорта*, как называется гравирование помощью кислоты, является Рембрандт (1606—1669) (иллюстр. 7 и 8).

В дальнейшем (1768 г.) был найден способ получить на отпечатке места, покрытые сплошным тоном разной силы, напоминающим окраску тушью. Это — так называемая *акватинта*. Если она применяется в чистом виде, гравюра напоминает рисунок, сделанный тушью при помощи кисти. Но возможно и соединение с травленным штрихом. Образцы мастерского применения этого способа дал Ф. Гойя (1746—1828) и из современников широко пользовался им М. Клингер (1857—1920).

Заслуживает отдельного упоминания прием *меццотинто*, так называемая „черная манера“ гравюры, открытый в 1642 г. При этом способе гравирования вырабатываются светлые места на темном фоне. Этот способ был широко распространен в Англии в XVII веке (иллюстр. 9). Таковы главнейшие способы углубленной гравюры: 1) штриховые гравюры (гравировка и травление), 2) тоновые гравюры (акватинта), 3) черная манера (меццотинто).

МАТЕРИАЛ

Материалом для гравирования служит сталь, медь, цинк. Сталь по твердости своей, а также из-за способности покрываться ржавчиной, вследствие влажности воздуха, употребляется редко. Обычно пользуются медными досками. Гравированные доски, для получения большого количества оттисков, покрываются (гальванопластическим путем) тончайшим слоем стали. Цинковые доски, для этой же цели, сначала покрывают медью и уже поверх ее сталью.

Металл доски должен быть совершенно однородным, так как в противном случае при травлении

кислота будет растворять его неравномерно и штрихи получатся неровные.

Для достижения однородности — металл проковывается ударами молота. Медь употребляется преимущественно красная. Поверхность доски должна быть совершенно плоской и толщина везде одинаковой. В зависимости от формата, изменяется толщина доски, не превышающая однако 1,5—2 мм. Края доски делаются обыкновенно полого-скошенными для того, чтобы они не прорывали бумагу. Поверхность доски шлифуется. Обычно, доски приобретаются готовыми. В случае-же, если имеется кусок меди или цинка подходящей толщины и не покоробленный, его поверхность можно выгладить шабером, потом наждачной бумагой и, наконец, углем с растительным маслом или водой.

Необходимо помнить, что всякая царапина на доске даст на отпечатке линию большей или меньшей силы, поэтому все, что приходит в соприкосновение с поверхностью доски должно особенно тщательно оберегаться от попадания песка.

ИНСТРУМЕНТЫ

Для гравирования употребляются, так называемые штихеля. Штихель — кусок стали ромбического сечения, сточенный косо на одном конце, другим вделанный в грибовидную рукоятку (рис. 1). Срезанная передняя часть хорошо отточена. Этим инструментом режут углубления на металле, подталкивая штихель рукой, в ладонь которой упирается рукоятка инструмента. Доска должна лежать на

кожаной подушечке, набитой песком. Это позволяет поворачивать доску навстречу инструменту при проведении волнистых или закругленных линий. Штихель при гравировании выбирает стружку металла, подымая в то же время возвышения (*grat, barbe*) по сторонам проведенного штриха. Эти возвышения удаляются осторожно шабером-трехгранным, остро-отточенным ножом (рис. 2). Более тонкие линии проводятся при помощи острой крепкой иглы. Штрихи еще более нежные могут быть сделаны алмазом. Если не удалить барбы у штриха, сделанного иглой, то в печати эти штрихи будут казаться, как-бы размазанными, чем пользуются для своеобразных эффектов.

Гравированная линия является заостренной с обеих сторон: где штихель постепенно погружается в металл и где он выходит из него. Этой мягкостью гравированных линий пользуются при обработке травленой гравюры, на которой более грубые штрихи или контуры произведены травлением кислотой (иллюстр. 10, 11, 12).

В ранних произведениях, гравированных на меди, какими являются, между прочим, работы Мастера игральных карт (работал в 1440—1450 г. г.), заметна экономия средств выражения (иллюстрации 13, 14, 15, 16). В гравюрах М. Шонгауэра (1445—1448) эти средства значительно пополнены (иллюстр. 17 и 18), достигая наибольшей полноты в гравюрах Дюрера (иллюстр. 5 и 6). В работах мастеров более позднего времени заметно не только преодоление технических трудностей, но уже и известная условность. Техника нашла определенные способы выражения, которые скрывают в значительной степени индивидуальные черты художника.

Наибольшего же блеска и художественной виртуозности гравюра на меди достигла в портретных работах таких мастеров, как Пьер Древе (1663—1738).

Хотя художник-гравер лишь передавал на меди изображения, написанные живописцем, но это не было бездушно-механической репродукцией (хотя бы на подобие своеобразно-совершенной фотомеханической передачи). Это были самодовлеющие художественные произведения, блещущие богатством приемов и своеобразной красотой, секрет достижения которой можно считать утраченным (иллюстр. 1).



Неизвестный

Гравюра на дереве

ОФОРТ

Непосредственное гравирование рисунка может быть заменено раз'едающим действием различных травящих составов. Для этого необходимо предохранить от раз'едания участки доски, свободные от рисунка. Достигается это при помощи покрывания доски непроницаемыми для кислот составами — лаками.

Обычно, поверхность доски бывает загрязнена: имеются пятна, вследствие окисления металла, или есть следы жира. Все это может воспрепятствовать лаку плотно пристать к поверхности доски. Перед

тем, как приступить к лакировке доски, ее необходимо отчистить. Для этого можно пользоваться сначала средствами, применяемыми для чистки металлических вещей, как-то пасты и *отмученный мел*. Освобождение доски от жира производится раствором едкого натра или едкого кали. Этим раствором промывают доску с помощью куска ваты и споласкивают чистой водой. Щелочь обмыливает жир, делает его растворимым. Доказательством того, что жир удален может служить равномерное растекание воды по всей поверхности доски. На жирной же доске вода собирается наподобие ртути. Обесжиренная доска вытирается до-суха льняной мягкой тряпкой, после чего она пригодна для покрывания лаком. Для более плотного соединения лака (если поверхность доски слишком блестяща) рекомендуется на короткое время опустить доску в слабый раствор кислоты.

Л А К

Лак должен удовлетворять следующим условиям: 1) он должен защищать доску от действия кислоты в течение довольно продолжительного времени, 2) он должен крепко приставать к поверхности доски, не откалываясь от нее, 3) должен быть достаточно мягким, т. е. чтобы тонкий слой лака, покрывающий доску, легко прорезался иглой, которой рисуют по нем. Эти условия определяют составные части лака. Выполнению первого условия способствует асфальт, второго — мастика, третьего — прибавка воска. Смесь этих составных частей, правильно изготовленная, дает лак, об-

ладающий всеми необходимыми свойствами (см. рецепт I).

Для того, чтобы покрыть доску лаком, ее подогревают. Для этой цели можно пользоваться жаровней с углями, пламенем спиртовой лампы и т. п. Необходимо следить, чтобы доски не были перегреты, чтобы нагревание было равномерным. Доски, нагретые до такой степени, что поверхность ее покрывается радужными отцветами, безусловно перегрета. Показанием достаточного нагрева может служить прикосновение к обратной стороне мокрым пальцем. То шипение, по которому хозяйки узнают, достаточно-ли горяч утюг, определяет и достаточную теплоту доски. Равномерное нагревание достигается тем, что доску не держат неподвижно над пламенем, а производят ею движения, подвергая нагреванию постепенно все места доски. Доску закрепляют в небольшие ручные тиски, подложив предварительно под губы тисков кусочки кожи, чтобы не поцарапать металла (рис. 3).

На нагретую доску кладут кусочек лака, завернутый в шелковую материю. Шелк служит фильтром, удерживающим посторонние случайные примеси в лаке и способствует более равномерному растеканию его. От теплоты лак плавится и вытекает на доску. Такими пятнами лака покрывают доску, не заботясь о правильном расположении и о большом числе. Дальнейшее распределение лака ровным тонким слоем по всей поверхности доски может быть произведено двояко: в одном случае пользуются валиком, в другом — томпоном. Валик обтянут кожей и укреплен на рукоятке (рис. 4). Проводя валиком по разным направлениям, распределяют лак равномерным тонким слоем.

Томпон представляет небольшую подушечку, обтянутую шелковой материей. Внутри подушечки положен круглый кусок картона и вата (рис. 5). При помощи томпона — лак распределяется медленнее, нежели валиком. Касаясь томпоном доски с распущенным на ней лаком, стараются покрыть им всю поверхность. Равномерное распределение достигается повторными, более слабыми прикосновениями. Распределяют лак на остывающей поверхности, но все-же лак должен блестеть; потускнение поверхности доски указывает, что она слишком охлаждена. При нагревании же необходимо следить, чтобы лак не подгорел. Если поверхность доски начинает дымиться, доску необходимо снять с огня.

Хорошо лакированная доска не должна иметь полос и пятен на своей поверхности. Необходимо заботиться о том, чтобы на нее не попал сор или пыль. Томпон и валик необходимо хранить бережно, чтобы предохранить себя от неприятностей при дальнейшей работе: попавшие соринки могут быть причиной того, что на гравюре кислота проест металл в нежелательном месте, или же лак отколет-ся в этом месте при гравировании.

Лак почти не изменяет цвет металла, и гравирование на поверхности, на которой почти незаметными остаются сделанные штрихи, было бы очень затруднительным. Из многих способов, предлагаемых для грунтования лакированной доски, вроде покрытия ее особо приготовленной краской, все-же наибольшего предпочтения заслуживает старинный прием покрытия доски копотью. Он основан на том, что, если к подогретой доске, покрытой лаком поднести пламя свечи, то частички копоти осядут на лаке, крепко спаявшись с ним. Для такой окра-

ски пользуются обычно целым пучком тонких восковых свечей. Он дает большое пламя, которое светится по предварительно нагретой (лак должен блестеть) доске, перевернутой лакированной поверхностью книзу, к пламени. Факелом проводят несколько раз, следя за тем, чтобы фитили не касались лака и избегая слишком долго удерживать пламя на одном месте. Вскоре копоть покроет всю поверхность доски, которая, после достаточной обработки, должна казаться совершенно черной, блестящей. Когда доска достаточно зачернена, ей дают остыть, опять-таки в свободном от пыли месте, или охлаждают, проводя с обратной стороны мокрой губкой. Остывшая доска кажется матовой. Она не должна пачкать пальцев, лак не должен отставать от прикосновения, на нем не должно быть полос. Неудачно лакированная доска отмывается скипидаром, чистится, обезжиривается и тогда грунтуется заново.

Лакировка доски для офорта — одна из важнейших операций, и должна производиться возможно тщательнее.

РИСУНОК

При подготовке рисунка необходимо помнить, что отпечаток является *зеркальным отражением* изображенного на доске, так например, нарисованная на доске левая рука будет соответствовать правой руке на отпечатке.

Перенесение рисунка на доску может быть выполнено различным способом. Можно пользоваться калькой, на которую наносят необходимые контуры.

Кальку, если желают получить правильное (не перевернутое) изображение — переворачивают при переводе рисунка на доску. Для перевода между калькой и доской кладут лист не слишком толстой бумаги, натертой сангиной или даже мягким пастельным карандашом.

Обводя контуры твердым карандашом, заостренной костяной спицей или палочкой из твердого дерева, переводят рисунок на зачерненную поверхность доски.

Более точный перевод достигается при помощи листового желатина. Это — гладкие, почти бесцветные прозрачные листы. Положив лист такого желатина на рисунок, обводят остро-отточенной иглой те линии, которые хотят перевести на доску. Шабером осторожно снимают образовавшиеся барбы и весь лист протирают тонко-растертым порошком сангины. Сангина удерживается во всех штрихах, сделанных иглой. Наложив такой лист гравированной стороной на лакированную поверхность доски, протирают желатин костяной палочкой или ногтем, отчего сангина переходит на доску. Переводят обыкновенно самые необходимые контуры, выполняя детали уже непосредственно от руки.

Г Р А В И Р О В А Н И Е

На подготовленной таким образом доске рисуют иглой (рис. 6). Ее без труда можно изготовить самому, пользуясь обыкновенной швейной иглой, вправленной в деревянную палочку. Игла должна быть заточена настолько, чтобы она легко прорезала лак, но в то же время острие иглы *не должно царапать*



Ж. Калло

Гравюра на меди

металла. Рисуют без нажима — разница в толщине штриха достигается травлением. Это и есть особенность офорта; при гравировании штихелем, линия имеет различную толщину. Применение игол различной толщины тоже излишне, но, разумеется, для более мелких работ могут применяться иглы более тонкие.

Как и при гравюре, чтобы не утомлять глаза слишком сильным блеском, гравер, располагающийся для работы возле окна, должен умерить чересчур яркий свет, сделать его более рассеянным. Для этого свет загораживают рамой, поставленной наклонно и затянутой папиросной бумагой, или белой, не слишком плотной, материей.

При рисовании иглу следует держать не слишком наклонно, так как более отвесное положение иглы способствует получению более чистой равномерной линии. Штрихи не должны располагаться слишком часто; следует, по возможности, избегать при пересечении слишком острых углов. Близко подходящие линии могут при травлении слиться вместе, что иногда производит неприятное впечатление на оттиске.

В общем же приемы рисования иглой мало отличаются от рисования пером. Линии, неправильно проведенные, закрывают жидким лаком при помощи мягкой кисточки. Жидкий лак может быть приготовлен растворением твердого лака в скипидаре. Когда лак высохнет, по нем снова рисуют иглой. Рисую, не заботятся о тщательном оставлении белых мест, так как все блики могут быть сделаны жидким лаком.

Когда рисунок совершенно закончен, необходимо подготовить доску для травления кислотой. Все

царапины, края доски и обратную сторону прикрывают лаком. Обратная сторона лакируется в том случае, если доску для травления будут погружать в кислоту. Для лакировки обратной стороны пользуются либо жидким лаком, либо раствором шеллака в спирту. При более крупном формате досок, доску для травления не погружают в кислоту, а устраивают из воска (см. рецепт 2) бордюро-стенку высотой 3 см. и толщиной 1 см. Для этой цели можно также пользоваться пластилином, употребляемым скульпторами. Бордюро-стенка прикрепляется возможно крепче к краям доски. Чтобы уничтожить щели, места соединения воска и доски проглаживают нагретым металлическим предметом. В одном углу образовавшейся таким образом плоской ванночки делают носик для сливания кислоты. У больших досок делают два носика в углах, соприкасающихся с наиболее темной частью гравюры. Сливая кислоту попеременно через один и другой носик, избегают чрезмерного усиления одного угла, вследствие более продолжительного травления.

КИСЛОТА

Для травления обычно пользуются азотной кислотой. Употребляется она в разведенном виде: для травления на меди крепостью в 16° В \acute{e} — 25° В \acute{e} (по ареометру Бомэ) и для цинка 5° В \acute{e} . При составлении раствора необходимо помнить, что нужно кислоту приливать в воду, а не наоборот. Азотная кислота жадно соединяется с водой, что сопровождается сильным нагреванием. Если в мензурку с кислотой прилить воды, последняя может

быть выброшена вверх и причинить сильные ожоги. Крепость раствора определяется погружением в мензурку ареометра. Кислота, даже и разведенная, разрушает ткани, поэтому необходимо соблюдать осторожность при обращении с ней, защищая одежду клеенчатым передником, а руки — резиновыми перчатками. Для нейтрализации действия кислоты, необходимо иметь под рукой щелочь: крепкий раствор соды или нашатырный спирт. Хранить кислоту нужно в бутылке с притертой стеклянной пробкой.

Слабый раствор кислоты травит больше в глубину, более сильный в ширину. Свеже-приготовленный раствор травит слишком энергично; необходимо прибавить к нему некоторое количество уже отработанной кислоты, или опустить в него небольшую медную монету или отрезок медной проволоки.

Хлорное железо (*Ferrum Sesquichloratum*) продается в виде бурых кристаллов, очень гигроскопичных. Для травления готовится раствор крепостью в 35° Вé. При травлении хлорным железом не образуется вредных газов, как при азотной кислоте, но травление требует больше времени. Жидкость производит на одежде трудно удаляемые желтые пятна. Применяется травление хлорным железом, главным образом, при мягком лаке (см. ниже).

Температура имеет большое значение при травлении. Чем температура воздуха выше, тем энергичнее происходит травление. Работая с азотной кислотой, нужно озаботиться о достаточной вентиляции помещения, так как выделяющиеся газы вредно действуют на слизистые оболочки.

Травление производится либо в кювете, либо в бордюре. Кюветы употребляются фарфоровые, стеклянные, для больших работ — каменные. Же-

лезные эмалированные кюветы не пригодны, так как эмаль легко откалывается и в ней имеются часто незаметные трещины, куда проникает кислота и разъедает железо. Доска помещается в кювету, куда наливается травящая жидкость. Необходимо, чтобы доска была покрыта слоем жидкости приблизительно в 1 см. Если травят азотной кислотой, то по прошествии небольшого количества времени можно заметить, что линии рисунка начинают покрываться пузырьками, все увеличивающимися, напоминающими бисер. Некоторые пузырьки отрываются и лопаются на поверхности. Бурное образование пузырьков указывает на слишком сильный раствор. Это образование пузырьков — „кипение“, служит для контроля травления.

Если при рисовании иглой в иных местах нажим был недостаточно сильным и лак не совсем удален с поверхности доски, эти места запаздывают в травлении и линии получаются не совсем чистыми. Чтобы избежать этого, полезно подвергнуть доску предварительному травлению. Для этого кладут на доску лист фильтровальной бумаги, смоченной раствором кислоты, поверх кладут несколько листов сухой бумаги и прикрывают деревянной доской, на которую кладут небольшой груз. Сняв всё минут через 5, можно убедиться, что все блестящие до сих пор штрихи потускнели. После этого доску травят обычным способом.

Травление хлорным железом внешне не проявляется ничем и контролируется по часам.

После нескольких „кипений“ (пузырьки каждый раз смахиваются гусиным пером или палочкой, конец которой обмотан ватой) доску вынимают из кислоты (или же кислоту сливают в бутылку).

Доску хорошо прополаскивают водой и высушивают фильтровальной (промокатальной) бумагой осторожными прикосновениями мягкой льняной тряпки (не вытирать доску!). Если где-нибудь с края рисунка удалить участок лака, то можно убедиться, что линии углубились в металл. Такой рисунок был бы в оттиске однообразным — все линии были бы одинаковой силы. Те места, которые желательнее сохранить слабыми, покрывают на доске жидким лаком и, когда лак высохнет, доску травят вновь. Постепенно прикрывают лаком все новые места, придавая травлением всё большую силу штрихам, остающимся неприкрытыми. Этим „ступеньчатым“ травлением придают силу рисунку. Участки, нарисованные иглой с одинаковой силой, после такого травления дадут на оттиске несколько оттенков разной силы.

Возможен и другой путь. Делают не весь рисунок сразу, а сначала рисуют то, что должно быть наиболее темным на оттиске. После нескольких „кипений“ наносят новые подробности рисунка и кончают теми линиями, которые должны быть совсем слабыми. Участки, нарисованные раньше, подвергнутся более сильному травлению и на оттиске выйдут более темными.

При покрывании лаком бывает затруднительно прикрывать небольшие участки, например пейзаж, видимый сквозь ветви дерева на переднем плане. Постепенное выполнение рисунка дает на оттиске переплетение линий разной силы. Оба приема могут быть совмещены. При покрывании лаком нужно следить, чтобы штрихи рисунка были совершенно сухими, иначе лак растечется и прикроет те места, которые должны подвергнуться дополнительному

травлению. Дополняя рисунок, хорошо пользоваться иглой более толстой, но *сточенной плоско*: такая игла легче будет проходить поперек штрихов, уже протравленных.

При травлении нужно следить, чтобы в густозаштрихованных местах штрихи не сливались. Такие слившиеся сплошные места на оттиске выйдут грязными. Следят также: не обнажился ли где-нибудь металл — это часто случается на краях доски. Эти места прикрывают лаком.

По окончании травления лак смывается скипидаром. Необходимо как можно тщательнее промыть доску до полного удаления лака из всех штрихов.

ОТПЕЧАТОК

Судить о результате работы можно только по отпечатку.

Пробные оттиски, являющиеся контрольными, гравер делает обычно сам; оттиски, предназначенные для продажи поручают изготовлять мастеру-печатнику, хотя, разумеется, для того, чтобы оттиски явились в полном смысле созданием художника, необходимо, чтобы они производились им самим. Пробный оттиск обнаруживает ошибки. Могут быть пропущены какие-нибудь линии, могут найтись неожиданно протравленные места, доска может быть недотравлена, или перетравлена. Незначительные пропуски корректируются иглой на металле. Для более значительных приходится покрывать доску лаком, следя за тем, чтобы лак вошел во все линии рисунка. Доску не покрывают копотью. Сделанный раньше рисунок виден сквозь

тонкий слой лака, по которому и делают дополнения, травя потом доску. Излишне сделанные части рисунка могут быть заглажены, если они не слишком глубоки, или же вычищены шабером. Произведенные шабером на поверхности доски углубления заполняются проковкой доски с обратной стороны. Проковывают на стальной наковальне молотком с закругленной шляпкой или при помощи инструментов, употребляемых при чеканке. Шабером вычищаются иногда целые участки рисунка, подлежащие изменению.

Недотравленную доску можно исправить, покрыв ее осторожно лаком. Покрывают ее при помощи валика, заботясь, чтобы лак не попал в протравленные уже углубления (затем продолжают травление). Таким образом удается иногда спасти доску. Перетравленная доска должна считаться погибшей.

Для отпечатков употребляют особую краску. Краску можно приготовить, растерев сухой порошок (сажу, кассельскую коричневую и т. п.) с крепкой олифой. Растирают курантом на мраморной доске возможно тоньше. Готовую густую массу стирают еще раз с зеленым мылом (2 части краски и 1 часть мыла — приблизительно). Зеленое мыло добавляется, чтобы облегчить переход краски на влажную бумагу.

Для оттисков употребляют мало проклеенную бумагу; особенно хороши для этой цели сорта бумаги ручной выделки (Büttenpapier). Для более дорогих работ употребляется китайская, японская бумага и, в исключительном случае, пергамент или шелк. Бумагу увлажняют для того, чтобы она могла вдавиться в углубление линии рисунка. Ее при-

готовляют для печати заранее. На деревянную доску, обитую цинком, кладут смоченный водой лист фильтровальной бумаги, затем лист бумаги, предназначенный для оттиска, и снова влажную фильтровальную. Так чередуют бумагу для отпечатков с листами влажной бумаги, края которой должны прикрывать края будущих оттисков. Эта стопка прикрывается снова доской, обитой цинком. Сверху кладется груз, который уменьшается потом. Пролетав в таком виде сутки, бумага бывает достаточно и равномерно увлажнена. При спешной работе бумагу смачивают водой с обеих сторон и лишнюю воду удаляют фильтровальной бумагой. На влажной бумаге не должно быть блестящих пятен — показателей излишней влажности в некоторых местах.

Пробные оттиски могут быть произведены от руки, не пользуясь станком. Для этого берут чертежную доску и укрепляют на ней рамку из толстого картона с вырезом по формату гравировальной доски, увеличенным миллиметра на 2 в ширине и высоте. На картоне делают надрез, чтобы рамка, прикрепленная кнопками, могла откидываться, как переплет книги.

Гравированная доска покрывается краской при помощи томпона, или при помощи щетинной кисти с коротко обрезанным волосом. Краской покрывается вся поверхность доски. Доска подогревается, чтобы краска лучше заполнила штрихи. Затем вся краска удаляется с поверхности доски. Сначала для этого пользуются грубой накрахмаленной марлей, затем более тонкой, но не слишком мягкой материей. Стирают краску с поверхности, жесткая материя оставляет ее во всех углублениях. Вследствие вязкости краски, она размазывается по краям штриха, образуя в за-

штрихованных местах тон, который является особенностью офорта. „Затянуть“ тоном—требует особого искусства: здесь имеет значение, кроме состава краски, степень нагрева доски, материя, которой стирают краску.

Но можно доску вытереть так, что все штрихи будут четко выделяться на совершенно чистом фоне. Можно также, не удаляя всей краски, покрыть доску легким общим тоном и вытереть затем светлые места. Вообще художнику при подготовительной для печати работе дается возможность использовать разнообразные эффекты. Художник выбирает бумагу, краску, распределяет краску на доске, варьируя это распределение. Оттиски, сделанные самим художником, несут отражение индивидуальности не только в гравированном изображении, но и в способе его выражения на бумаге. Часто художники, чуждые мастерству печати, предоставляют ее всецело печатнику, однако, осведомленность относительно всех возможностей, должна быть у художника.

Подготовленную для печати доску опускают в вырез рамки, прикрепленной к чертежной доске. Рамку, не трогая доски, откидывают в сторону и доску покрывают листом влажной, заранее приготовленной, бумаги. Формат листа должен быть значительно больше формата доски.

Опустив на место рамку, прижимают ею бумагу к доске. Рамку прищипывают кнопками, прикрепляя таким образом одновременно и бумагу. Сверху бумагу прикрывают небольшим куском тонкого бристольского картона. По картону, сильно нажимая на него, водят палочкой из твердого дерева или кости величиной и формой напоминающей палочку

сургуча. Нижним концом такой палочки нажимают так, чтобы влажная, размягченная бумага могла вдавиться в углубления рисунка, заполненные краской. Стараются пройти всю поверхность доски с возможно одинаковым нажимом. Повторяется это неоднократно. На бумаге, покрывающей доску, становятся заметными те места, в которых бумага проникла в углубления. В результате такой работы удается получить оттиск, подчас не уступающий полученному на станке, вполне достаточный, чтобы судить о недостатках гравированного рисунка.

Офортный пресс состоит из двух валов, помещенных в прочной раме, и из доски между ними (рис. 9). В больших прессах вал приводится в движение при помощи зубчатой передачи. Нажим вала может быть увеличен при помощи винтов, действующих на его ось. Между винтом и осью помещается ряд картонных пластинок, умеряющих жесткость нажима. На доску пресса кладется гравированная, покрытая краской доска, обычно подогретая, покрывается влажной бумагой, затем особым плотным войлоком и все прокатывается под валом. Давление передается через войлок и вжимает бумагу во все углубления рисунка. Сняв бумагу за угол с доски, находят рисунок оттиснутым на бумаге. Слишком жесткая краска и недостаточно подогретая доска или слишком проклеенная, мало-размоченная бумага дадут неотчетливый оттиск.

Художник, на основании сделанного оттиска, иногда находит нужным изменить что-нибудь в рисунке и в результате получают зафиксированные оттисками „состояния“ (Etats) доски, достигающие например у Рембрандта до 6 заметно-разнящихся выявлений одного первоначального замысла (иллюстр. 19).

Пробные оттиски очень ценятся коллекционерами. Здесь имеет значение не столько художественная ценность листа, сколько указание на путь, пройденный художником (иллюстр. 20).

Обычно, прежде чем поместить под рисунком подпись художника или надпись, поясняющую изображение, делается известное количество оттисков; они носят название оттисков „avant la lettre.“ Подписи гравировались позднее и отсутствие их указывает на более раннее происхождение отпечатка, на большую его свежесть. В настоящее время принято подписи на офорте делать карандашом, помечая также число сделанных отпечатков. Отпечатки сделанные с доски, не подвергнутой еще осталиванию (не покрытой слоем стали), ценятся выше.

Произведения таких мастеров офорта, как Ш. Мерион (1821 — 1868 г.) (иллюстр. 22 и 23), Уистлер (1834 — 1903 г.) (иллюстр. 21), А. Цорн (1860 — 1921 г.) или Ф. Бренгвин могут дать представление о том, что представляет собою офорт к началу XX века.

А К В А Т И Н Т А

Для того, чтобы получить сплошной тон на доске, необходимо поверхность ее покрыть равномерно расположенными углублениями, которые задерживали бы краску, удаляемую с поверхности доски. Это достигается при помощи смолы (асфальт, канифоль), которой запыливают доску. Мелко истолченную канифоль насыпают в большой ящик, в котором она тем или иным способом приводится в движение (встряхиванием ящика или вдуванием воз-

духа мехом). Пылинки канифоли оседают затем на дно. Через отверстие в нижней части такого ящика кладут вычищенную и обезжиренную металлическую пластинку. Чем раньше вложена доска, тем более крупные частицы канифоли падают на нее; чем дольше доска лежит в ящике, тем гуще слой осевшей смоляной пыли. Осторожно вынув доску, ее подогревают. Смола плавится, отдельные пылинки сливаются вместе. Если нагревание продолжалось слишком долго, они могут слиться в почти сплошной слой. Эти расплавленные пылинки смолы, с промежутками неправильной формы между ними, образуют акватинтное зерно.

Оно может быть получено еще иначе, а именно обливанием доски раствором смолы (см. рецепт 3) в алкоголе.

Доску кладут после обливания горизонтально и, после испарения алкоголя, на доске получается зерно, тем более мелкое, чем гуще был раствор. На такой поверхности, прикрывая постепенно различные места, начиная с самых светлых, путем ступеньчатого травления, можно получить изображение, носящее более или менее плакатный характер.

Зерно, напоминающее акватинтное, получается еще иными способами.

На горячую доску, загрунтованную лаком, насыпают сквозь сито поваренную соль. Крупинки соли тонут в лаке и достигают металла. Остывшую доску промывают в воде, которая растворяет соль. Лак оказывается густо-покрытым мелкими отверстиями. Протравленная доска на отпечатке дает сплошной тон.

Если лакированную доску покрыть листом стеклянной или наждачной бумаги и прокатать под прес-

сом, то частицы стекла проникнут в лак, образовав в нем множество отверстий.

Покрывают при помощи кисти загрунтованную доску всю или, если загрунтована уже гравированная доска, — некоторые места, смесью мыла и сахара, распущенных в воде. Доску посыпают густо песком, просеянным сквозь сито. Перевернув доску, стряхивают с нее песок, который удерживается лишь в тех местах, где были следы клейкой смеси. Покрыв доску листом гладкой бумаги, прокатывают ее под прессом. Песок смывается водой, продавленные им отверстия дают неравномерный тон. Доску, подготовленную одним из этих способов, травят, прикрывая жидким лаком отдельные места.

МЯГКИЙ ЛАК

В связи с акватинтой может быть поставлена довольно распространенная манера гравирования с мягким лаком. (Durchdruckgrund, Vernios-mou, Soft-ground).

Основана она на том, что лак, содержащий жир (см. рецепт 4), наносится томпоном на доску протертую жиром.*) Такой грунт держится очень слабо и легко снимается нажимом пальца. Доску покрывают листом не очень толстой шероховатой бумаги, на которой делают рисунок твердым карандашом. От давления карандаша неровности бумаги прижимаются к лаку и, когда бумага снята, она уносит на себе частицы отставшего лака. На такой доске можно прикрывать отдельные части жидким лаком.

*) Для этого употребляется отдельный томпон, не применяемый уже для твердого лака.

Травят хлорным железом, как не дающим пузырьков. Высушивают доску не фильтровальной бумагой и не тряпкой, что повредило бы лак, а при помощи меха, которым сгоняют пузырьки воды. Раствор хлорного железа употребляется более слабый, чем при твердом грунте (14 Bé). Оттиски с такой доски напоминают карандашные рисунки. Широко пользовался этой манерой Ф. Ропс (1833 — 1898).

Для получения легких тонов на небольших участках можно пользоваться крепким раствором кислоты, наносимым при помощи кисточки из стеклянных нитей; кислота, раз'едая металл, матирует поверхность доски. Однако, такой тон не бывает прочным.

Пользуются также смесью солей (см. рецепт 5), которая вместе с уксусной кислотой растерта в пасту, наносимую на доску при помощи кисти. Паста эта через некоторое время смывается водой. Следы ее действия неравномерны и не очень прочны.

Можно получить оттиски, напоминающие рисунки, сделанные кистью и чернилами. Для этого на хорошо вычищенной и обезжиренной доске рисуют краской, приготовленной из раствора гуммиарабика, киновари и копоти.

Когда сделанный рисунок высохнет, доску грунтуют обычным способом и кладут в холодную воду. Краска набухает и, если по прошествии получаса вынуть доску из воды, то, протирая ее ватой, можно удалить лак вместе с краской в тех местах, где были линии рисунка. Так как эти линии обычно

бывают слишком широки и, протравленные, не пропечатывались бы, то доску запыливают канифолью, как и при акватинте. Сильно протравленная доска дает почти черный рисунок на оттиске.

МЕЦЦОТИНТО

Способ гравирования в черной манере (Mezzotinto) открытый Л. ф.-Зигер в 1642 г. представляет ту особенность, что на доске обрабатываются света. Подготовленные для меццотинто доски, будучи натерты краской подобно травленным, и оттиснуты, дают на оттиске сплошной черный отпечаток. Черный тон является исходным, на котором вырабатываются светлые места. Подготовка доски заключается в том, что при помощи особого инструмента вся поверхность ее покрывается углублениями. Инструмент (рис. 7) представляет собою небольшую лопаточку с закругленной нижней частью, на которой расположены частые острые зубцы. Покачиванием инструмента, упертого в поверхность доски, заставляют врезаться острия. Обработка доски требует много времени. В настоящее время имеются в продаже приготовленные доски.

Рисунок переводится при помощи красной или желтой переводной бумаги. Шабером, очень остро отточенным, сглаживают шероховатости на доске, уменьшая этим глубину следов инструмента. Их можно уничтожить совсем, что будет соответствовать белым местам на оттиске. Слишком сильно счищенные места исправляются тем, что испорченные участки обрабатываются инструментом и по ним

проходят вновь шабером; незначительные поправки могут быть сделаны рулеткой (рис. 8).

Работы вроде меццотинто могут быть получены и на доске, протравленной сквозь акватинтное зерно, но только описанная выше обработка доски дает сочные оттиски. Особенно широкое распространение черная манера получила в Англии, где Эрлом (1743 — 1822) должен быть поставлен во главе мастеров, давших прекрасные образцы этой техники.

ЦВЕТНАЯ ГРАВЮРА

Желание использовать гравюру на меди и для репродукции произведений живописи побудило граверов изготовлять цветные гравюры.

Простейший способ получить цветной отпечаток, — это раскрасить доску разными красками. Но такие оттиски, кроме кропотливости изготовления, представляют еще то неудобство, что все они будут различными. Раскрашивание доски представляет слишком большой простор для случайностей.

Обычно при цветной гравюре пользуются несколькими досками, предназначенными каждая для одной определенной краски. Так например, на доске, предназначенной для красной краски, должны быть нанесены участки, соответствующие на оттиске фиолетовым, оранжевым, коричневым, всем тем местам, в окраску которых входит красный цвет.

Необходимым условием совпадения на оттиске отпечатков отдельных досок является однообразное расположение рисунка на каждой из них.

Разновидностью цветной гравюры является, так называемая, монотипия. Гравюрой этот способ может быть назван лишь потому, что пользуются станком. В сущности-же он является рисунком, оттиснутым с доски, на которой он сделан, на бумагу. На металлической доске пишут масляными красками, пользуясь ими, как акварелью, то есть без белил, достигая более светлых тонов менее густым накладыванием краски.

Иногда контур изображения легко протравливается.

Каждый такой оттиск является уникалом.

Описанные приемы гравирования на меди могут быть комбинированы всевозможными способами.

В настоящем очерке проведены лишь наиболее употребительные. Ознакомление с сущностью процесса даст возможность изыскать новые приемы.



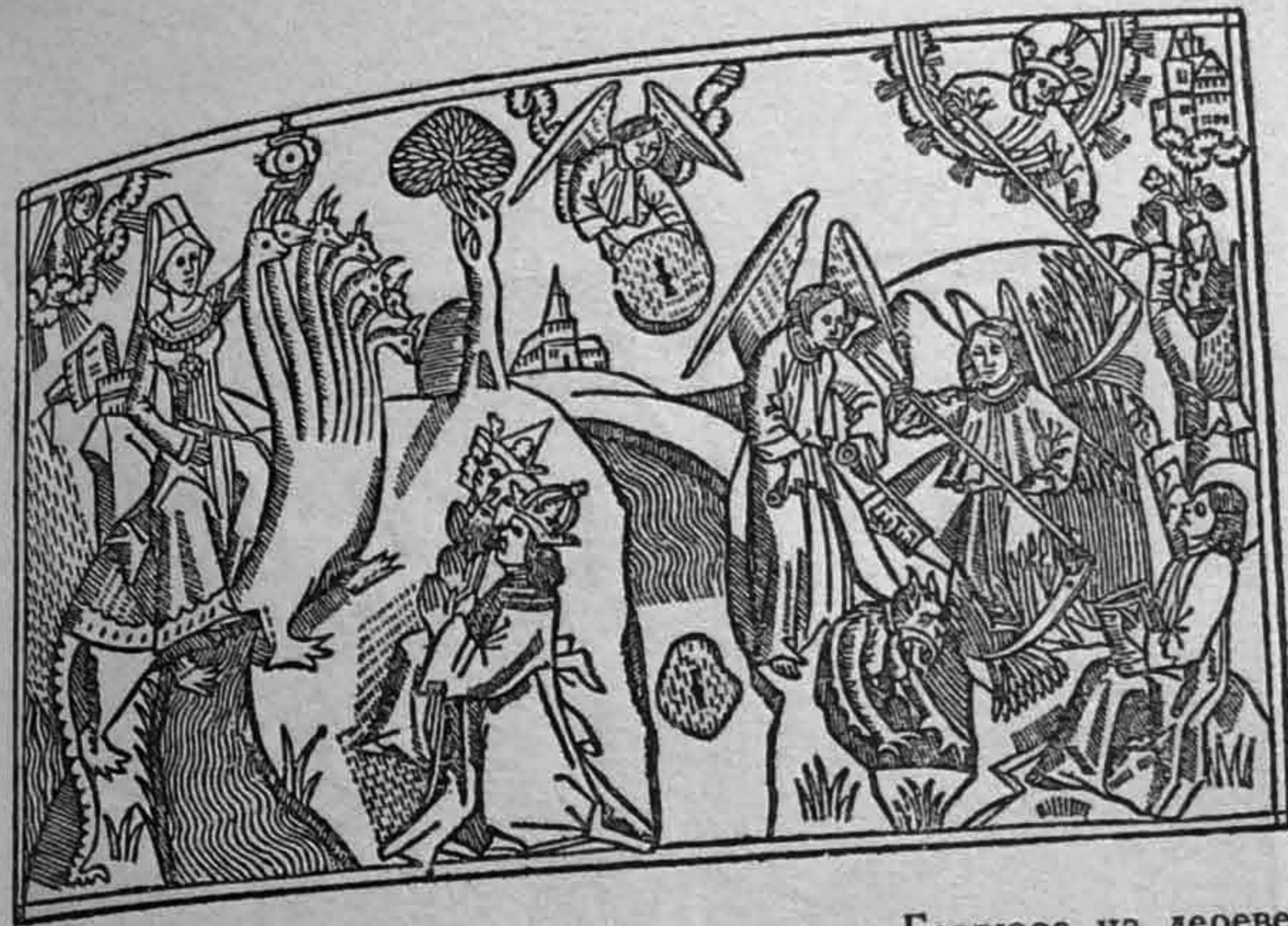
ГРАВЮРА НА ДЕРЕВЕ

ВЫСОКАЯ МАНЕРА ГРАВИРОВАНИЯ



Неизвестный

Гравюра на дереве



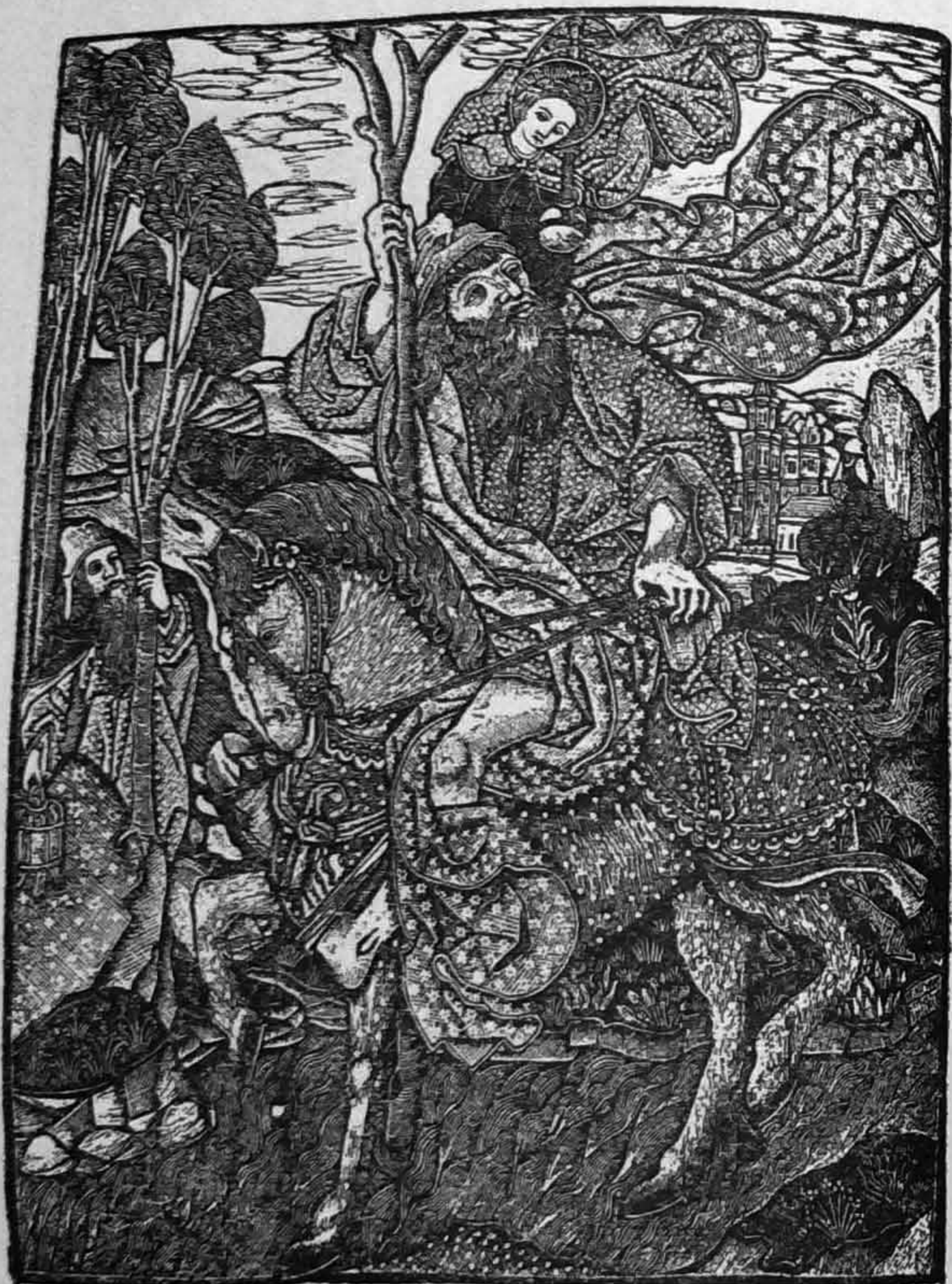
Неизвестный

Гравюра на дереве

ОБЩИЙ ОЧЕРК

На деревянной доске делают рисунок и вырезают ножом или особым инструментом все те места, которые расположены между штрихами. Доску покрывают краской при помощи валика. Краска удерживается на выступающих частях рисунка, не попадая в углубления. Приложив доску к бумаге, при достаточно сильном нажиме, получают оттиск сделанного рисунка, разумеется, обращенный.

Подобный способ перенесения изображения на бумагу или на ткани практиковался давно и гравюры, в виде небольших украшений или инициалов, резанных на дереве или металлах, оттискивались в рукописях. Однако-же, до конца XIV, начала XV века, гравюра, как средство размножения изображений в большом количестве, не имела места. Это может



Неизвестный

Schrottblatt

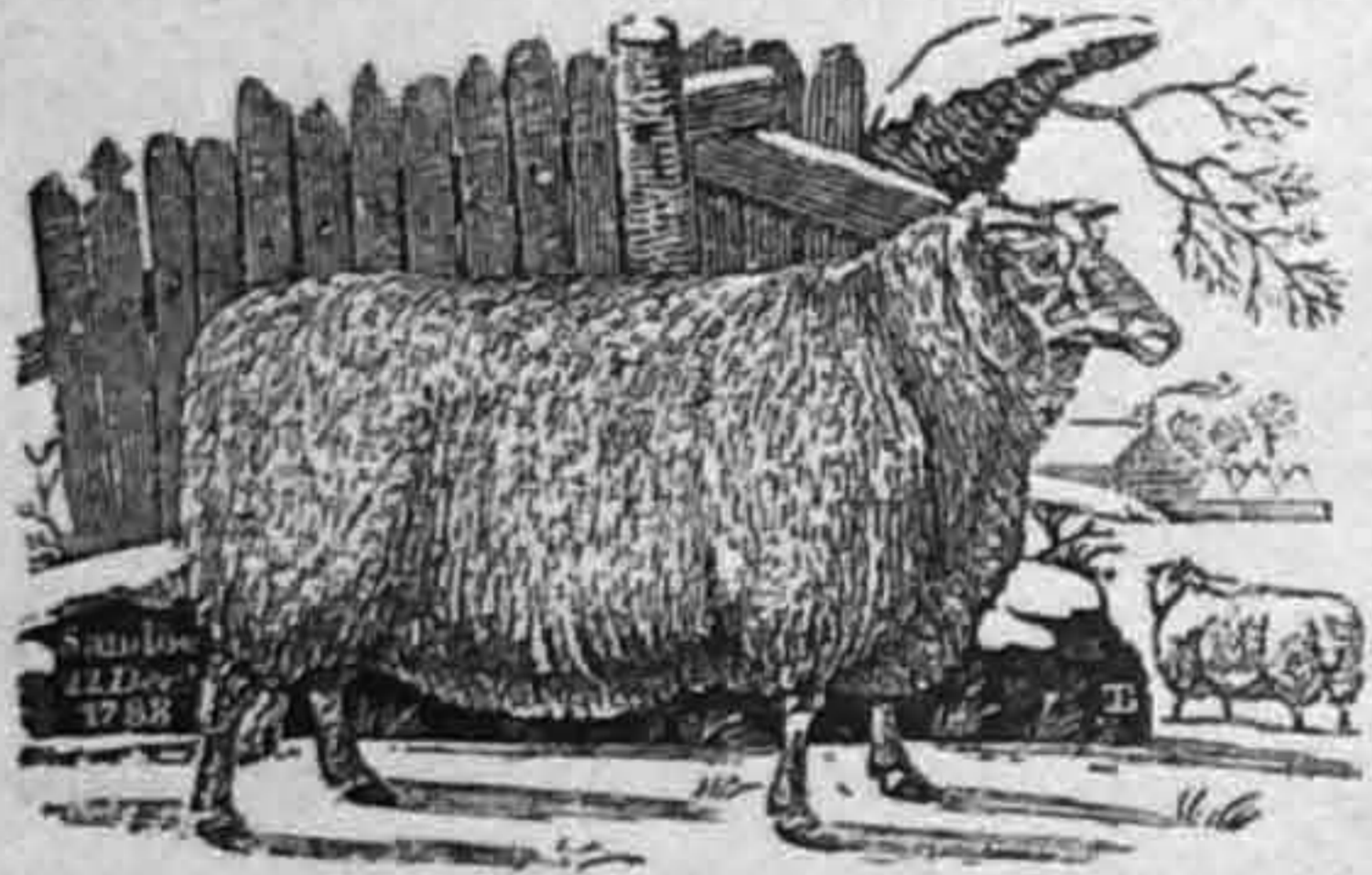
быть объяснено тем, что не было широко распространённой потребности знания. Интерес к знанию сосредоточивался первоначально в определенном слое общества, затем — в монастырях и только эпоха Возрождения и Реформации сделали его достоянием проснувшихся масс. С этим совпало открытие книгопечатания, и гравюра, как спутница книги, получила распространение. Она еще не была самостоятельной, выполняя роль иллюстрации, но отдельные листки религиозного содержания или иллюстрирующие какое-нибудь событие, имели место в ранние периоды существования гравюры.

К ранним образчикам гравюры относятся, так называемые, пунктирные гравюры (Schrottblätter), в которых гравёр старается оставить как можно больше черного фона. Для таких гравюр обычно употреблялись металлические доски, на которых делали узор в виде точек, звездочек. На таких листах белые участки разрабатывались с возможной экономией (стр. 56). Не получившая широкого распространения, эта манера все же должна привлечь внимание гравёра-художника, как пример правильного понимания логики материала.

На многих из более ранних листов, на которых имелось в виду сохранить характер сделанного на доске рисунка, заметно, что гравёр считается с материалом: некоторые части рисунка оставались черными, пользовались черным фоном, разрабатывая рисунок листвы на деревьях (стр. 54, 65, 67). Но совершенствование техники, направленной к возможно более точному воспроизведению рисунка, сделало совершенно незаметным в гравюре характер материала (иллюстр. 24 и стр. 69). В последнее время, изображение стали переводить на доску фото-

графическим путем, и в тоновой гравюре мы имеем образцы логического использования материала.

„Тон“ на этих гравюрах достигается чередованием белых и черных линий и белых точек; это — своего рода, возрождение так и не расцветшего мастерства, проявленного в Schrotblätter. Но в погоне за наибольшим совершенством, правда, в значительной степени достигнутым, была утрачена та прелесть технических импровизаций, которая делает привлекательным более ранние попытки.



Неизвестный

Гравюра на дереве

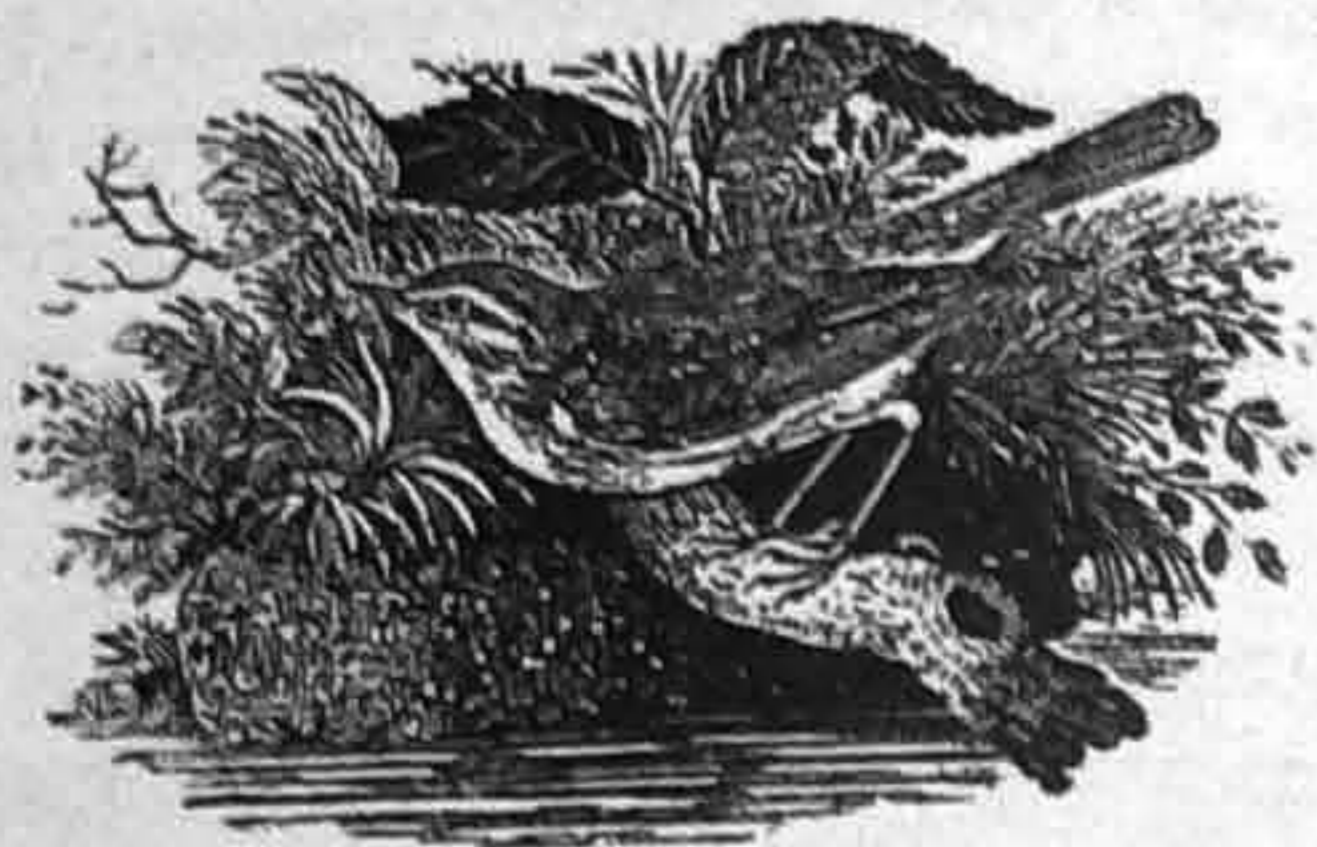
МАТЕРИАЛ

Материалом для доски, на которой гравировать, служат прочные сорта дерева. Ранние гравюры резались на досках, выпиленных так, что слои шли параллельно поверхности. Употреблялось для досок грушевое, буквое дерево. Впоследствии нашли более удобным перейти к доскам, изготовленным из дерева, распиленного поперек слоя. Прекрасный материал для таких досок доставляют букс и пальма. Толщина досок равняется росту шрифта, то есть, высоте букв типографского шрифта (23 мм). Доски должны



быть опилены в виде прямоугольников. Последние два условия имеют в виду применение для печати типографского станка. Большие доски изготавливаются составными, склееными из маленьких кусков одинаковой плотности. Дерево, распиленное поперек, имеет не одинаковую плотность: большую к сердцевине, меньшую к краям. Кроме того, в дереве попадаются изъяны: червотчины, сучки, трещины. Небольшие куски дерева тщетно пригоняются и склеиваются. Поверхности доски должны быть строго параллельны: предназначенная для гравирования — гладко выстругивается и шлифуется. Хранятся доски в сухом месте, поставленными на ребро и так, чтобы между ними оставался просвет.





Т. Бэвик

Гравюра на дереве

ИНСТРУМЕНТ

На досках, распиленных по слою, режут ножом, вырезая по обоим сторонам линии и выбирая промежутки особыми инструментами (рис. 11—15). На распиленных поперек слоя, торцовых, режут штихелями. Штихеля имеют разную форму и оставляют на дереве след разной ширины. Более широкими, имеющими полукруглое сечение, пользуются для вынимания больших пространств. Штихеля должны быть всегда остро отточены. Для точки пользуются твердым шлифовальным камнем (арканзас), заботясь о том, чтобы передний срез штихеля был сточен плоско.

От наклона переднего среза по отношению к нижнему, ведущему ребру штихеля, зависит — с какой легкостью будет резать инструмент. При слишком малом угле между срезом и нижним ребром инструмента, он будет зарываться в дерево. Слишком большой угол затрудняет работу.



Ф. Валлотон

Гравюра на дереве

РИСУНОК

Хотя поверхность доски в большинстве случаев бывает достаточно светлой, но, чтобы иметь рисунок более отчетливым, доску покрывают светлым грунтом (рецепт 6). Грунт наносится широкой кистью и распределяется более тонким слоем, при помощи ладони. На таком высохшем грунте прекрасно ложится карандаш.

Гравируют рисунок так же, как и на меди, то есть, подталкивая штихель ладонью. Вынимаются все те места, которые на оттиске желательно получить светлыми. Чтобы не сминать уже гравированные

линии, пользуются подкладкой — маленькой дощечкой, на которую упирают нижнее ребро штихеля. Вырезанный штрих должен иметь полого идущие от поверхности края: слишком отвесные края делают непрочными тонкие гравированные линии. Тон достигается либо штриховкой, либо пунктиром.

Штихель нужно научиться держать, не напрягая руку в локте и плече и сообщая ему движение ладонью. Проводя закругленные линии, помогают этому движением доски навстречу инструменту.

Для более мелких работ приходится употреблять лупу.

За ходом работ можно следить, присыпая гравированные места крахмалом или картофельной мукой, которая, заполняя углубления, позволяет судить об эффекте, который получится в печати.

Поправки, если оказываются пропущенными какими-нибудь места, делаются легко, но если ошибочно вырезаны светлые участки, приходится высверлить это место и вклеить кусок дерева, плотно его пристрогав. Потом на вклеенном месте режут вновь.

Помятые штрихи иногда удается исправить, смачивая их водой. Для этого окружают подлежащее исправлению место кольцом из воска, наливают немного воды и держат на гравюре до $\frac{1}{2}$ часа. Набухшие штрихи принимают прежнее положение. Воду сливают, снимают воск и следы его удаляют серным углеродом.

Для производства отпечатка, на доску накатывают краску при помощи клеевого или резинового валика. Краска должна быть предварительно хорошо раскатана на каменной плите или на стекле. При раскатывании она должна давать поверхность,



Неизвестный

Гравюра на дереве

похожую на сукно. В краске не должно быть никаких сориннок. Слишком густо накатанная краска будет забивать тонкие резанные линии. Накатанную краской гравированную доску покрывают листом бумаги, которая не должна быть слишком грубой. Придерживая бумагу одной рукой, другой протирают на ней плоской костяной пластинкой. Для того, чтобы пластинка скользила по бумаге, на бумагу насыпают небольшое количество талька. Если бумага тонка и есть опасность ее прорвать, то можно протирать поверх другого листка, более плотной бумаги, натертого воском или посыпанного тальком. За ходом работы следят, приподымая осторожно бумагу. Лучше всего принимают краску не слишком проклеенные сорта бумаги.

Для печатания досок, резанных по слою может быть употребляема акварельная краска. Для этого прибавляют к краске (акварель в тюбиках) немного гуммиарабика, и не очень жидкую краску наносят на доску толстой, не слишком мягкой кистью. Краске дают высохнуть. Печатают на влажной бумаге, увлажнив предварительно широкой кистью доску. Бумагу прикрывают плотным листом, чтобы не повредить отпечатка.

Среди чрезвычайного изобилия образцов гравюры на дереве, есть много листов, привлекающих богатством техники, но имя такого мастера, как Бевик (1753 — 1828) заслуживает особого упоминания. Бевик стал применять торцовые доски и его работы привлекают мастерским использованием свойств материала (иллюстр. на стр. 60).

С применением штихеля коренным образом изменилась техника гравирования, ставшая как бы обращенным гравированием на металле. Пути, на-



Неизвестный

Гравюра на дереве

меченные в ранних образцах и утерянные при воспроизведении штриховых рисунков, оказались вновь найденными.

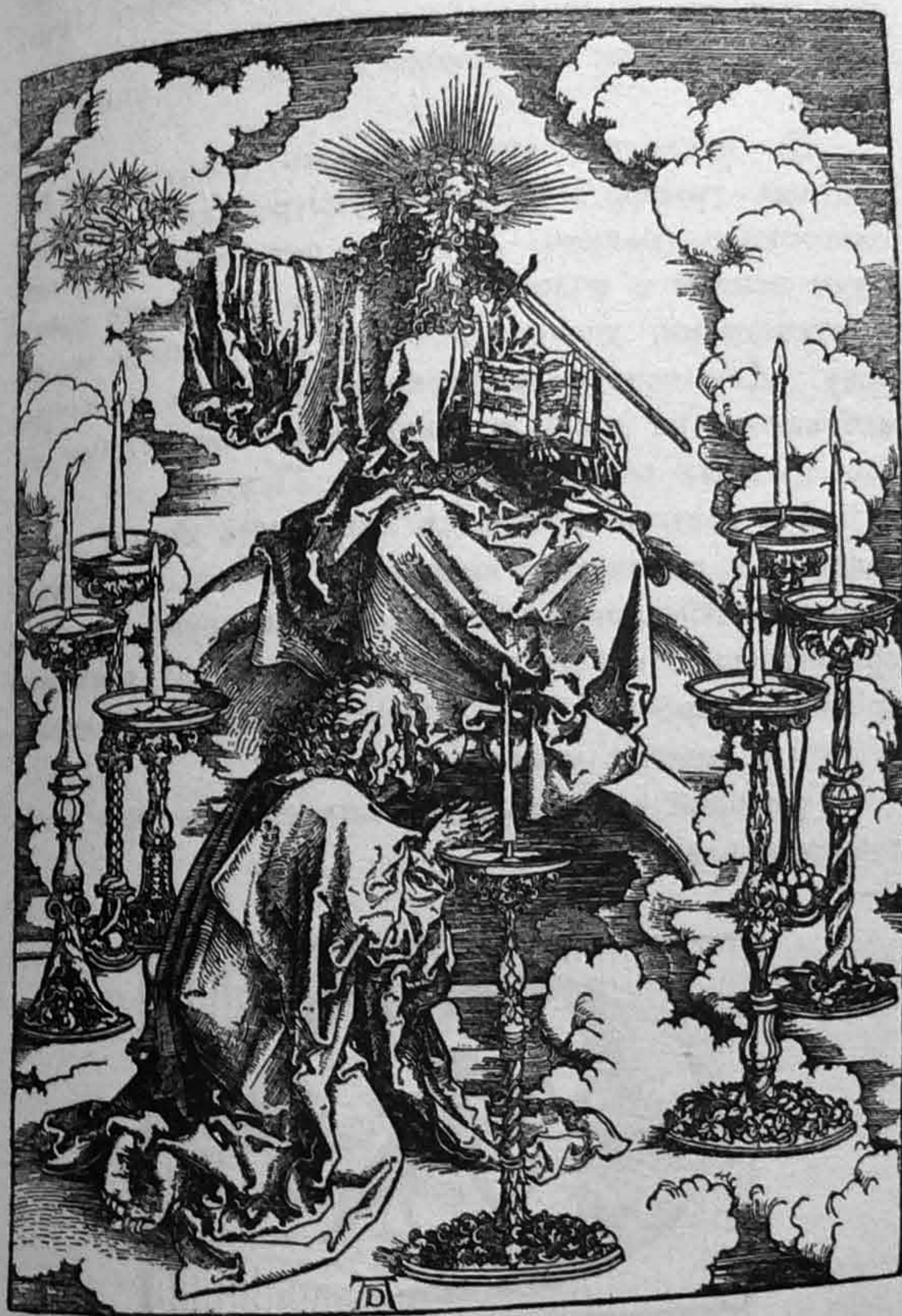
Хотя, даже в тех гравюрах, где материал оказался игнорированным, мастерство выполнения и особая прелесть, свойственная только оттискам с дерева, невольно привлекает.

Книги, иллюстрированные гравюрами на дереве и относящиеся к периоду до первой половины прошлого столетия, доставляют истинное наслаждение необыкновенной слитностью между шрифтом и иллюстрациями, тогда, как фотомеханические клише, сменившие гравюру, поставленные в книгу рядом с шрифтом, действуют прямо мучительно на глаз. Вытесненная из книги гравюра, утратившая в значительной степени свое обаяние, вследствие чрезмерных технических достижений, некоторое время находилась почти в забвении. Художники, обратившиеся к гравюре, стали искать новых способов выражения.

Поскольку гравюра на металле — линии, постолько на дереве — плоскости.

Это сознавалось уже в начале XVI века, когда, в целях достижения более живописного эффекта, старались добавлять к гравированным черным штрихам дополнительный тон. Этот дополнительный тон кое-где прорезался, точно на цветной бумаге делались просветы белилами. Это был переход к тоновой*) гравюре (Chiaroscuro, Clairobscur), изобретателем которой считается Уго да Карпи, и к цветной гравюре. В тоновой гравюре имеет место гравирование плоскостей. Для каждого тона и для каждого цве-

*) В данном случае „тон“ достигается применением краски определенной силы. Штихелем получают „тон“ путем различных комбинаций линий и просветов.



А. Дюрер

Гравюра на дереве

та приходится готовить отдельную доску. Японцы — великие мастера в цветной гравюре. Перевод рисунка на доску делается через кальку, на которой нанесены разграниченными все отдельные цвета.

В последнее время широко пользуются для цветных гравюр линолеумом, употребляя его и для однотонных гравюр. Линолеум предварительно шлифуют пемзой с водой. Режут на линолеуме ножом и стамесками, употребляемыми для резьбы по дереву. Для печати гравированные куски линолеума набиваются на доску с таким расчетом, чтобы общая толщина клише была равна 23 мм.

Для цветной печати с линолеума можно пользоваться и масляными красками. Бумагу можно употреблять обыкновенную фильтровальную, хорошо принимающую краску и становящуюся со временем плотной и прочной, вследствие засыхания содержащегося в красках масла.

Гравюрой на линолеуме пользуются при изготовлении плакатов.



ЛИТОГРАФИЯ ПЛОСКАЯ МАНЕРА ГРАВИРОВАНИЯ



Неизвестный

Гравюра на дереве

Литография не представляет собою гравюры в общеупотребительном смысле слова, так как поверхность камня, с которого производятся оттиски, лишь в некоторых случаях подвергается непосредственной обработке рукой гравера и кроме того, действие кислоты вызывает не столько изменение рельефа, сколько химических свойств вещества камня. Сущность процесса состоит в том, что одни участки камня делаются особенно восприимчивыми к жирной



Г. Гольбейн

Гравюра на дереве

лить его. Тушуя, следует избегать водить карандашом взад и вперед по одному месту; лучше отнимать карандаш каждый раз, тушуя по одному направлению. Нужно стараться *сразу* класть штрихи нужной силы.

Линии, неправильно нарисованные, могут быть удалены соскабливанием, но это отражается на чистоте рисунка.

Слишком темные места могут быть просветлены процарапыванием иглой.

Литографской тушью (см. рецепт 8) рисуют пером или кистью, заливая более значительные участки. Тушь натирают на блюде, которое должно быть совершенно сухим. Блюде подогревают, чтобы тушь лучше приставала. Натирают такое количество, которое рассчитывают использовать в течение дня. К натертой туши прибавляют несколько капель дождевой или дистиллированной воды и растирают



Г. Гольбейн

Гравюра на дереве

пальцем, пока не получится густая черная жидкость. При наклонении блюда тушь должна стекать, оставляя черный след. Засохшую тушь нужно хорошо растереть с водой, чтобы не было комков. Предпочтительнее пользоваться каждый раз свежем натертым количеством.

Сделанный рисунок необходимо закрепить, сделать так, чтобы усилить восприимчивость к жиру на рисунке и увеличить отталкивающую способность увлажненной остальной поверхности. Достигается это травлением камня раствором гуммиарабика и азотной кислоты. Вначале образуют гуммиарабиковый раствор крепостью 7-9° Вё. В этот раствор прибавляют столько азотной кислоты, чтобы смесь имела 10° Вё. Литографы определяют крепость смеси на вкус, кончиком языка.

Перед травлением рисунок запудривают тальком, притирая его ладонью. Затем камень покры-

вается густым раствором гуммиарабика и на влажную еще поверхность наносят приготовленную кислоту. Более темные места травят дольше. Когда травление окончено, камень обмывают водой, удаляя кислоту. Остатки рисунка смывают тинктурой (см. рецепт 9) и снова промывают камень. Рисунок на камне хранят покрытым раствором гуммиарабика. При печати смывают гумми, увлажняют камень водой и, следя за тем, чтобы он был постоянно влажным, накатывают валиком краску. Краска пристаёт лишь к рисунку, который, отталкивая от себя воду, хорошо принимает жирную краску.

Камень, помещенный в литографский станок, покрывают бумагой, затем листом макулатуры, сверху папкой и, установив нажим рейбера, протаскивают камень. Закончив печатанье, влажный камень накатывают краской и покрывают гумми.

Приемы литографии крайне разнообразны и художник, знакомый с основой процесса может комбинировать их и находить новые.

Камень с тонким зерном можно при помощи валика покрыть литографской тушью сплошь и, дав ей высохнуть — делать рисунок, выцарапывая его шабером и иглами. Инструменты должны быть очень острыми. Техника напоминает меццотинто.

Подобным же приемом пользуются при асфальтовом грунте. Разведенный в терпентине асфальт (30 частей асфальта, 100 частей терпентина) накатывают валиком на корнованный камень, протертый предварительно терпентином. На высохшем грунте работают шабером, иглами, стеклянной бумагой. Асфальт не смывают после травления (более сильного, чем обычно), — накатывают краску прямо на асфальт.



П. Флетнер

Гравюра на дереве



Неизвестный

Гравюра на дереве

Литография допускает эффекты, подобные акватинте. Для этого растворяют тушь с терпентином и разбрызгивают ее на камень при помощи проволочной сетки и щеточки. Те места, которые должны быть более светлыми на оттиске, прикрываются гуммиарабиком. Когда он высохнет, брызгают вторично тушью. Снова прикрывают места следующей силы и так далее. Хорошо высохший камень промывают водой, которая удаляет гумми, не трогая разведенную в терпентине тушь. Дополнения могут быть сделаны карандашом, света выбирают шабером. Всекие дополнения на камне, уже протравленном, делаются только после раскисления его. Для этого камень смачивают раствором квасцов.

Вместо камня могут быть применены листы алюминия (альграфия) или цинка. Для травления их употребляется раствор гумми с фосфорной кислотой. Для раскисления цинка применяется лимонная, для алюминия — серная кислота.

В большинстве случаев, художники пользуются для литографских работ корневой бумагой (Koprpapier), на которой рисуют литографским карандашом. Рисунок переводится на гладко шлифовальный камень. Для этого увлажненный рисунок накладывается на камень, покрывается макулатурой, протаскивается под прессом несколько раз. Рисунок часто увлажняют. Давление пресса все убавляют. Переведенный рисунок гуммируют и, после того, как камень высохнет, его травят, смывают водой. Переведенный рисунок закреплен.

При цветной литографии для каждой краски требуется отдельный камень. Для совпадения, на полях камня делаются пометки.

Цветная литография нашла широкое применение в плакатах.



★ ★ ★

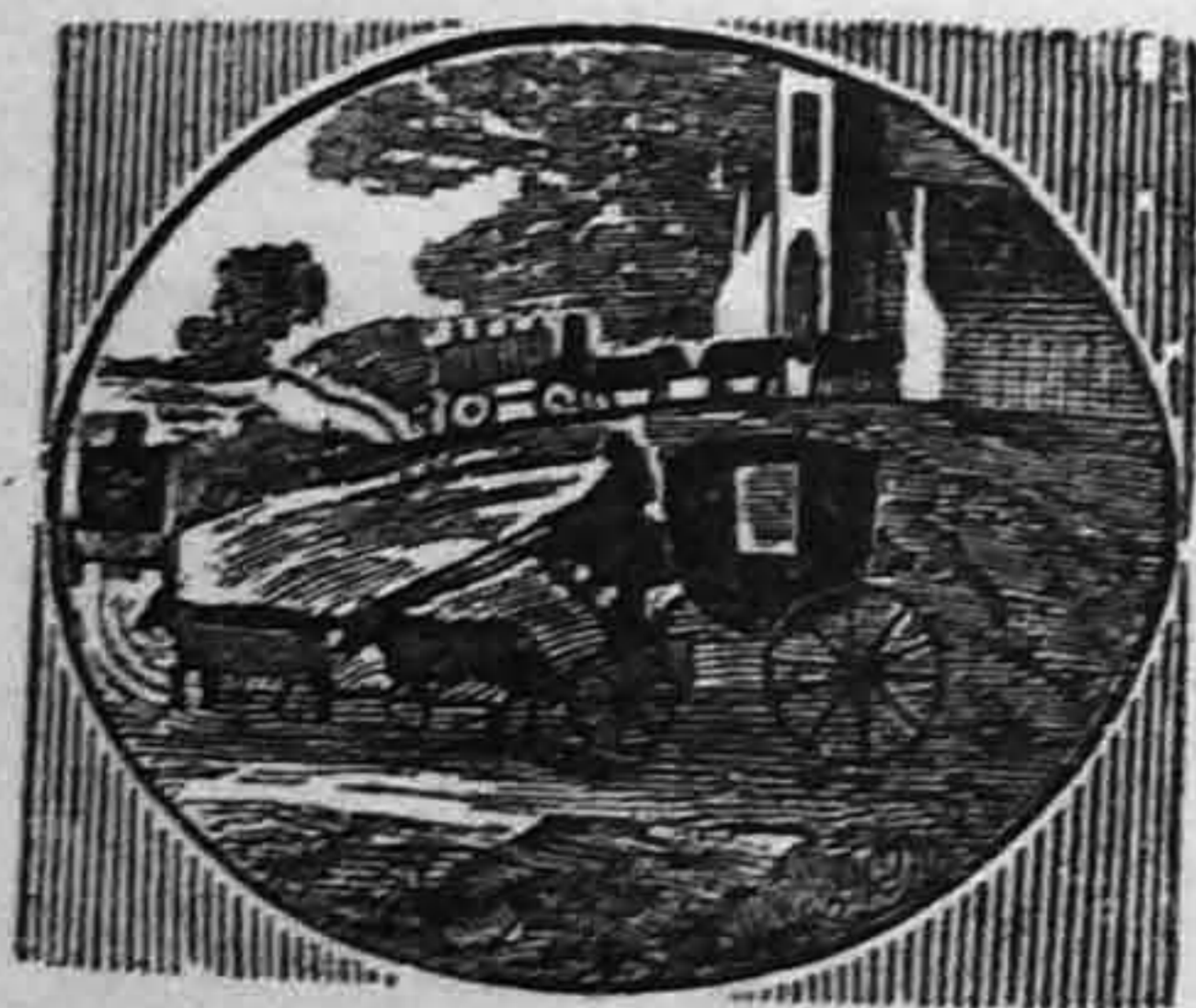
Размеры настоящего очерка не позволяют дать полного изложения всех применяемых способов гравирования.

Каждая отдельная отрасль гравюры, описанная сколько-нибудь полно, превысила бы размеры настоящего руководства. Сведения, помещенные здесь, ничего не дадут мастеру, но помогут художнику, желающему попробовать свои силы в гравюре.

Офорт изложен более полно, имея в виду недостаток руководств по этому вопросу на русском языке.

г. Рига, октябрь 1921 года

В. Масютин



Г. Гольбейн

Гравюра на дереве

РЕЦЕПТЫ

1) Твердый лак для офорта:

Сирийского асфальта	4 ч.
Белого воска	3 "
Мастики	2 "
Канифоли	2 "

Хорошо измельченную канифоль и мастику плавят в небольшой кастрюльке, размешивая деревянной палочкой, избегая перегревания. Когда все расплавится, прибавляют небольшими кусочками воск. Одновременно в другой кастрюльке плавят асфальт. Когда асфальт расплавится, приливают в него, сняв кастрюльку с огня, расплавленную смесь мастики, канифоли и воска и тщательно размешивают на умеренном огне. Хорошо

размешанный состав выливают в сосуд с холодной водой, где он отвердевает кусками неправильной формы. В тепловатой воде из этих кусков можно слепить небольшие комки.

2) Бордюрный воск:

Желтого воска	6 ч.
Бургундской смолы	7 "
Терпентину	3 "
Сала	4 "

3) Жидкий лак для акватинты:

Бургундской смолы	3 ч.
Канифоли	1 "

Растворяют в абсолютном алкоголе до насыщения. Для употребления разбавляется 4-5 кратным количеством алкоголя.

4) Мягкий лак:

Воска	3 ч.
Асфальта	2 "
Сала	1 "
Терпентину (для мягкости массы).	

5) Состав для получения тона:

Поваренной соли	2 ч.
Нашатыря	2 "
Ярь-медянки	
(Средней-уксус. кисл. соли)	1 "

Для употребления хорошо истолченная смесь размешивается с разбавленной уксусной кислотой.

6) Грунт для гравюры на дереве:

Цинковые белила смешивают с яичным белком до густоты масляной краски. Для консервирования прибавляют насыщенный раствор квасцов.

7) Литографский карандаш:

Желтого воска	32 ч.
Марсельского мыла	24 "
Бараньего сала	4 "
Селитры, разведенной в 7 частях воды	1 "
Сажи	7 "

8) Литографская тушь:

Белого воска	40 ч.
Мастики	10 "
Шеллака	28 "
Марсельского мыла	22 "
Сажи	9 "

9) Тинктура:

Желтого воска	4 ч.
Асфальта	6 "
Бараньего сала	3 "
Венецианского терпентина	4 "
Дегтя	1 "
Лавендулового масла	1 "
Терпентинного масла	30 "



Г. Гольбейн

Гравюра на дереве

РУКОВОДСТВА

На русском языке наибольшее количество сведений можно почерпнуть у М. Рудометова: Опыт систематического курса по графическим искусствам. Изд. Е. А. Евдокимова. С.П.Б. 1897 г.

Прекрасным руководством на немецком языке нужно считать W. Ziegler: Die manuellen graphischen Techniken. Verlag Wilhelm Knapp, Halle a. S. 1912. В. I. II.

Хорошим руководством для резьбы по слою, в России совершенно не применяемой, можно считать Friedrich R. Blau: Holztechnik. I. H. Heitz-Verlag, Straßburg.

Книги, а также все необходимое для гравюры можно получить у Leopold Hess, Berlin W, Genthiner Straße 29 и у Otto Ebeling, Berlin W 62, Kurfürstenstraße 120-121.



Неизвестный

Гравюра на дереве

ПРИМЕЧАНИЯ

Помещенные иллюстрации большей частью воспроизведены с оригиналов, хранящихся в кабинете гравюр берлинского музея. Конечно, репродукция может только указать на произведения интересные по техническим решениям, не передавая всей их прелести. Кроме того, представить сколько-нибудь полно иллюстрациями картину достижений гравёрного мастерства немислимо в кратком руководстве.

Иллюстрационный материал подбирался по его показательности и произведения сгруппированы так, чтобы подчеркнуть основную мысль автора: у каждой отрасли гравюры — свой определенный путь, и достоинства гравюры, как таковой, тесно связаны с уяснением особенностей материала. Автора интересует только мастерство гравюры, в котором он видит достаточную возможность воплотить художественные стремления.

Помещаемые ниже пояснения имеют целью подчеркнуть некоторые особенности приведенных примеров.

К стр. 14. Для большей показательности, иллюстр. 4 должна была бы быть передана штриховым клише, тогда было бы ясно, что трактовка листвы, вообще некоторая нервность штриха, близка к этим же особенностям иллюстрации на стр. 17. Тогда, как в одном случае имеется на лицо непринужденное рисование по лаку, потом травленной доски, — в другом кропотливое вынимание дерева из промежутков между штрихами. Иллюстр. 24 и 25 имеют целью еще раз подчеркнуть это.

К стр. 24. В богатой галлерее офортов Рембрандта не эти листы (иллюстр. 7 и 8) считаются его высшими офортными достижениями, но в них ясно выступают особенности офорта: непринужденность линий, богатство оттенков, соединенное или с мягкостью переходов (иллюстр. 7) или с подчеркнутыми, отрывистыми противоположениями (иллюстр. 8).

К главе об офорте. Многие сведения, помещенные в этой главе, могут показаться странными художнику, имеющему доступ к печатникам и возможность приобретения всех нужных материалов. Автор, помня

свои затруднения в России, отсутствие руководств и многого необходимого, стремится своими указаниями дать возможность заняться офортом даже при неблагоприятных условиях.

К стр. 74. Примеры литографии не исчерпывают, разумеется, всех ее возможностей, — автором выбраны лишь крайности: иллюстр. 29 — пример живописного приема. На иллюстр. 27 и 28 — прием, очень напоминающий по эффекту акватинту в офорте и схожий с нею по ходу работы (стр. 46).

Не дано ни одного примера карандашного приема, в которых Домье, Гаварни остались непревзойденными. Этот пропуск не случаен. По мнению автора, в этом приеме не так характерно выражены особенности техники; это скорее особенности карандашного рисунка, благодаря шероховатой и твердой поверхности камня и свойства типографского карандаша, доведенного до высшего блеска. Специфически, литографическое мастерство этот прием не иллюстрирует.

Иллюстр. 30 — образец на редкость логичной (для того времени — XVII в.) гравюры на дереве; для сравнения, иллюстр. 31 представлен типичный офорт.

Иллюстр. 32 — прекрасный пример гравюры на меди с так характерными для нее изогнутыми, упругими штрихами.

Иллюстр. 33 — офорт, где рука художника двигалась уже свободнее, преодолевая только незначительное сопротивление лака.

Иллюстр. 36 — офорт, показывающий, как мало стеснен художник в рисунке и как особенность техники выражается усилением отдельных мест.

Иллюстр. 34 и 35 — образцы гравюр исполненных приемом, так сказать, традиционным. Немецкой добросовестности противопоставлено изящество французов, давших в книжных иллюстрациях и украшениях примеры блестящие и чарующие, даже при соблюдении традиционных, упрочившихся приемов, при наличии равнодушия к мастерству, в котором нечего было творить.

Берлин, май 1922 г.

В. Масютин



ДОБАВЛЕНИЕ



ЦЕЛЫМ рядом затруднений придется встретиться желающим заняться офортом.

Прежде всего, затруднительно добывание материала для досок. Может быть применен листовой цинк, выглаживаемый затем шабером, наждачной бумагой и шлифуемый углем. Доски, разумеется, должны быть плоскими. Тот цинк, который употребляется цинкографами для изготовления клише, конечно, вполне пригоден для офорта. Затруднительно также приобретение азотной кислоты. Если же затруднения преодолены, необходимо стараться добыть дымящуюся азотную кислоту: тогда легче составить раствор надлежащей крепости.

Хлорное железо добыть легче (оно имеется в аптекарских магазинах, как кровоостанавливающее средство), но употребляется оно исключительно для травления медных досок. Хлорное железо весьма гигроскопично, поэтому легко впасть в ошибку, сделав раствор слишком слабым.

Изготовление лака указано. Но, как замена его, может быть применен имеющийся в продаже обыкновенный асфальтовый лак. Только он предварительно

должен быть сплавлен с некоторым количеством воска, что придаст лаку большую мягкость. Лак этот наносится в жидком виде: им заливают доску и дают ему стечь. Доска высушивается потом в наклонном положении. Слой лака ложится толще, нежели при обыкновенном способе лакирования, и не допускает тонких работ; для грубых же работ эта замена вполне применима.

Обычной ошибкой начинающих офортистов является чрезмерная торопливость, и поэтому большинство первых работ не дотравлено, а соотношения между разнотравленными штрихами слишком слабо намечены. Наиболее простым и, пожалуй, наиболее эффективным является гравирование сухой иглой.

Гравюра на дереве является наиболее доступным видом гравирования в России, считаясь с интересом к гравюре и с наличием материала. Даже, выражаясь точнее: проще всего резать на деревянных, распиленных по слою, досках.

Помещаемые в книге перечни и указания имеют целью, насколько возможно, облегчить производство гравюрных опытов в самых неблагоприятных условиях. Конечно, эти опыты не дадут большого простора.

Доска может быть изготовлена из всякого плотного, не слишком колкого дерева. Липа пригодна для не очень мелких работ; для тех, где оставляются нетронутыми большие поверхности, она вполне подходит. Доски более крупного размера следует делать склеенными из нескольких частей, соединяя отдельные продольные куски, вклеенным в проструганный паз, деревом.

Инструментом может служить нож с не очень широким лезвием и удобной рукояткой. Большие

участки вынимаются стамеской, помогая этому колотушкой. Неглубокие выемки могут пропечатываться и поэтому, если желательно оставить чистым фон гравюры, вынимать дерево нужно глубоко.

Красочные гравюры могут быть исполнены меньшим числом досок, нежели число отдельных красок, если участки отдельного цвета лежат изолированными. Так например, доски такого характера, как титульные листы с разноцветными строками, могут иметь награвированным полный текст, который легко может быть раскрашен. Таким образом, может быть получен одновременно многоцветный оттиск. Это относится, конечно, к ручной печати, не к машинной и, главным образом, к печатанью водяными красками, где краска наносится кистью, а не валиком или томпоном.

Заняться литографией удастся лишь тому, кто живет поблизости от мастерской, имеющей пресс и камни. Для этих лиц указания, помещенные выше, вполне достаточны. Тем же, кто находится вдали от этих предметов, можно порекомендовать только делать рисунки на переводной бумаге, чтобы затем пересылать их в мастерскую, где они будут переведены на камень и напечатаны.

Изготовление такой бумаги описано в руководстве Циглера. Считая возможным перевод всякого рисунка, сделанного литографской тушью или литографским карандашом на любой бумаге, Циглер добавляет, что такие рисунки представляют неудобства, вследствие пористости бумаги: жирные составные части краски впитываются в бумагу и при переводе не оттискиваются на камне; таким образом часть рисунка пропадает. Для избежания этого, не слишком вбирающая влагу бумага покрывается грунтом из клея, клейстера и гумми.

Рецепт грунта:

Пшеничного крахмала	5 ч.
Декстрина	1 „
Клея	2 „
Отмученного мела	1 „
Немного гуммигута для окраски.	

Клей размачивается в воде в течении 12 часов и варится в водяной бане. Из крахмала готовится клейстер и процеживается сквозь марлю. Также поступают с декстрином. Потом все смешивается вместе, и с прибавлением такого же количества воды проваривается еще раз, при чем туда прибавляют мел и краску.

Пока грунт еще не остыл, его наносят равномерным слоем на бумагу. Краска прибавляется, чтобы отличить загрунтованную поверхность.



ИЛЛЮСТРАЦИИ НА ОТДЕЛЬНЫХ ЛИСТАХ



1. Нантейль

Р. А. де Лье

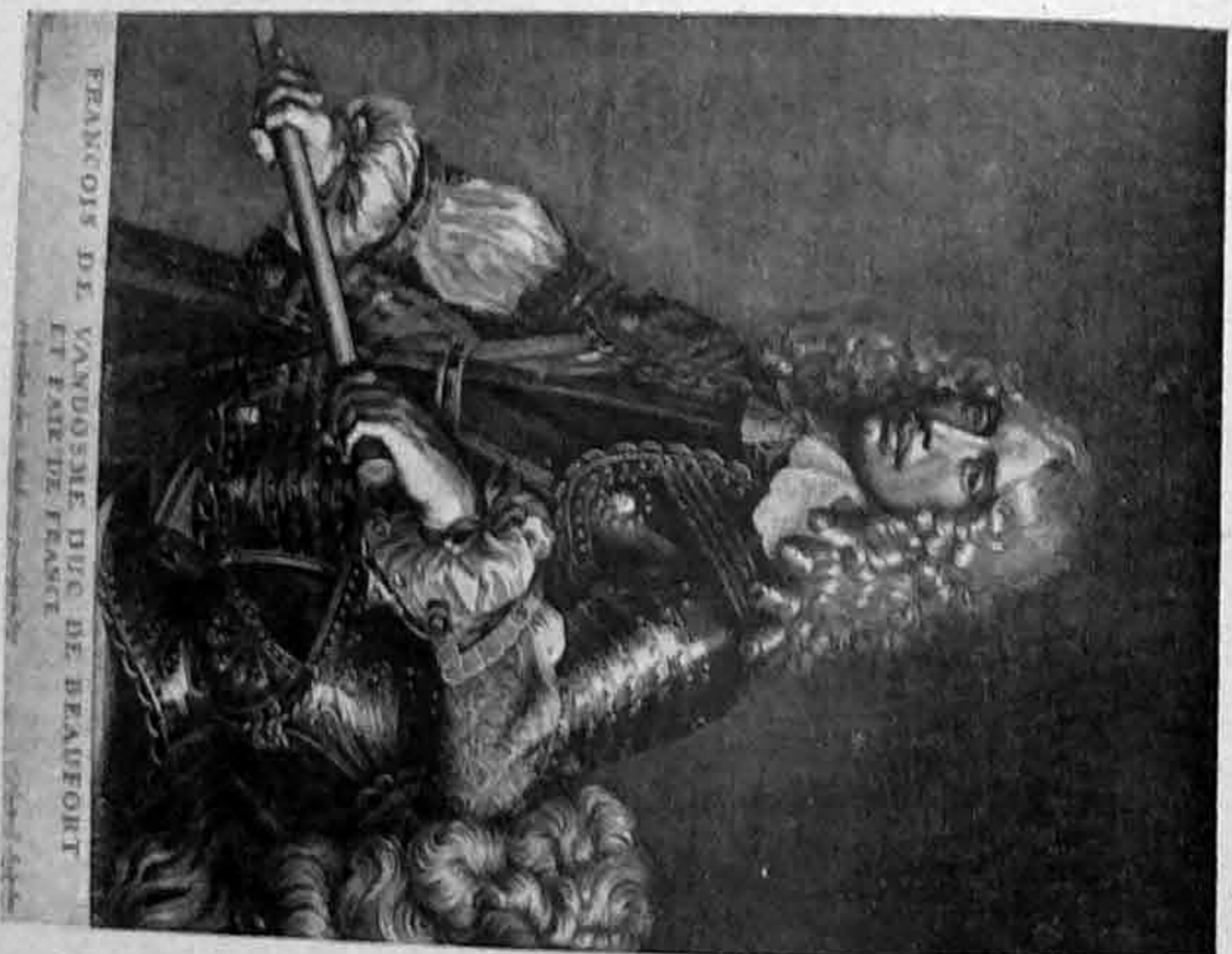


4. Рюсдаль



2. П. Древа

Бовье-Деспро



3. Нантейль

Ф. де Вандом



5. А. Дюрер

Блудный Сын



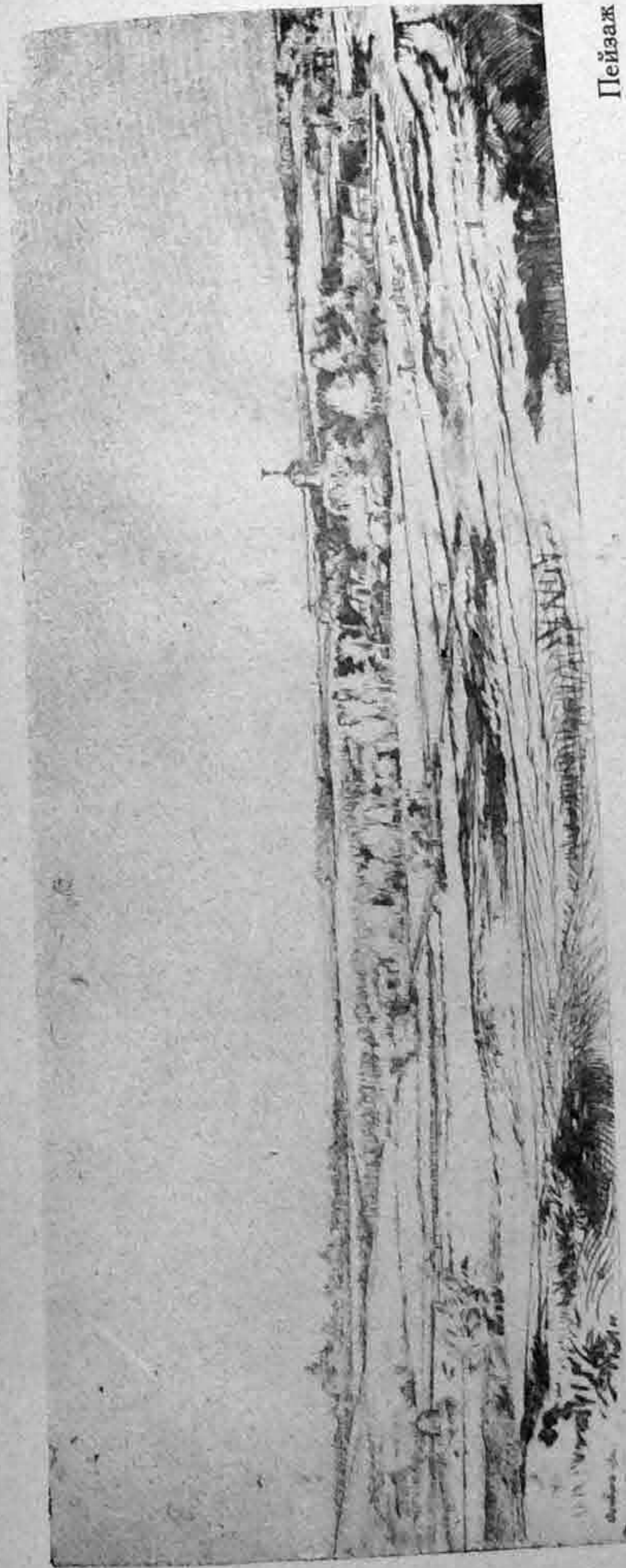
6. А. Дюрер

Немезида



7. Рембрандт

Автопортрет



Пейзаж

8. Рембрандт



9. Дикинсон

Лидия



10. Ж. Калло

Из „Balli ou Cucurucu“



11. Ж. Калло

Из „Balli ou Cucurucu“



12. Гольциус

Копьеносец



13. Неизвестный

Портрет



16. Мастер Смерти Марии

Св. Иероним



14. Мастер 1462 г.

Св. Дева



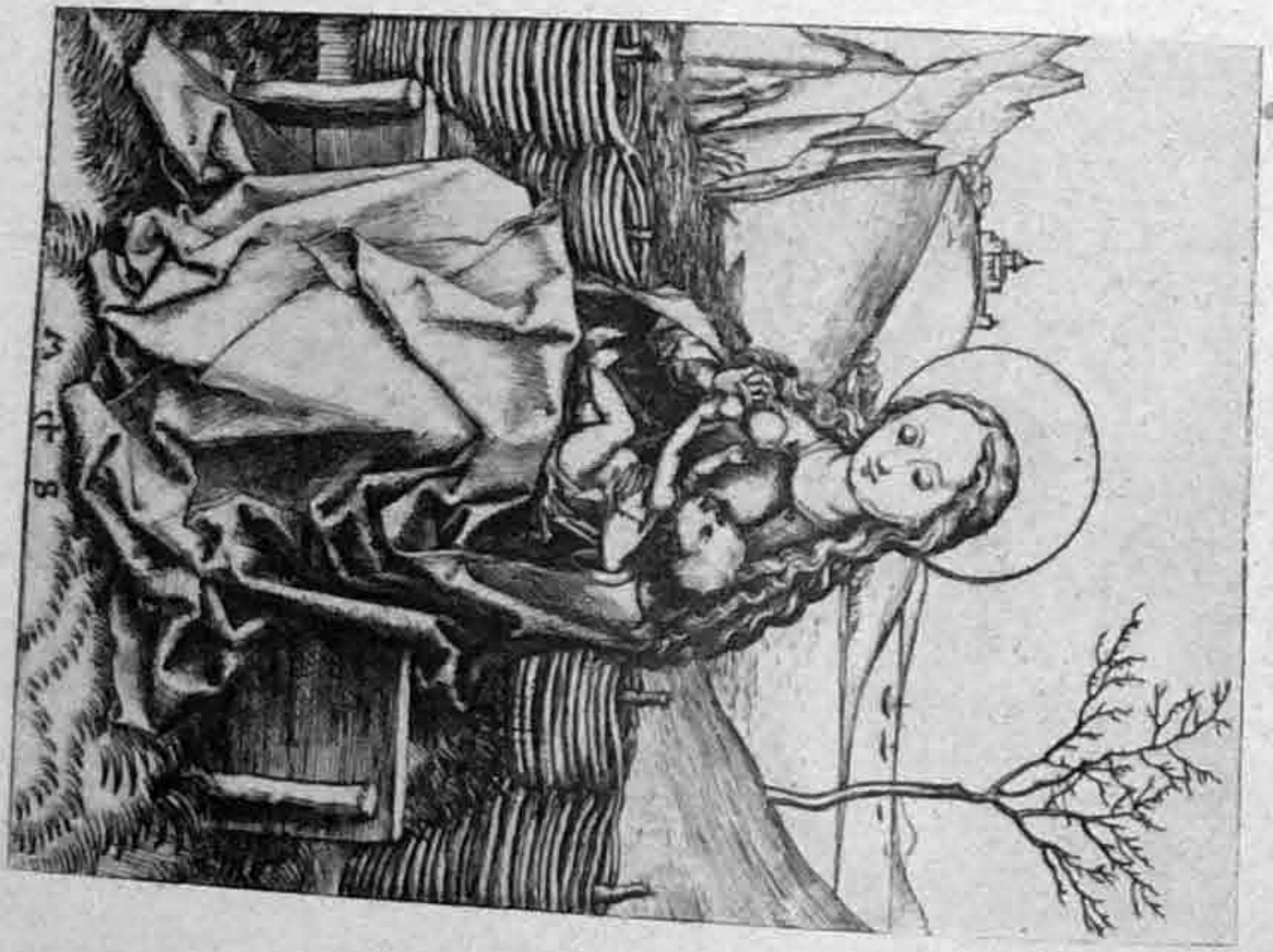
15. Мастер игривых карт

Дикий король



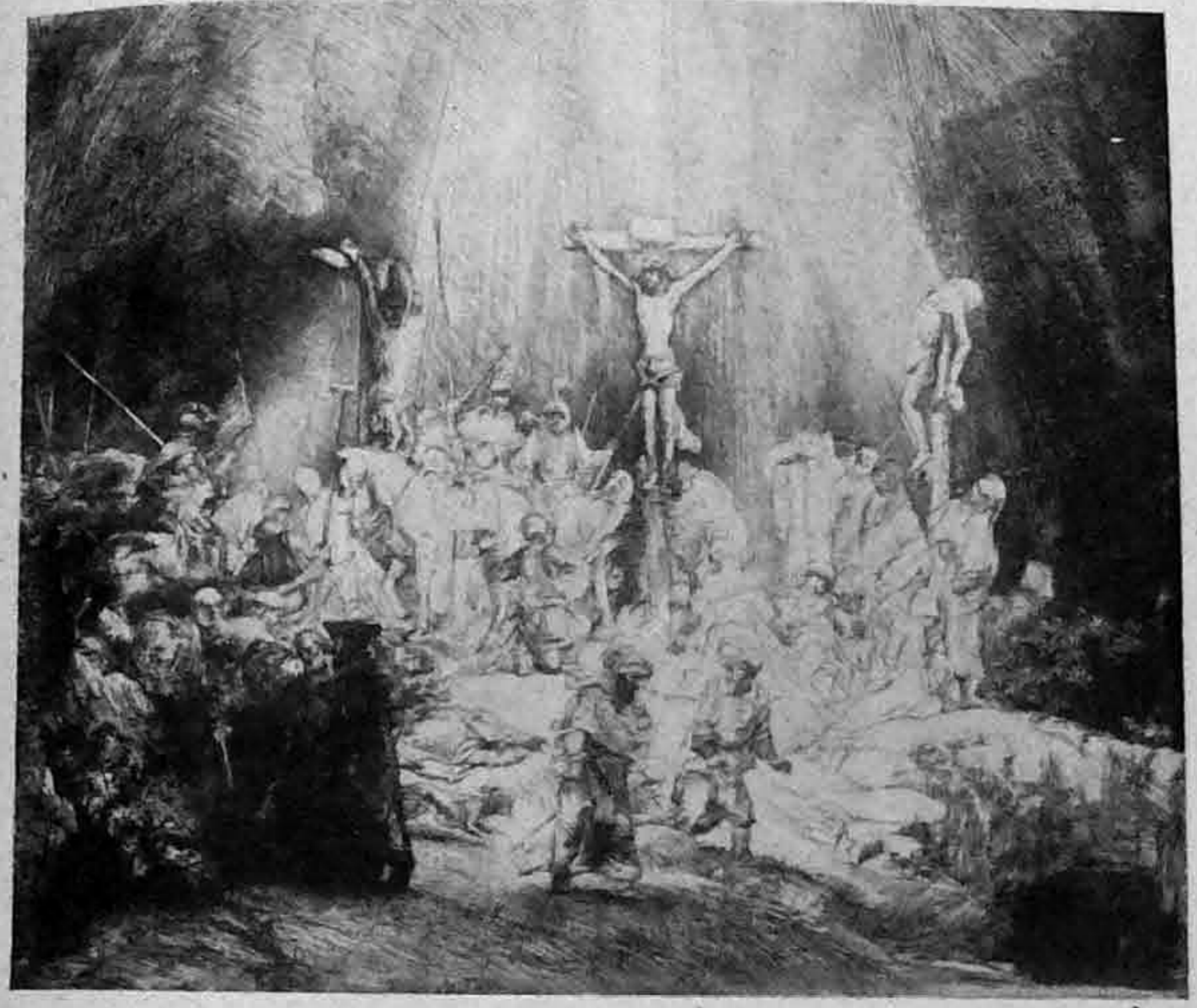
17. Шонггауэр

Искушение Св. Антония



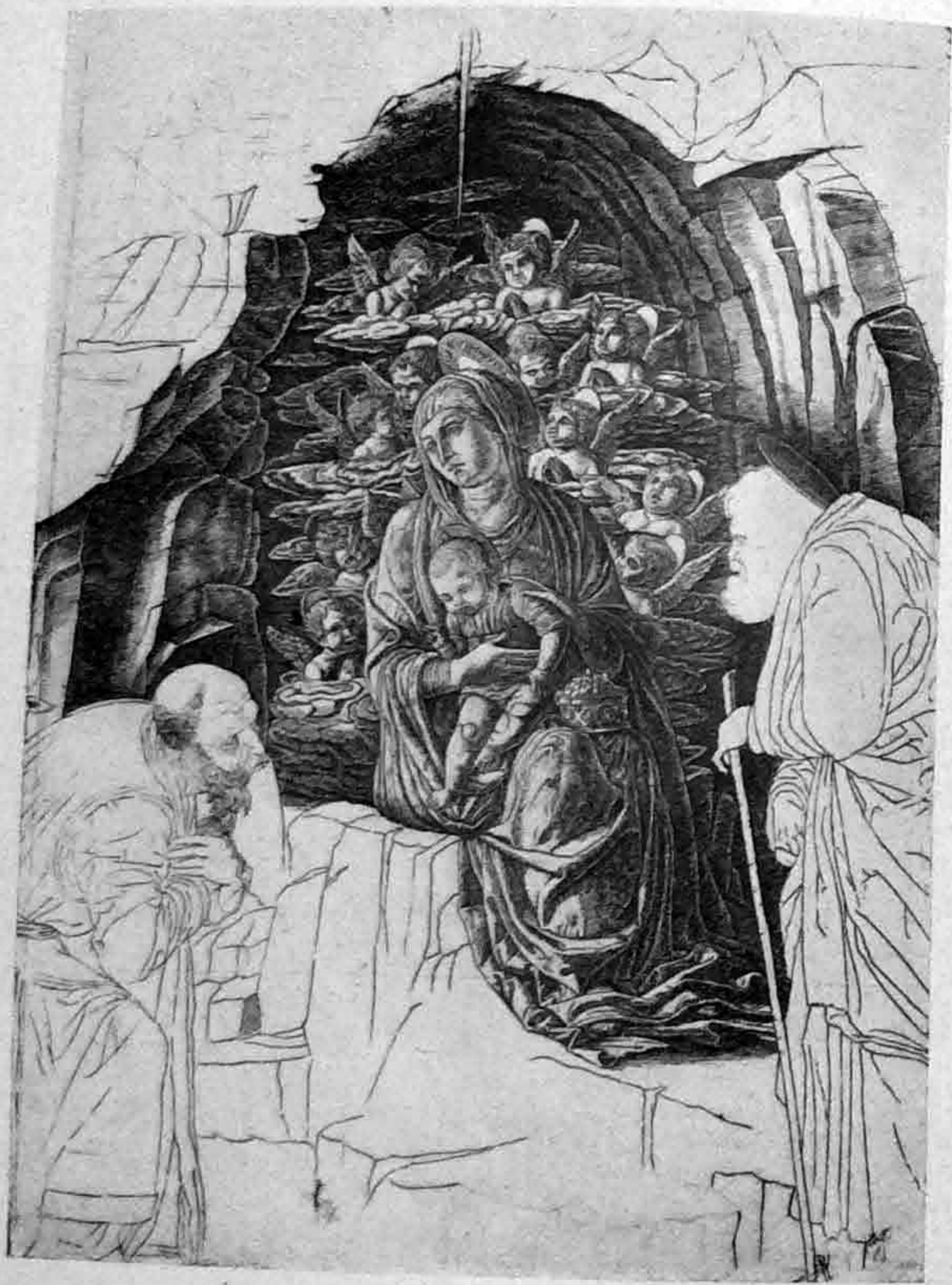
18. Шонггауэр

Св. Дева



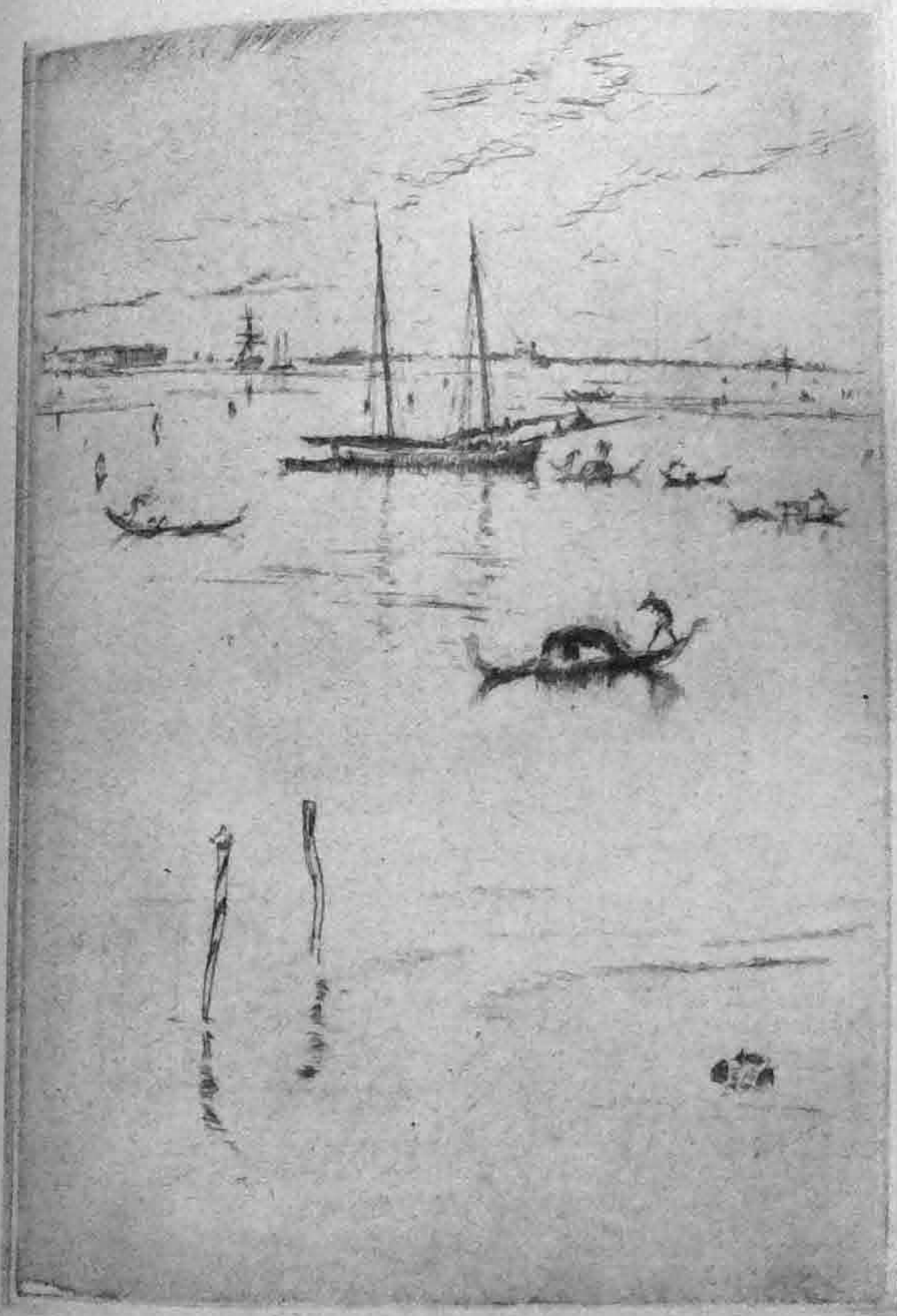
19. Рембрандт

Голгофа



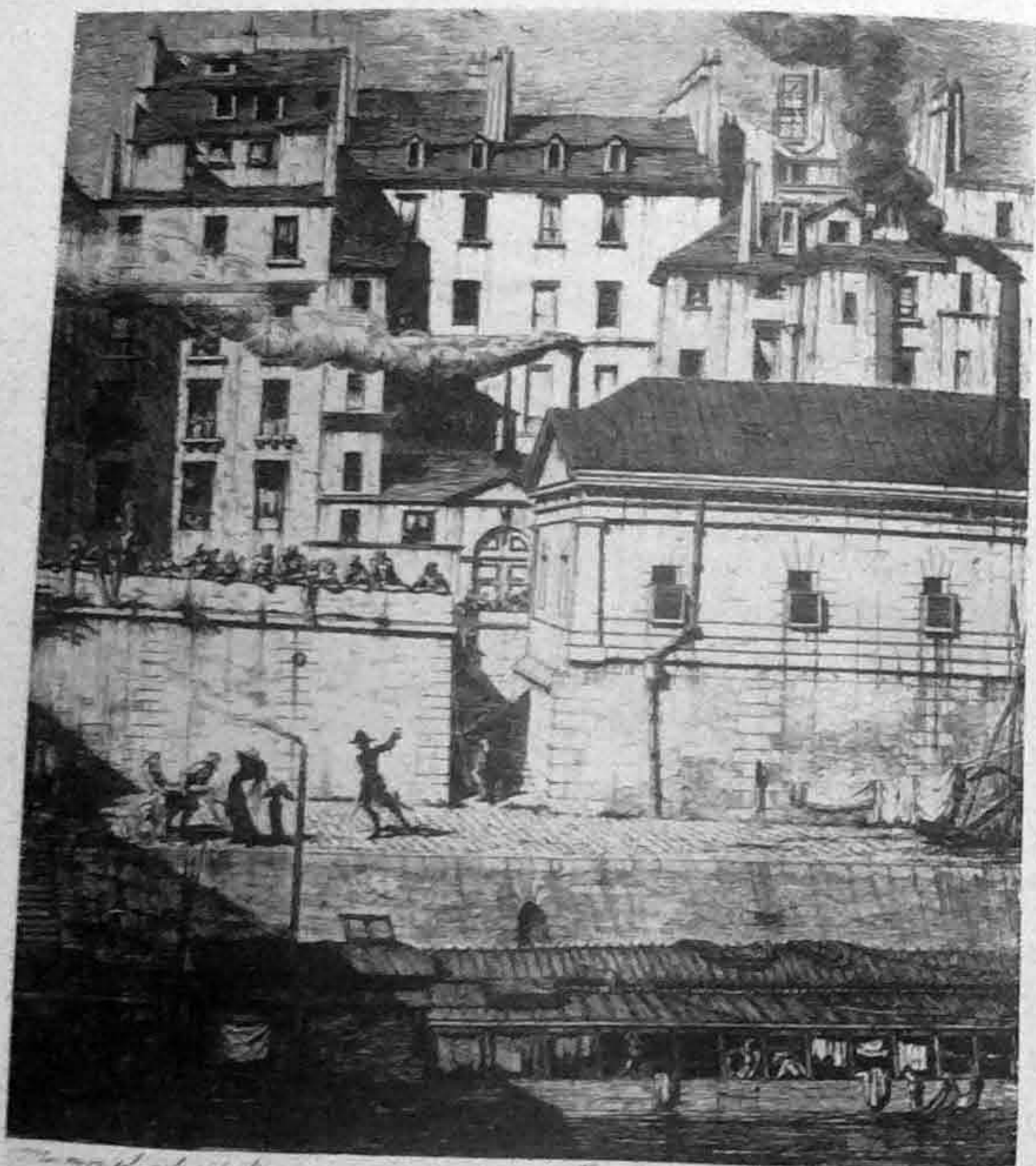
20. Мантенья

Мадонна в гроте



21. Уистлер

Венеция



22. Ш. Мерион

Морг



23. Ш. Мерион

Химера

EFFIGIES ACCVRATISSIMA
 Generosissimi Domini, D. Ottonis Heinrichi,
 COMITIS SCHWARZENBURGENSIS, AC
 Domini in Hohen Landspirgen, &c. Gubernatoris
 mod. Badensis.



Hoc comes est Otto vobisq; Heinrichus, et ore
 Neopolitana gloria summa domus.
 Ingenio magnus, prostanti virtute, decorus
 Corpore, doctrina clara, et ore potens.
 Consilij verbi, patriam defendere dextra
 Promptus, et intrepidus Marte, togæ valet.

Principibus studuit magnis virtute placere.
 At apud antiquos laus ea magna fuit.
 Sculptor cum potuit parva monstrare figuram:
 At mentem factis exprimit ipse suis.
 Si talem primus inuenit se prestare annis:
 Qualis erit, canos quando senella dabit!

GRATIA PRIVILEGIOQVE CAESAREO.

Excuditur per Bartholomæum Lehmann. Anno M. D. LXXIII.



1526
 VIVENTIS POTVIT DVRRERIVS ORA PHILIPPI
 MENTEM NON POTVIT PINGERE DOCTA
 MANVS

MD

25. А. Дюрер

Меланхтон

24. Т. Штимер

Граф Шварценбург



26. А. Де Тулуз Лотрек

Мей Беньфор



27. А. Де Тулуз Лотрек

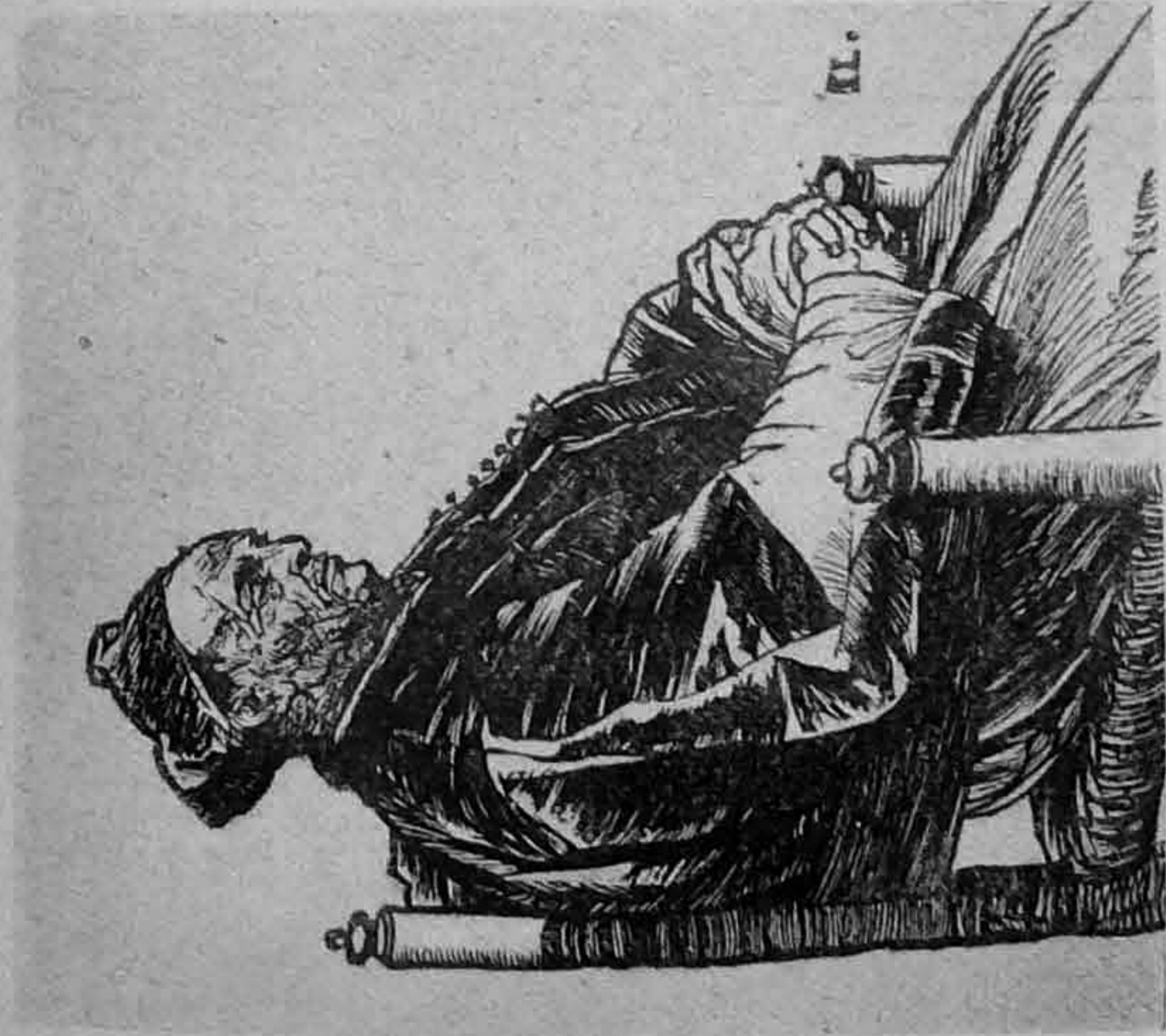
Folies-Bergère



29. Каррьер
Литографи

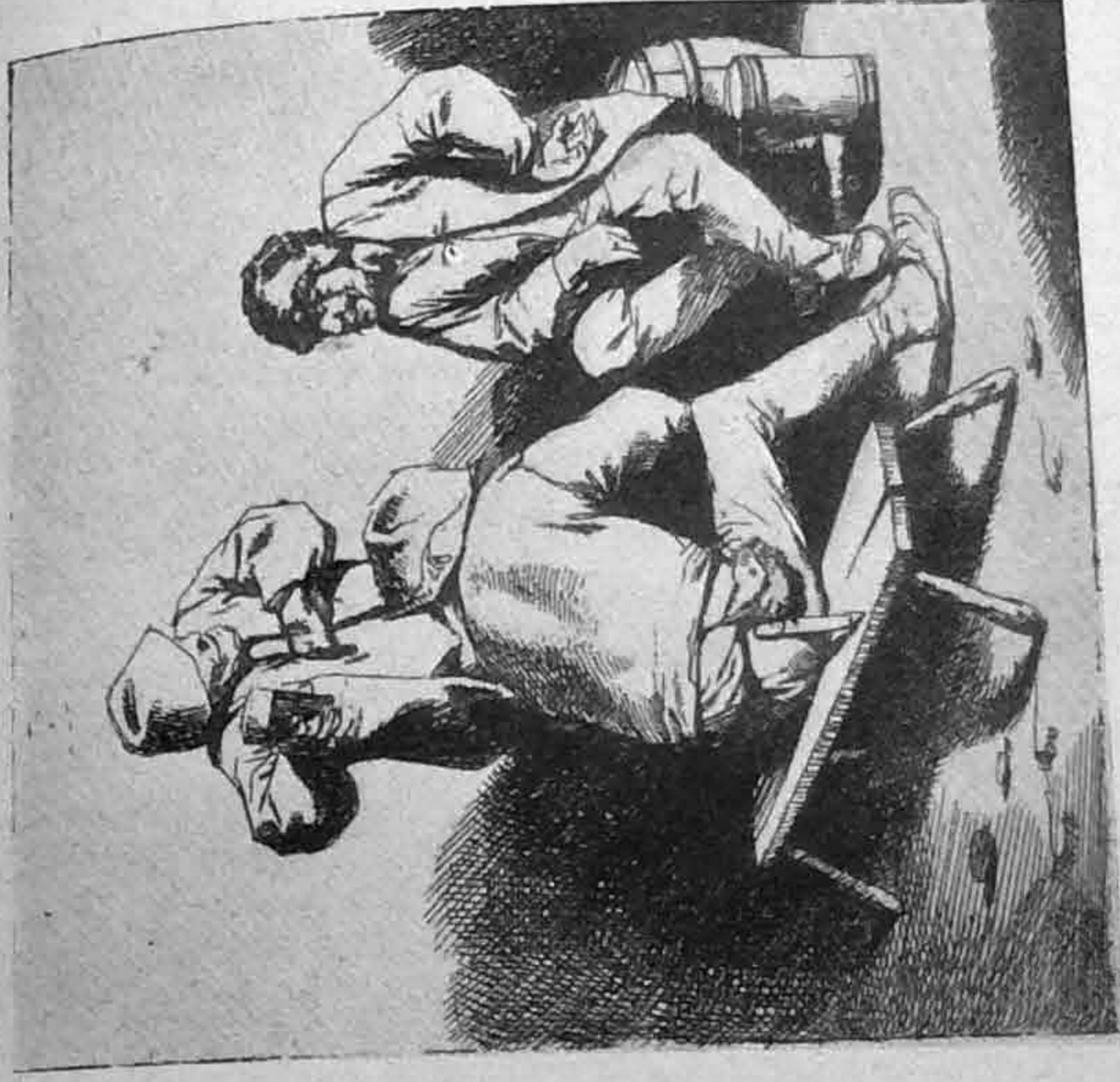


28. А. Де Тулуз Лотрек
М-ме Abdala



30. Ливенс

Кардинал



31. Бега

Крестьяне



32. Г. Гольциус

Генрих IV

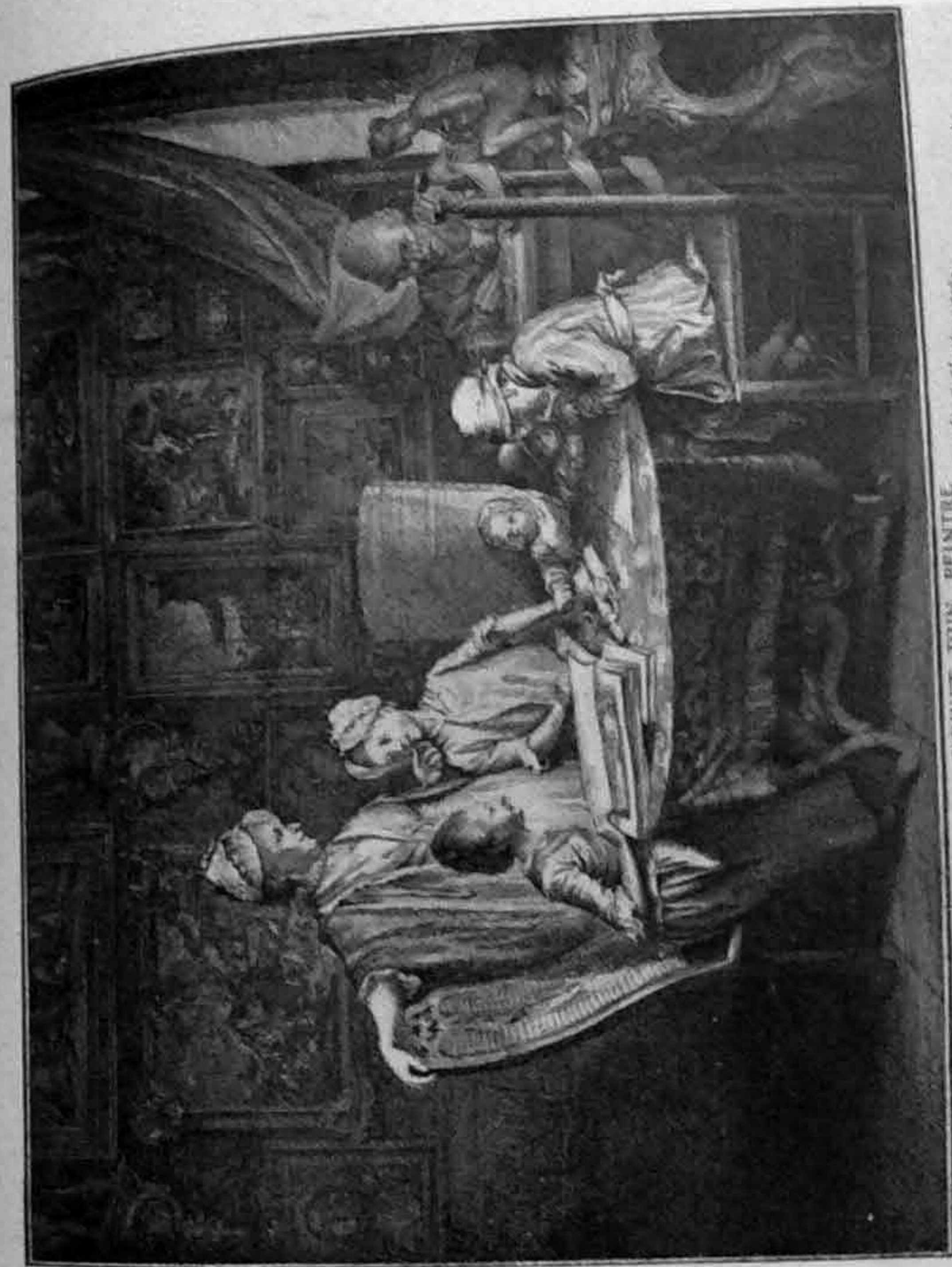


33. А. Ван-Дейк

Л. Ворстерман



34. Н. Де-Лонэ и А. Ж. Дюкло Иллюстрация к „Новой Элоизе“



Le Cabinet d'un Peintre. Par M. G. Chateaux etc. Paris chez les Citoyens de la Liberté, par M. de la Harpe, chez les Citoyens de la Vérité, chez les Citoyens de la Justice, chez les Citoyens de la Sagesse, chez les Citoyens de la Modestie, chez les Citoyens de la Vertu.

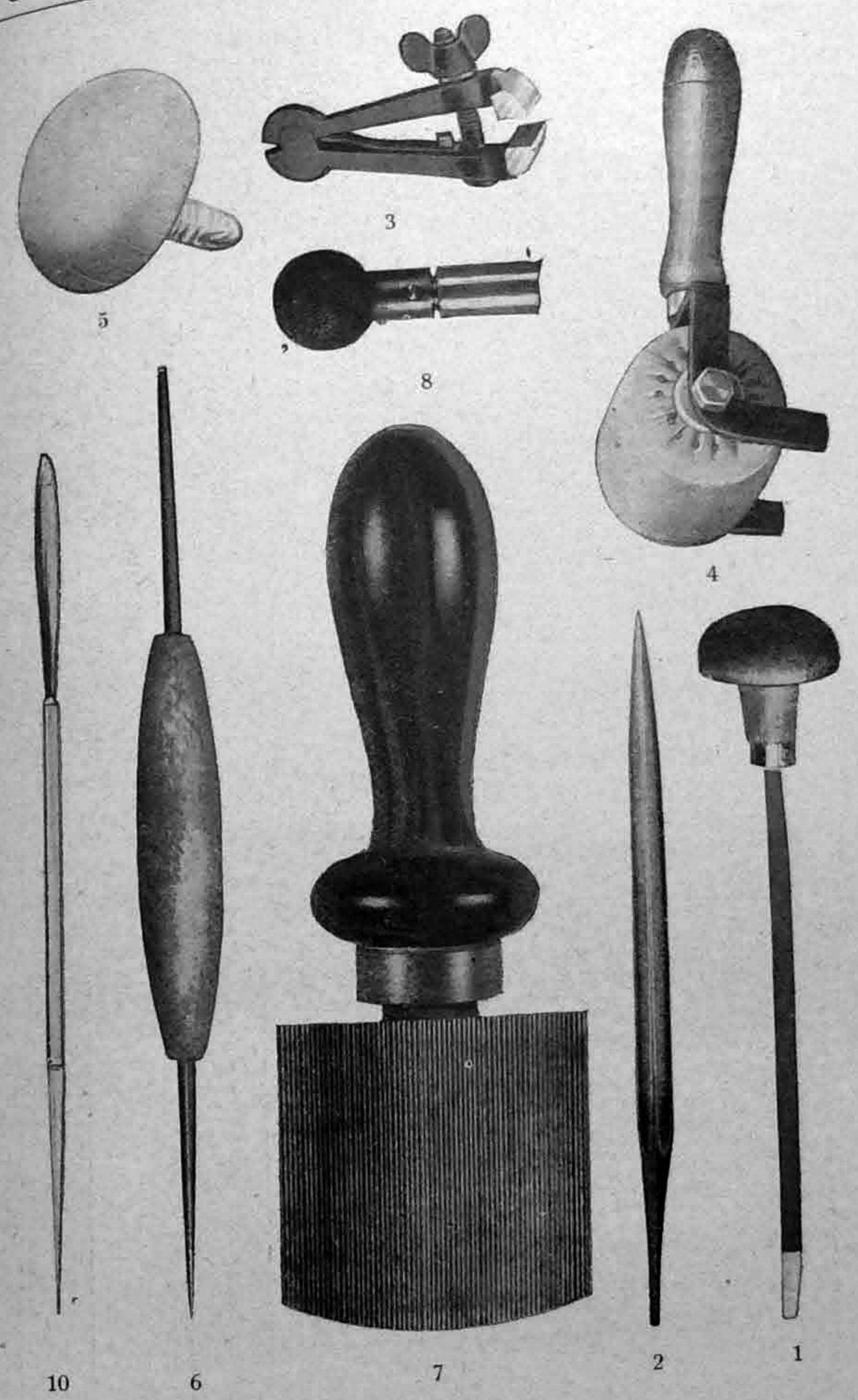
35. Ходовецкий

Кабинет гравера

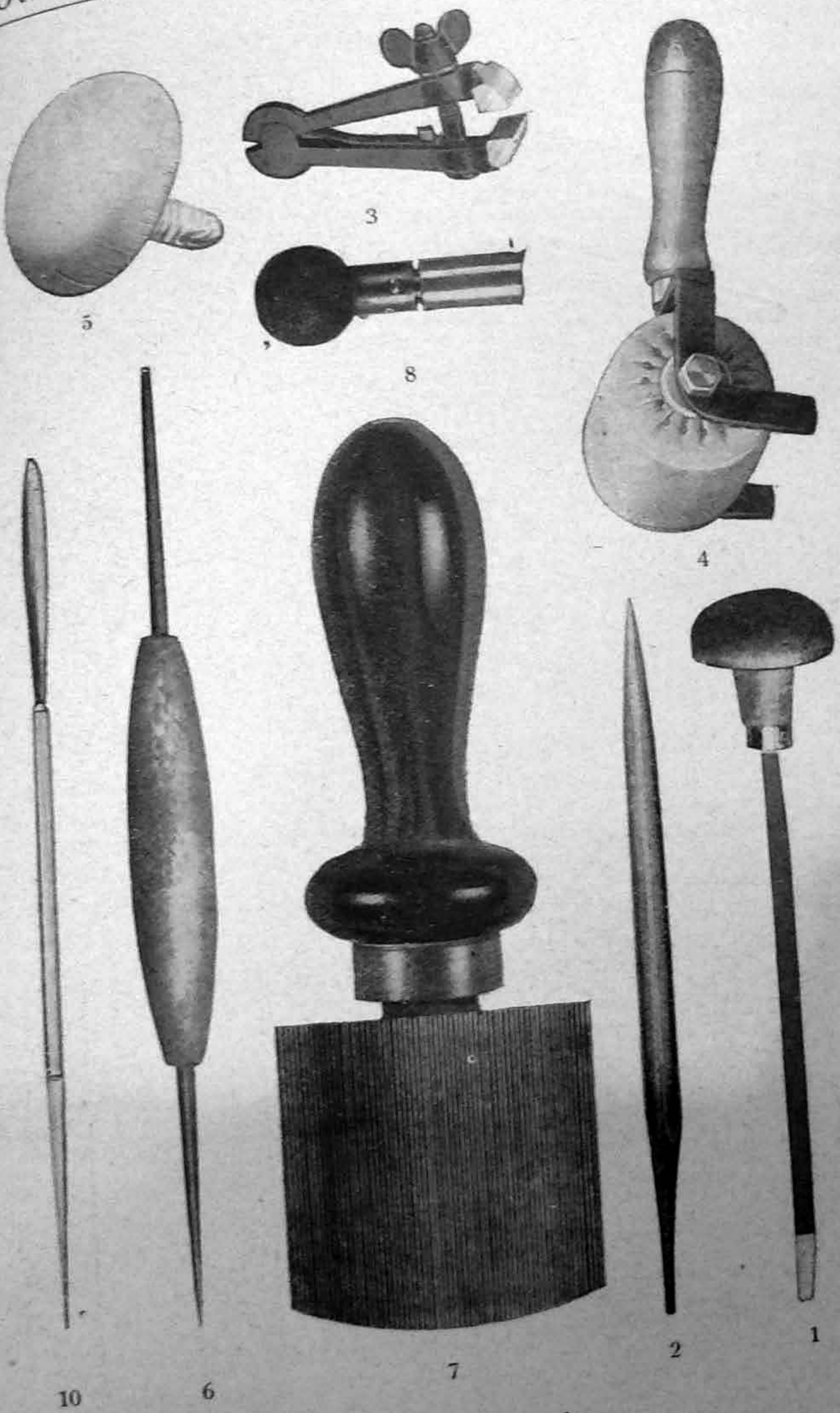


36. Ливенс

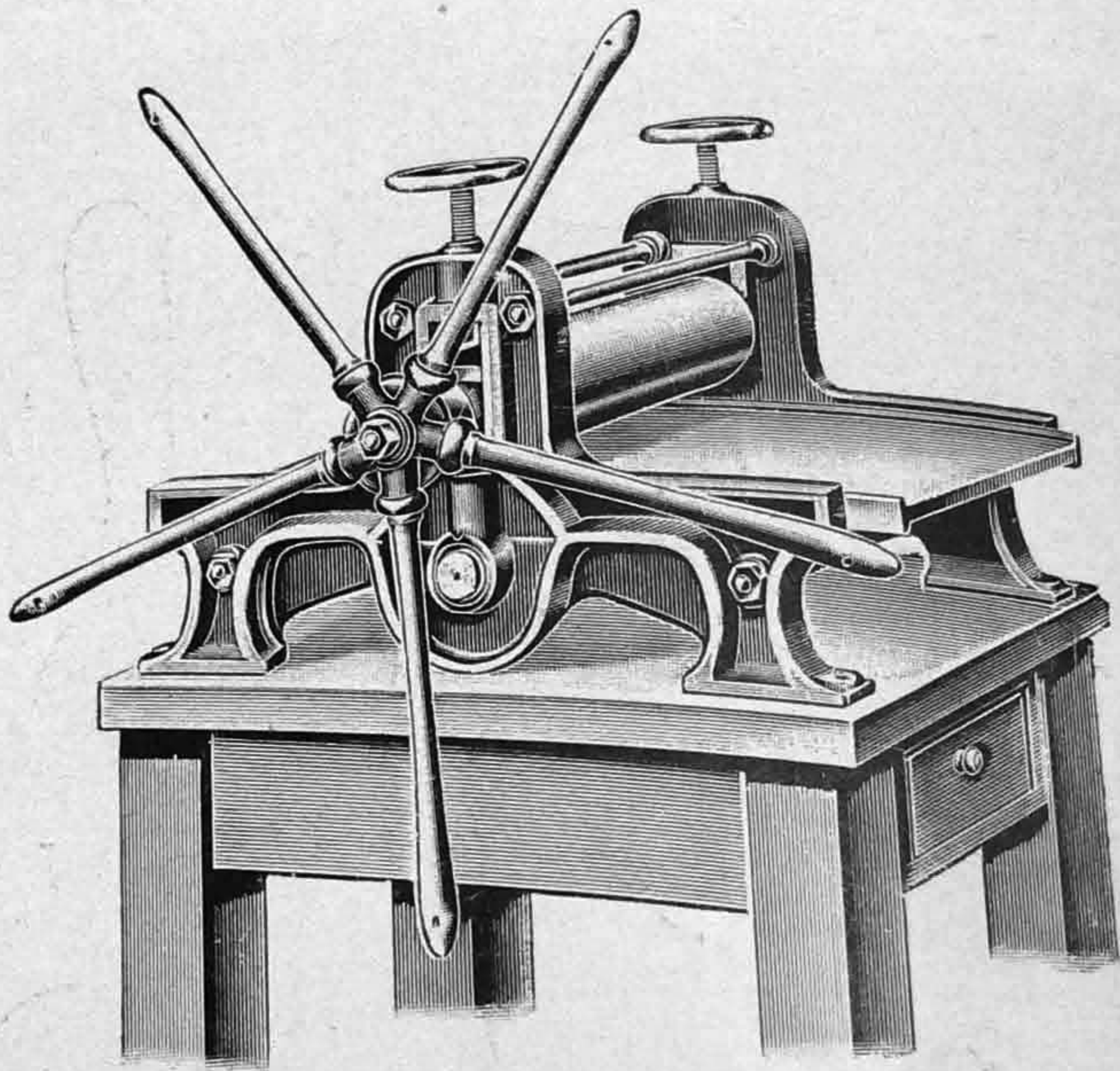
Нищий



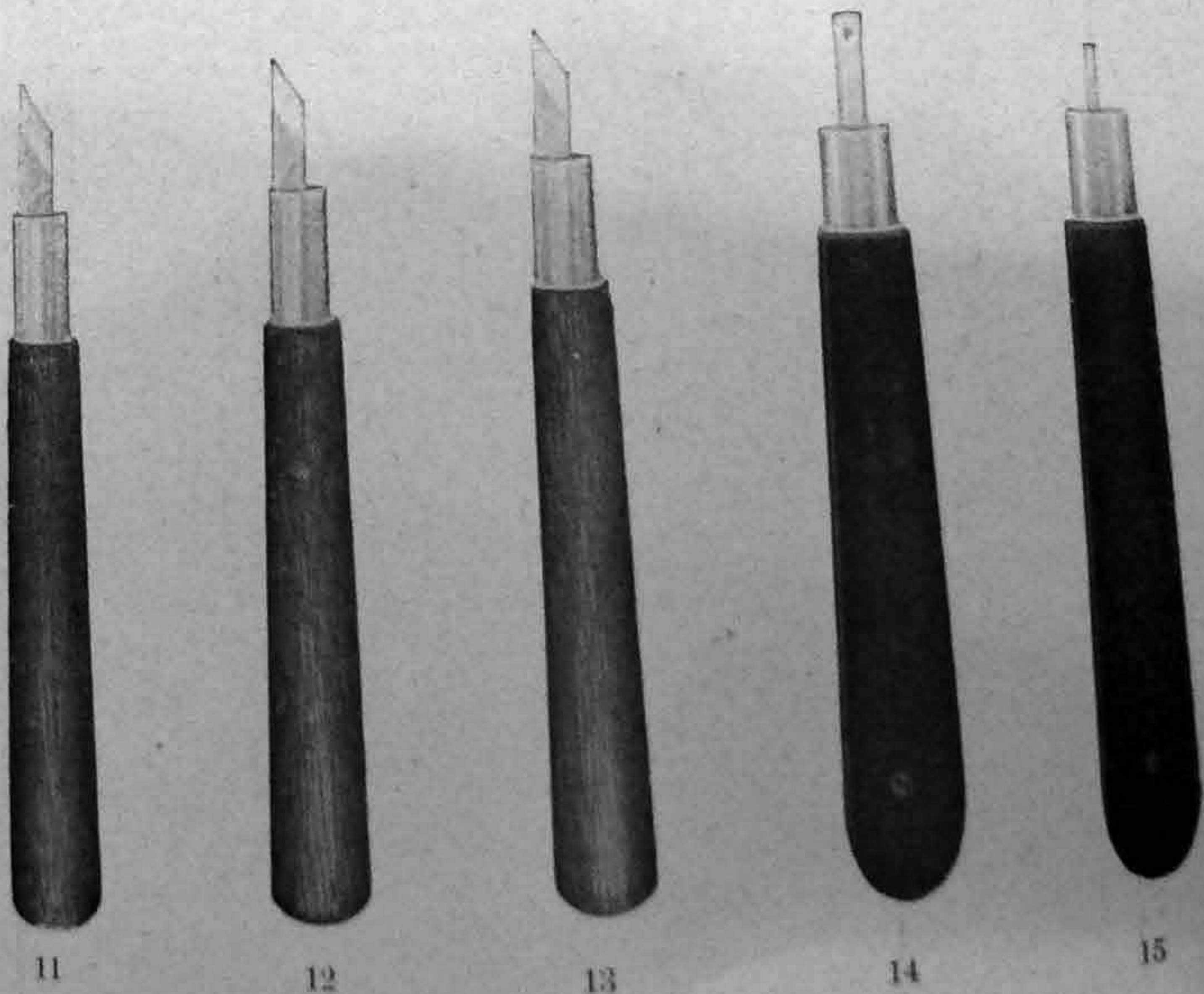
37. Принадлежности для гравирования



37. Принадлежности для гравированія



9



38. Принадлежности для гравирования

О Г Л А В Л Е Н И Е
П Е Р Е Ч Е Н Ь И Л Л Ю С Т Р А Ц И Й



О Г Л А В Л Е Н И Е

	Стр.
Общий очерк	9
Гравюра на меди. Введение	23
Материал	25
Инструменты	26
Офорт. Предварительные работы	29
Лак	30
Рисунок	33
Гравирование	34
Кислота	37
Отпечаток	41
Акватинта	46
Мягкий лак	48
Меццотинто	50
Цветная гравюра	51
Гравюра на дереве. Общий очерк	55
Материал	59
Инструмент	62
Рисунок	63
Литография	73
Материал	74
Рисунок	75

Рецепты	83
Руководства	86
Примечания	87
Добавление	91
Оглавление	131
Перечень иллюстраций	132
На отдельных листах	133

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

В ТЕКСТЕ

	Стр.
Книжное украшение из издания 1486 г.	5
Титульный лист к жизнеописанию Святых Отцов. Венеция 1500 г.	8
Т. Бевик. Виньетка	9
В. Масютин. Иллюстрация к книге	13
Ж. Калло. Нищий	15
В. Губер. Св. Георгий	17
В. Масютин. Иллюстрация к книге	19
Т. Бевик. Концовка	20
Ж. Калло. Титульный лист	22
Ж. Калло. Гравюра из „Balli ou Cucurucu“	23
Ж. Калло. Гравюра на меди	28
Иллюстрация из „Nurperotomachia Poliphili“. Венеция 1499 г.	29
Ж. Калло. Нищая	35
Книжное украшение из венецианского изд. 1497 г.	52
Гравюра 1470—1475 г.	54
Книжное украшение	55
Schrotblatt. Св. Христофор (XV век)	56
Т. Бевик. Иллюстрация из книги „История Четвероногих“	58
Деталь гравюры из книги „Les loups ravissants“. Париж 1500 г.	59
Т. Бевик. Шиллингемский бык	60
Т. Бевик. Иллюстрация из книги „Птицы Англии“	61

Т. Бевик. Иллюстрация из книги „Птицы Англии“	62
Ф. Валлотон. „После визита“	63
Нидерландский мастер. Иллюстрация к книге „Le chevalier délibéré“, 1486 г.	65
Нидерландский мастер. Иллюстрация к книге „Le chevalier délibéré“, 1486 г.	67
А. Дюрер. Иллюстрация к Апокалипсису	69
Т. Бевик. Иллюстрация к басне	70
Иллюстрация к „Nurperotomachia Poliphili“. Венеция 1499 г.	73
Г. Гольбейн. Иллюстрация к Библии	76
Г. Гольбейн. Иллюстрация к Библии	77
П. Флетнер. Проект интарсии	79
Иллюстрация к „Nurperotomachia Poliphili“. Венеция 1499 г.	80
Флорентийский мастер XV века. Книжная иллюстрация	81
Т. Бевик. Концовка	82
Г. Гольбейн. Иллюстрация к Библии	83
Г. Гольбейн. Иллюстрация к Библии	86
Иллюстрация к „Nurperotomachia Poliphili“. Венеция 1499 г.	87
Т. Бевик. Иллюстрация к басне	90
Книжные украшения XV века	91
Флорентийский мастер XV века. Книжная иллюстрация	94
Т. Бевик. Книжная Иллюстрация	131
Т. Бевик. Концовка	134

НА ОТДЕЛЬНЫХ ЛИСТАХ

1. Нантейль	Ф. А. де Лье
2. Древо	Болье-Деспро
3. Нантейль	Ф. де Вандом
4. Рюисдаль	Пейзаж
5. Дюрер	Блудный сын
6. Дюрер	Немезида
7. Рембрандт	Автопортрет
8. Рембрандт	Пейзаж
9. Дикинсон	Лидия
10. Калло	Из „Balli ou Cucurucu“
11. Калло	Из „Balli ou Cucurucu“
12. Гольциус	Копьеносец
13. Неизвестный	Портрет

14. Мастер 1462 г.	Святая Дева
15. Мастер игральных карт	Дикий Король
16. Мастер Смерти Марии	Св. Иероним
17. Шонгауэр	Искушение Св. Антония
18. Шонгауэр	Святая Дева
19. Рембрандт	Голгофа
20. Мантенья	Мадонна в гроте
21. Уистлер	Венеция
22. Мерион	Морг
23. Мерион	Химера
24. Штиммер	Граф Шварценбург
25. Дюрер	Меланхтон
26. Де Тулуз Лотрек	Мей Бельфор
27. Де Тулуз Лотрек	Folies-Bergère
28. Де Тулуз Лотрек	M-me Abdala
29. Каррьер	Литография
30. Ливенс	Кардинал
31. Бэга	Крестьяне
32. Гольциус	Генрих IV
33. Ван Дейк	Л. Ворстерман
34. Де Лонэ и Дюкло	Иллюстрация к „Новой Элоизе“
35. Ходовецкий	Кабинет гравера
36. Ливенс	Нищий

