

УДК 741.021.2

ГРАВЮРА: ІСТОРИЧНИЙ ОГЛЯД І ОСНОВНІ РІЗНОВИДИ МИСТЕЦЬКОЇ ТЕХНІКИ

© В. М. Іванов-Ахметов, доцент, НТУУ «КПІ», Київ, Україна

Дано определение гравюры и рассмотрены различные виды данной художественной техники. Проанализированы историческое развитие техники гравюры и творческие достижения зарубежных и отечественных художников-мастеров.

The definition prints and also different types of art techniques. Analysis of the historical development of engineering prints and creative achievements of foreign and domestic artists and craftsmen.

Гравюра, як і рисунок, відносяться до одного і того ж розділу образотворчого мистецтва, що носить назву «графіка» (від грецького «графо», що означає «пишу», «рисує»). Сама назва показує, як багато спільного між письмом і рисунком. Авжеж, художник рисує на папері часто тим самим, чим пише, — пером, олівцем. Та ж, основним виразовим засобом графіки є не живописне багатство кольору, а лінія, штрих.

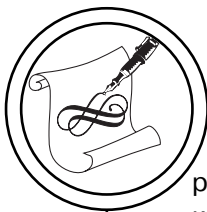
У графіці завжди важить площа аркуша паперу. На неї вільно лягають лінії рисунка, слухняно слідуючи польотів думки художника. Недаремно в графіці так часто говорять про індивідуальний почерк, про неповторну своєрідність манери вираження.

Проте основна відмінність між гравюрою і рисунком полягає в тому, що гравер не рисує просто на папері, а наносить зображення спочатку на яку-не-

будь тверду поверхню, а потім з неї вже переносить зображення на папір.

Гравюрою називають відбиток на папері, отриманий з обробленої особливим чином друкарської дошки. Друкарською дошкою можуть правити і дерев'яна дощечка, і металева пластинка, і гладкий камінь. Залежно від матеріалу і способу його обробки розрізняють різні види, або техніки, гравюри: офорт, літографію, ксилографію і так далі. Але сама по собі дошка має лише підсобне значення: метою художника є відтиск на папері — відбиток або, як його іноді називають, естамп. Правда, естампом вважається не всякий відтиск, а лише той, який надруковано під безпосереднім наглядом автора і він має не прикладний, ілюстративний, а самостійний, як прийнято говорити, станковий характер.

Але ж чому художник-гравер виконує складну і трудомістку



роботу по дереву, металу, каменю, а не рисує відразу на папері?

Рисунок, як і картину, можна виконати лише в одному примірнику. Повторити його не вдасться, тому що кожна копія і репродукція завжди бувають гіршими за оригінал. Інша справа з гравюрою. Головна її якість — це тиражність, тобто можливість виготовити з однієї друкарської дошки багато відтисків. І всі ці відтиски будуть рівноцінними художніми творами. На будь-якому з аркушів автор може поставити свій підпис: адже всі вони віддруковані з дошки, обробленої ним власноруч. Коштує ж гравюра відносно недорого — набагато дешевше, ніж рисунок, акварель і тим паче картина.

Звичай прикрашати інтер'єри репродукціями походить саме від дорожнечі творів живопису. Недорогу репродукцію завжди можна замінити на іншу. Проте фотомеханічна репродукція — не мистецтво. І не лише тому, що в репродукції, як правило, спотворюється колір, змінюється розмір і втрачаються всі тонкощі оригіналу. Репродукція не є мистецтвом тому, що в ній не передати безпосередності оригіналу, тієї невловимої присутності автора, якою вирізняється справжній художній твір. Репродукція не здатна створити точного уявлення про витвір мистецтва — вона слугує хіба нагадуванням про нього.

Гравюра ж є оригінальним художнім твором. Кожний авторський відбиток — такий само

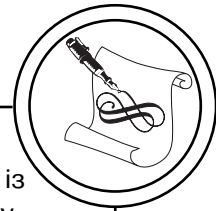
оригінал, як і картина маслом. Особлива краса естампа в тому, що він дає можливість отримати велику кількість рівноцінних відбитків, кожен з яких — самостійний художній твір. У нім живе душа художника, відчувається трепет його руки.

Можливості гравюри надзвичайно широкі, її художня мова багата і різноманітна. Багатогранне, гнучке мистецтво гравюри привернуло до себе увагу багатьох видатних художників.

Гравюри, що дійшли до нас, зберігають винятково значний і багатий матеріал, що зачіпає всі царини суспільного життя різних країн з віддалених часів до наших днів. Без гравюри багато подій і нашої історії дійшли б до наступних поколінь у вельми збідненому вигляді.

Чудовими майстрами гравюри були такі великі живописці, як А. Дюрер, Рембрандт, Ф. Гойя; пробували свої сили в гравюрі А. Ван Дейк, Э. Делакруа, До. Коро, Ж.-Ф. Мілле. З російських художників багато займалися гравюрою О. А. Кіпренський, І. І. Шишкін, В. О. Серов. Багато зробив для розвитку гравюри український поет і художник Т. Г. Шевченко.

Багато художників присвятили свою творчість суто гравюрі. Імена Дж.-Б. Піранезі, О. Дом'є, Г. П. Остроумової-Лебедевої, В. А. Фаворського настільки ж знамениті, як і імена видатних живописців. У їх графічному набутку дійсність відображена з усією повнотою й глибиною, вражає своєю складністю і багатством.



Витоки російського і українського гравірування сягають углиб століть. Стародавнім ювелірам уже була відома техніка нанесення зображень на метал. По суті, це й було справжнє гравірування, ще не призначене для друку і тиражування, але підпорядковане тим само вимогам, що й гравірування звичайне (в його теперішньому розумінні).

Композиція, призначувана митцями для переносу на метал, зазнавала поступові зміни в сенсі строгості і стриманості в засобах виразу. Вона набула більшої конструктивної ясності, лаконічності, простоти і, разом з тим, зберегла виразність задуманого образу.

Яскравим і наочним прикладом раннього гравірування на металі може правити зображення на так званих царських брамах із зібрань Державного Російського музею. Судячи з палеографічних даних, ці брами датують серединою XIV століття і відносять до Володимиро-Суздальському осередка російської художньої культури¹.

Майстер або цілий колектив, що створив це чудовий художній твір, вигравірував на червоній міді весь рисунок своєї композиції. Для більшої наочності і виразності поглиблені місця на міді були заповнені золотом. Ця робота стародавнього художника і гравера дійшла до нас і вражає своєю високою художньою якістю.

Гравюра з'явилася у Європі відносно нещодавно — в XV

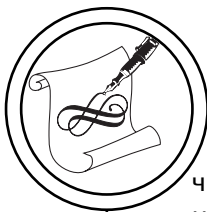
столітті. Порівняно, скажімо, із фрескою або мозаїкою, що існують тисячоліття, це зовсім молоді мистецтво. Проте значення її від цього анітрохи не менше. Жодне мистецтво так хутко не зуміло стати настільки масовим, настільки поширеним, настільки близьким найширшим верствам населення. Недорогі гравіровані аркуші скрашували трудовому людові побут, прикрашали житло. Для неписьмених вони замінювали книги: у яскравих картинках, що добре запам'ятовуються, розкривався зміст цікавих і повчальних історій, повідомлялися різного роду новини.

Утім, найстародавнішою технікою гравюри є гравюра на дереві, або ксилографія. Назва її походить від грецького слова «ксилон», що означає «дерев'яна дощечка». Ще в IV столітті була відома так звана набійка — друкування кольорових візерунків на тканинах. Набійка — попередниця ксилографії — була поширена в народному мистецтві протягом багатьох століть.

Перші зразки ксилографії з'явилися на Сході ще у VIII столітті. У Європі ж перший відбиток з дерев'яної дошки на папері було зроблено, вочевидь, у кінці XIV століття.

Ця старовинна ксилографія називається обріз: вона виконується на дошці з поздовжнім розпилом. Для обрізної ксилографії використовуються дошки м'яких порід дерева, головним

¹ «Російська ікона». Збірка перша, СПб, 1914, С. 53–61.



чином грушевого. Гравер, працюючи ножом і долотом, виймає дерево на тих місцях, які на рисунку повинні залишитися білими, а лінії, які будуть темними, виступають у вигляді перегорожок. На цей опуклий дерев'яний рисунок накочують валом друкарську фарбу, потім зверху накладають аркуш паперу і пропрасовують його кісточкою — фальцюванням. Рисунок переходить на папір.

Ксилографія відразу набула значного поширення. Гральні карти, недорогі ікони, лубкові картинки, сатиричні «летючі листки» друкувалися з дерев'яної дошки, на якій від руки були вирізані і букви, і рисунок.

Таким само способом до винаходу І. Гутенберга друкували і книги: кожна сторінка вирізувалася цілком з текстом та ілюстраціями, а потім відтиски склеювалися зворотними сторонами.

Отже, розповсюдження граверних творів є вельми широким порівняно з іншими видами образотворчого мистецтва. І нам не слід применшувати роль гравюри у формуванні суспільної ідеології за тієї або іншої епохи.

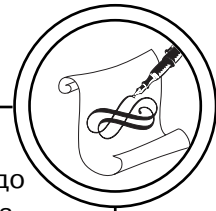
З розвитком друкарства ксилографія стала неабияк запитаною. Всі ілюстрації в книгах робилися у такий спосіб, причому часто одна і та ж картинка або віньєтка кочувала з однієї книги в іншу.

Обрізна ксилографія — не лише найдавніший вид гравюри, а й найбільш умовний та специфічний. Її не можна порівняти, навіть віддалено, з

жодним іншим різновидом графіки. Мова її особлива. Ксилограф працює суто контрастами чорного і білого. Він не може передати ні тонових переходів, ані світлотіні. Зображення неминуче виходить площинним. У цьому слабкість обрізної ксилографії, і в цьому її сила. Старі майстри простими засобами створювали надзвичайні за красою і декоративністю аркуші. У сплетінні та грі плавних ліній, контрастних чорних і білих плям вони уміли передати найрізноманітніші відтінки почуттів і переживань — від ідилічного мирного спокою до високої трагічної напруги. Драматичні сцени «Танцю Смерті» Г. Гольбейна (1497/98–1543), фантастика народної казки в гравюрах Л. Кранаха (1472–1553), тендітні пейзажі А. Альддорфера (приблизно 1480–1538) належать до кращих взірців світової класики.

Особливо ж знамениті графічні серії А. Дюрера (1471–1528) «Апокаліпсис» і «Життя Марії».

Різкі контрасти чорного і білого в «Апокаліпсисі» створюють відчуття трагічності. Бурхливий рух ліній, завитки штрихів, що клубочаться та звиваються, передають напругу боротьби, стрімкий рух чотирьох вершників — Смерті, Війни, Морю, Суду. Скажений чвал коней змітає на своєму шляху все: владу церкви, імператора, багатства. Тут в алегоричній, образній формі втілилися ідеї Селянської війни, великої народної революції.



Аркуші з серії «Життя Марії» пронизані м'якістю і ліризмом. Вони сріблясті і легкі, їх лінії плавні й складаються в красивий орнаментальний узор.

Італійській гравюрі на дереві XVI століття, на відміну від демократичного, могутнього, інколи грубуватого мистецтва німецьких майстрів, притаманні більша вишуканість і декоративність. Саме у Італії на початку XVI століття було винайдено техніку кольорової гравюри на дереві.

Думка про використання кольору задля більшої виразності гравюри виникла майже одночасно з появою самої гравюри. Народні лубки досі приваблюють яскравою барвистістю. Проте друкувався лише контур, а розфарбовували відбитки від руки.

У 1516 році італійський гравер Уго да Карпі (приблизно 1480–1532) отримав у венеціанському сенаті привілей на винайдений ним спосіб кольорового друку, який був названий к'яроскуро, тобто світлотінь. Уго да Карпі друкував свої гравюри з трьох дощок різного кольору. Він не користувався контуром і не застосовував різко контрастних кольорів, але його аркуші створювали враження справжньої світлотіні, м'яких переходів тону. Уго да Карпі створив ряд аркушів, дивовижних за тонкощами нюансів і гармонією кольорів.

На початку XVII століття кольорова ксилографія з'являється в країнах Далекого Сходу. Розквіт японської кольорової

ксилографії відноситься до XVIII–початку XIX століття. Навіть тоді творили такі чудові майстри, як Харунобу (1724/25–1770), Утамаро (1753–1806), Хокусай (1760–1849), Хіросіге (1797–1858), Сяраку (працював в 1794–1795 роках), чия творчість неабияк уплинула на європейське мистецтво.

Японська кольорова гравюра на дереві дещо відрізняється від китайської, хоча у них і багато спільного та виготовляється вона тим само способом. У роботі беруть участь три людини: автор рисунка, різьбяр і друкар. Але метою її є не відтворення живопису, а створення самостійного оригінального твору. Тому різьбяр і друкар користуються значною свободою: друкар, наприклад, може сам добирати кольори, позначені автором рисунка лише назагал (рисунок, як правило, виконується контуром на прозорому папері, який потім приклеюють до дошки).

Головне завдання японського художника полягає в тому, щоб передати певний емоційний стан, настрої радості, печалі або легкого ліричного смутку. Звідси — позірна одноманітність сюжетів японської ксилографії. У одному і тому ж сюжеті — пейзажі або театральній сцені — художники уміли передати нескінченну різноманітність настроїв, уловити миттєвий стан людської душі. Гравюри схожі на японські вірші, такі ж тонкі та витончені.

Художник у Японії не женеться за зовнішньою прав-



додобібною: море у нього може бути зеленим, а небо вночі — білим. Але це порушення природного кольору предметів не довільне або випадкове, воно визначається цілою низкою закономірностей, серед яких і японське традиційне ставлення до кольору, і гостре відчуття музичності співвідношень кольору, і суворий художній розрахунок, що враховує виразові можливості різних комбінацій кольорів.

Таким чином, послуговуючись гармонією або контрастом кольорових поєднань, японський художник міг передавати не лише відчуття і настрої, а й людські характери. Жіночі образи з серії «Великі голови» Утамаро, що відрізняються благородством, стриманою гордістю і витонченою простотою, побудовані на гармонійних поєднаннях м'яких спокійних тонів. Навпаки, гравюри Сяраку, що зображають акторів, головним чином у ролях лиходіїв, є різко контрастні. Обличчя актора, спотворене умовною гримасою люті, як світла пляма виступає на темному мерехтливому тлі (яке надруковано не фарбою, а слюдяним порошком). Різкі контрасти глибоких похмурих тонів створюють особливу драматичну напругу.

Гравірування, призначене спеціально для друку на папері, бере початок з середини XVI століття. Воно було тісно пов'язане з московським друкарством. Але ще до діяльності першодрукаря Івана Федорова до гравюри зверталися для

створення прикрас у друкованих книгах.

Блискучим прикладом використання гравюри можна вважати оформлення книги «Апостол», віддрукованої 1564 року в Москві, яке зробили І. Федоров і його найближчі товариші.

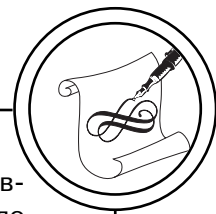
Впродовж XVI–XVII століть гравюри на дереві були призначені винятково для церковних книг — як додатковий художній елемент.

У XVII столітті з'являються гравіровані естампи з мідних дощок. Їх поява пов'язана з майстрами-срібниками Збройної Палати. Вельми цікаві аркуші з «Азбуки» 1692–1694 років, складеної Каріоном Істоміним і гравірованої Леонтием Буніним. Тут, як ми бачимо, релігійна догма поступається місцем жваво му спостереженню і спілкуванню з життям. Ця «Азбука» містить ніби цілу енциклопедію світських знань. Проглядаючи аркуші цього рідкісного видання, історик-мистецтвознавець може сміливо говорити про зародження раннього російського реалізму.

Справжній розквіт гравірування на металі пов'язаний з XVIII століттям. У епоху становлення Російської імперії й Петра I гравюра набуває пізнавального й утилітарного призначення, а отже, має й реалістичніший характер, ніж це було, наприклад, у гравюрах XVII століття.

Всі значні події цієї епохи чітко відображені в мистецтві гравюри.

Надалі, при спадкоємцях Петра I, майстри російської гра-



вюри звернулися винятково до портретів «високих персон» і до тем прославляння монарха та його оточення. Виняток, мабуть, становив хіба розділ видів перспектив Петербургу. В них ні-ні та промайне жваве спостереження художника-гравера за довколишньою дійсністю.

Багато славетних імен дало російське гравірування XVIII століття. Серед них імена О. і І. Зубових, численних перспективістів групи М. І. Махаєва, Е. П. Чемесова, Г. І. Скородумова і інших, які збагатили російську і світову художню культуру, стверджуючи тим самим наявність російської школи гравірування.

В самому кінці XVIII століття російському гравіруванню прищепили досвід в ландшафтно-пейзажному жанрі. Це захоплення збіглося зі створенням у стінах Академії мистецтв особливого граверно-ландшафтного класу. У роботах цього класу елементи класицизму поєднувалися з особливостями перспективних романтичних настроїв.

У XVIII столітті остаточно зміцнилося мистецтво гравірування на металі, але ж воно не залишилося однаковим протягом усього свого існування. Якщо гравюра травленням (офорт) панувала в широкому вжитку за перших десятиліть XVIII століття, то надалі офорт поступово здавав свої живописні позиції строгим, розміреним прийомам класичного гравірування різцем. Це мало місце переважно в парадних

портретах, покликаних прославити зображених осіб, що грало значно меншу роль у суворих і ділових за змістом гравюрах епохи Петра І.

Гравірування на дереві, яке застосовували для оформлення книжкової продукції XVIII століття, не було забуте народними майстрами-різьбярями, котрої створювали «народні» аркуші. Зміцненню цього мистецтва сприяли традиції старовинного народного різьблення по дереву (набійні, пряникові дошки і орнаментування предметів побуту).

Як уже згадано, старі майстри працювали на дошці дерева з поздовжнім розпилком. Ця робота важка: волокна дерева чинять опір ножеві. І от наприкінці XVIII століття англійський гравер Томас Б'юїк (1753–1828) винайшов новий спосіб гравірування — на поперечному зрізі стовбура, так звану гравюру торця. Б'юїк брав не грушеве дерево, як раніше, а твердіші його сорти. Стовбур дерева (бук, пальма, самшит) зрізається впоперек волокон і, оскільки у цих дерев стовбур тонкий, то, щоб отримати велику дошку, склеюють декілька маленьких, ретельно підганяють їх одна до одної і полірують. Працюють на такій дошці різцем, добиваючись не просто контрастів чорного і білого, а поступових переходів від темного до світлого. Рисунок при такій роботі виходить чіткий і тонкий, видно кожен найдрібніший штрих. Дрібні штрихи створюють об'єм, сітка білих штрихів



добре передає повітряну перспективу.

Гравюра торця не така площинна, як обрізна, в ній є глибина, світлотінь, нюанси. Цей вид гравюри набув величезного поширення в XIX столітті — його застосовували головним чином у книжковій ілюстрації.

Імена А. Менцеля, Р. Дорі, О. Агіна тісно пов'язані з книгою. Їх графіку ми добре знаємо за книжковими гравюрами. Проте ці майстри робили самі лиш рисунки (часто прямо на дошці), а майстерні різьбярі втілювали їх у дереві.

Ксилографія торця з дивовижною точністю відтворює рисунок пером — розмашисті розчерки, сітку дрібного штригування, ефектні соковиті плями.

У другій половині XIX століття в ксилографії почали відтворювати не лише рисунки, а й твори живопису. Такого роду гравюра, побудована на комбінаціях паралельних, часом вельми одноманітних штрихів, передає загальний тон картини, світло і тінь. Тонові гравюри XIX століття несуть суто репродукційний, ремісничий характер.

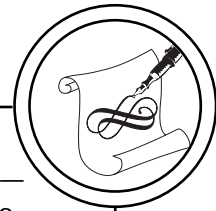
Хоча і в цій царині серед величезної маси різьбярів-ремісників зустрічаються справжні віртуози ксилографії (В. В. Мате, Л. А. Серяков, А. Ф. Паннемакер), гравюри яких приголомшують тонкістю і ретельністю виконання. Творча індивідуальність гравера завжди виявляється навіть у репродукційній роботі, адже від нього залежить,

що саме підкреслити, виділити у відтворюваній картині.

Це ясно видно зі своєрідного творчого змагання В. В. Мате (1856–1917) та його учня І. М. Павлова. Обидва — і вчитель і учень, — зробили гравюри з репінського етюд голови запорожця, що сміється. Ці гравюри дуже точні, цілковито передають оригінал, але в одній з них підкреслені живописність етюд, фактура, мазки пензля (Павлов), а в іншій — могутня репінська пластика, енергійна, соковита ліпка обличчя (Мате).

Кінець XIX–початок XX століття — це час відродження гравюри на дереві. З появою фото-механічних способів репродукції зникає необхідність використовувати гравюру на дереві для відтворення живопису. Ф. Валлоттон (1865–1925) і П. Гоген (1848–1903) у Франції, Е. Мунк (1863–1944) в Норвегії, Е. Барлах (1870–1938) в Німеччині відкривають нові можливості гравюри на дереві.

Відроджується і кольорова ксилографія, майже цілком забута в XVII–XIX століттях. Француз О. Лепер (1849–1918) і англієць У. Ніколсон (1872–1949) були першими, хто почав створювати кольорову гравюру (використавши, зокрема, досвід майстрів к'яроскуро). Відродження кольорової гравюри в європейських країнах значною мірою пов'язане з тим, що наприкінці XIX століття європейські художники вперше познайомилися з поетичною і барвистою творчістю японських майстрів.



Сучасні художники також роблять і обрізну й торцеву ксилографію. Оскільки головні виразні засоби гравюри на дереві — це пляма і лінія, то, на перший погляд, техніка неначе примітивна. Проте, коли розглядаєш підряд аркуші гравюри на дереві, то вражає різноманітність прийомів, якими користуються ксилографи. М'які, майже невловимі переходи кольору в гравюрах Лепера змушують пригадати японських майстрів XVIII століття. Ніколсон заливає суцільними контрастними кольорами великі, чітко розмежовані площини. Лаконічні, вкрай узагальнені гравюри Валлоттона цілком побудовані на контрастному зіставленні плоских чорних і білих плям. Навпаки, в гравюрах Барлаха, який був скульптором, ми відчуваємо прагнення розпушити, зруйнувати площину. Залежно від теми, від поставленого завдання, ксилограф шукає нової виразності, нового виразного прийому. І ми бачимо, як оживає аркуш паперу, з якою точною і гостротою передає на ньому художник і оксамитову чорноту ночі, і блищання снігу, рух і мигтіння вуличного натовпу. Начебто примітивна техніка виявляється нескінченно гнучкою. Недаремно ксилографія — улюблена техніка сучасності.

У творчості визначних майстрів сучасності відроджується колишня роль ксилографії як найбільш демократичного і масового виду мистецтва. Характерно, що художники звертаються до майже забутої

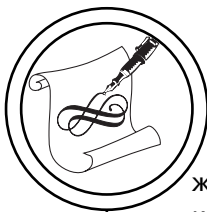
техніки старих майстрів — обрізної гравюри. Відмовляючись від наслідування живопису, вони прагнуть виявити специфіку ксилографії, використовувати її яскраву і гостру мову.

Німецька художниця Кете Кольвіц (1867–1945) присвятила своє мистецтво життю і боротьбі. Її гравюри з серії «Війна» звучать могутнім протестом проти найстрашнішого народного лиха. Глибоке горе, відчай, обурення безглуздою жорстокістю — все це передано художницею з дивовижною силою і величезним людським болем.

Творчість Франса Мазереля (1889–1972) тісно пов'язана з найгострішими питаннями сучасності. Вона переросла рамки національної школи, стала інтернаціональною. Художник-громадянин Мазерель свідомо поставив своє мистецтво на службу визвольній боротьбі людства. Його гравюри чіткі і ясні, їх зміст відразу доходить до глядача, вони схожі на маленькі чорно-білі плакати. Мазерель говорить на весь голос, не лишаючи нічого неясного.

Свої гравюри Мазерель зазвичай видавав у вигляді серій книжок, так званих романів у картинках. Гравюри в цих книжках об'єднані загальним сюжетом або ідеєю. Тексту в них немає.

Подібна форма використання графіки, придумана Мазерелем, розширює можливості гравюри, дозволяє показати розвиток сюжету в часі. Історія молодого робітника, що знаходить свій шлях у класовій боротьбі,



життя сучасної людини, яка шукає і не знаходить щастя і правди в джунглях великого міста, революційна ідея, яка освітлює своїм сяйвом всі сторони сучасного життя, — ось сюжети цих книжок, глибоко народних за задумом, простих і вражаючих за виконанням.

При всій відмінності індивідуальної манери Кольвіца і Мазереля у них є одна загальна риса — прагнення спростити форму, уможливити її ясність і лаконічність. Узагальнені силуети, осягнення всього аркуша в цілому, деяка грубуватість штриха — все це дозволяє говорити про своєрідну переробку в їхній творчості традицій народної графіки.

Натомість ксилографії росіянина В. Д. Фалієєва (1879–1948) побудовані на гострих романтичних контрастах кольору. Він досить рано відійшов від ксилографії, звернувшись до гравюри на лінолеумі як до техніки, що більше відповідає його монументально-декоративним завданням.

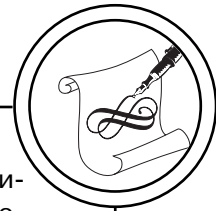
Почесне місце в створенні російської кольорової гравюри належить Г. П. Остроумовій-Лебедевій (1871–1955). Її гравюри відрізняються дивовижною гармонією, тонкістю і музичністю.

З поетичним ліризмом передає художниця своєрідну красу Санки-Петербурга: строго архітектуру, блиск і прозорість води каналів, бліде північне освітлення. Її гравюри вишукані за кольором, в них неабиякий талант живописця поєднується з високою майстерністю

графіка, який вільно володіє всіма виразними елементами ксилографії. Лаконізм, прекрасне використання білого аркуша паперу, який художниця уміє організувати небагатьма точно знайденими штрихами, стримане і благородне поєднання плям кольору — головні художні прийоми Остроумової-Лебедевої. З їх допомогою вона створює особливу поетичну атмосферу, відтворює не зовнішній вигляд міста, а той поетичний настрій, який воно у нас викликає. Остроумова-Лебедева — учениця Мате. Проте в її творчості немає нічого від тонової репродукційної ксилографії XIX століття.

Традиції Мате були продовжені і підхоплені іншим його російським учнем — І. М. Павловим (1872–1951). Стара Москва з її кривими провулками, маленькими будиночками, бруківкою зараз майже зникла. Зовнішність столиці змінилася невпізнанно. Гравюри Павлова назавжди зберегли Москву, якою вона була більш як півстоліття тому. З об'єктивністю історика він рисує і старовинні церкви, і живописні московські куточки: дворики, занесені снігом, тихі вулиці. Техніка тонової гравюри, в якій працював Павлов, добре передає поступові світлотіньові переходи, різні подробиці, що наділяють зображення особливою достовірністю.

Проте головні досягнення російської і української ксилографії пов'язані передовсім з книгою. Ми по праву можемо



пишатися нашою школою ксилографів-ілюстраторів, яка сформувалася ще в 1920–1930-ті роки, — це одне з найбільших явищ у сучасному мистецтві. Майстри гравюри розглядали книгу як єдиний художній організм. Вони робили не тільки, ілюстрації, але продумували всі елементи оформлення: палітурку, суперобкладинку, заставки та інші прикраси. Формат книги, розташування ілюстрації на аркуші, вибір (а іноді й створення) шрифту — все це було справою художників. Головна мета їх роботи — відповідність зовнішнього вигляду книги стилю і характеру літературного твору. В результаті виникали справжні шедеври книжкового мистецтва, в яких органічно поєднувалися всі елементи графічного оформлення, а задум автора проступав особливо чітко і яскраво.

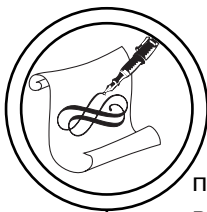
Гравюра на дереві з її чорними штрихами чудово поєднується з шрифтом, причому для художника тут відкривається безмежне поле діяльності: чорний жирний шрифт можна поєднувати з легкою тоною гравюрою або світліший і тонший шрифт — з гравюрою інтенсивною й контрастною.

Початкове десятиліття XIX століття було відзначене героїчними подіями Вітчизняної війни 1812–1815 років. Події Вітчизняної війни не могли не відбитися на російському образотворчому мистецтві, у тому числі і на гравюрі. У ці роки, поряд з існуванням гравюри на дереві і металі, з'явився новий вид граверно-друкарської техніки —

літографія. Завдяки простоті використання, вона швидко завойовувала увагу і симпатії до себе в середовищі російських художників, ставши на два-три десятиліття найулюбленішим і найпоширенішим різновидом їх граверної практики. Особливо блискучі досягнення в області літографії ми бачимо в роботах художників-романтиків і ранніх реалістів (О. Й. Орловського, О. А. Кипренського, С. Ф. Галактіонова та ін.), що відтворювали літографським способом види Петербурга і міст Росії, портрети і жанри.

Гравірування на металі в першу половину XIX століття відбувалося двома способами: класичне гравірування різцем як наступник старої лінії Академії Мистецтв (М. І. Уткін і його школа) і офорт. Цьому останньому різновиду приділили увагу багато видатних діячів Академії Мистецтв від О. Е. Егорова до О. А. Кипренського й К. П. Брюллова включно, хоча самостійного місця в їхній творчості офорт не посів.

У цю епоху, завдяки розвитку друкарсько-видавничої діяльності в Російській імперії відродилося і гравірування на дереві. Воно було застосоване головним чином для виконання ілюстрацій до книг і журналів. Цей вид гравірування привертає до себе увагу художників-реалістів. Художник, враховуючи подальшу працю гравера, рисував потрібну композицію на дошці. Гравер, слідуючи нанесеному на дошці рисунку, — вирізав його. Найчудовішим



пам'ятником подібного гравірування на дереві є ілюстрації до «Мертвих душ» М. В. Гоголя, виконані гравером Е. Е. Бернардським за рисунками О. О. Агіна.

Середина XIX століття, позначена небувалим підйомом суспільної самосвідомості, завдяки широкій хвилі прогресивних ідей революційної демократії (Белінського, Чернишевського, Добролюбова), дала чудові зразки гравюри. Серед них реалістичні твори Т. Г. Шевченка — вихідця з кріпаків, що він пережив багато сумного і важкого в умовах тодішньої російської дійсності. Традиції Шевченка розвивали його однодумці, подібно до Л. М. Жемчужникова.

У 1871 році російські художники створили «Товариство росіян аквафортистів». До нього увійшло все основне ядро художників-реалістів майбутнього Товариства пересувних художніх виставок — від І. Н. Крамського до І. І. Шишкіна. Це Товариство проіснувало три-чотири роки і не могло мати вирішального впливу на школу російського гравірування, але заслуги його діячів забути не можна. Там працювали з любов'ю і інтересом І. М. Крамської, М. М. Ге, К. А. Савицький, В. М. Максимов та інші. Особливо багато і поглиблено трудився І. І. Шишкін, який був не тільки живописцем, а й професіоналом-гравером.

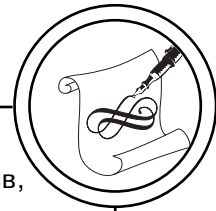
Незалежно від петербурзького «Товариства росіян аквафортистів», російські пансіонери в Парижі на чолі з

І. Е. Репіним також почали займатися в ці роки офортом, вважаючи, що оволодіння новою технікою дасть їм можливість активніше поширювати свої твори. Але їх насамперед захоплювали заняття живописом, тож багаті можливості гравюри не були ними використані повною мірою.

Швидко зростав інтерес до мистецтва гравюри і в Москві. В. Г. Перов створив ряд вражаючих літографій. Пізніше там поглиблено займався офортом В. Е. Маковський — учень в цій галузі Л. М. Жемчужникова. Літографські роботи, пройняті великими суспільними ідеями, були створені В. А. Симовим («Важке прохання»), С. В. Івановим («Переселенці»), П. І. Коровіним («Обробка поля»), А. К. Сильверсаном («Весна»). Всі ці роботи відносяться до 90-х років XIX століття.

Гравюра на дереві в цю епоху, з легкої руки Л. А. Серякова та його учня і наступника В. В. Мате, вирішувала нове завдання. Нова гравюра прагнула розширити свої технічні можливості у бік збагачення своєї природи тоном і пластичністю. Граверам вдавалося передати складні тонові переходи і тим збагатити вітчизняну поліграфію на більш надійний спосіб відтворення зразків живопису.

Одним з чудових граверів, які пройшли цю школу тонової гравюри, був академік І. М. Павлов. Завдяки його граверним роботам російське суспільство ознайомлювалося з шедеврами реалістичного живопису



І. Е. Репіна, В. І. Сурикова, В. М. Васнецова, В. Е. Маковського і ін.

Тоді ж у Петербурзькій академії мистецтв після впровадження нового статуту (1893), коли до керівництва вищої художньої школи були запрошені видатні художники-передвижники, відроджується інтерес до гравюри. Створюється графічна майстерня (за старою, але забутою академічною традицією) під керівництвом В. В. Мате.

Але цей новий етап в історії розвитку російського гравірування істотно відрізнявся від попереднього. Висока ідейність раннього передвижництва до цього часу підупала. На зміну відчуттям громадянськості в мистецтво проникали інші настрої, що значно підсилили позиції естетизму.

Але реалістичне мистецтво гравюри продовжувало жити, існувати і розвиватися. Неабияку роль в цій справі відіграв В. В. Мате, котрий умів об'єднувати довкола себе жваві, творчі сили не лише своїх безпосередніх учнів, а й таких відомих художників, як І. Е. Репін, В. О. Серов, І. І. Левітан та інші. Тільки за цих умов могли з'явитися чудові роботи В. О. Серова в офорті і літографії, Г. П. Остроумової-Лебедевої — в гравюрі на дереві. З останнім ім'ям пов'язане відкриття кольорової гравюри в Росії. В майстерні Мате працювали такі майстри гравюри, як М. Герардов, Л. Овсянников, А. П'ятиго-

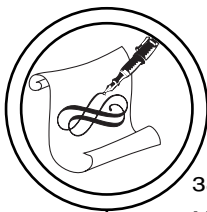
ристий, В. Фалілеєв, П. Шиллінговський та інші.

Провідним майстром книжкової гравюри став В. А. Фаворський (1886–1964). Десятки книг прикрашені його чудовими гравюрами. І кожен твір він ілюстрував по-різному, слідуючи не лише текстові, а й стилю.

Для книги А. Франса «Судження абата Жерома Куан'яра» художник зробив заголовну буквицю з фігурками, відродивши старовинну традицію прикрашеного алфавіту. Але самі ці буквиці зовсім не стилізовані: фігурки живі, об'ємні, вміщені в просторове середовище, організоване і підкреслене строгим рисунком літер.

Графічні прийоми Фаворського на диво різноманітні. З однаковою віртуозністю він володіє плямою, силуетом, контуром, білим штрихом. Рівне, паралельне штрихування надає його гравюрам м'якого сріблястого колориту, енергійні розчерки дають їм динаміку. У гравюрах Фаворського особливо цінні пластичність форми, об'єм і простір, передані простими засобами, що не порушують площини аркуша. Подібні поєднання об'єму і площини ми зустрічаємо на фресках староруських майстрів.

«Будиночок у Коломні» О. С. Пушкіна Фаворський ілюструє зовсім в іншій манері. Широко білі поля поцятковані маленькими легкими гравюрками. Вони наче кружляють навколо колонок тексту, нагадуючи невимушені рисунки поета на полях чернеток. Тут і побіжні



замітки, і жіночі голівки, і химерні фігурки, що супроводжують всі рухи тексту. Напрочуд тонкий і гнучкий штрих, як розчерк пера, вільно прямує за польотом фантазії художника.

Тонко і з глибоким розумінням передає Фаворський особливості поетичної мови Пушкіна, Шекспіра, Бернса. Кожна його книга — це досконалість злиття художнього і літературного образного строю. У кожній з них Фаворський знаходить нові, свіжі прийоми, що дозволяють глибше проникнути в стиль і характер твору; всі його книги неповторні.

Широта і чистота образного строю стародавньої поеми «Слова о полку Ігоревім» знайшли доскональне втілення в епічних (попри їх малий розмір) гравюрах Фаворського. Поля, залиті світлом, дрімучі ліси, спокійні ріки — ось той фон, на якому розгортається дійство. Музичність цих дивних пейзажів підкреслює ліричний характер поеми, тонке відчуття рідної природи, розлите в ній.

Але з такою само яскравістю Фаворський зміг відтворити і дух старої Шотландії. У ілюстраціях до віршів Бернса він використав мотиви шотландської природи; серед віньєток ми знайдемо і верес, і реп'ях, і дику троянду. Та і в самій побудові ілюстрацій, аскетично простих, ніби відбився суворий і волелюбний дух мешканців цієї країни.

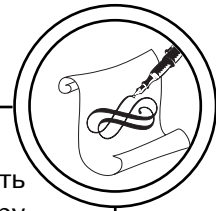
З книгою працювали такі значні художники, як Павичів, Кравченко, учні Фаворського — Гончаров, Піков, Константинов,

Єчеїстов — та інші, молоді майстри.

О. І. Кравченко (1889–1940) створив цікавий тип романтичної ілюстрації. Він обирає літературні твори напружено-емоційного, фантастичного характеру, підкреслює їх фантастику, романтичну напругу почуттів. В протилежність ясній класичній манері Фаворського, гравюри Кравченка контрастні, динамічні. На перше місце в них висувається особисте, суб'єктивне переживання художника, його ставлення до подій, а не об'єктивне зображення цих подій. Нервовий, трепетний штрих Кравченка посилює емоційну напруженість гравюр.

Ілюстрації П. Я. Павлінова (1881–1966) відрізняються ясним, спокійним характером, вдумливим проникненням у стиль літературного твору. Але водночас художникові властиве глибоке відчуття трагічності. Таким є його портрет Тютчева, що надзвичайно точно передає трагедію самотності поета, що він карається болісними внутрішніми протиріччями, схвилюваного свідка свого часу, якого не зрозуміли сучасники. Павлінов — художник-філософ. Він уміє проникнути в глибини психології своїх героїв, розкрити їх напружений, складний і суперечливий внутрішній світ.

Спільним для учнів В. А. Фаворського є майстерне володіння технікою ксилографії і глибоке розуміння специфіки книжкової графіки. Проте кожен з них по-своєму підходить до свого завдання.



Ілюстрації М. І. Пікова (1903–1973) карбовано-строгі, вони добре пов'язані з площиною сторінки і з шрифтом, дещо стилізовані. Піков любить метафору, тонку орнаментику, витончену і розумну гру ліній.

Г. О. Єчеїстов (1897–1946) гостро, різко, майже гротескно передає неспокійний дух поезії Генріха Гейне. Його ілюстрації до поем «Німеччина. Зимова казка» і «Атта Троль» — рідкісний зразок цілковитого збігу темпераменту художника і поета.

Ілюстрації Ф. Д. Константинова (1910–1997) до «Кентерберійських оповідань» Дж. Чосера підкреслюють грубувату жанровість тексту, неповторну характерність типів. Його цікавлять характер, своєрідність ситуації, історична обстановка.

Творчість А. Д. Гончарова (1903–1979) відрізняється емоційністю. Його соковиті гравюри побудовані на м'яких живописних контрастах; у них навіть тоді, коли художник користується лише чорним і білим, точно передано відчуття кольору.

Яскравий живописний дар Гончаров поєднує з глибоким розумінням специфічних особливостей саме книжкової графіки. Його ілюстрації тісно пов'язані з текстом, виділяють в ньому найсуттєвіше, відзначають ключові моменти розвитку сюжету. Його персонажі дані в конкретному середовищі, у тісній взаємодії і з нею, і один з одним.

В. В. Домогацький (1909–1986) В ілюстраціях до Тур-

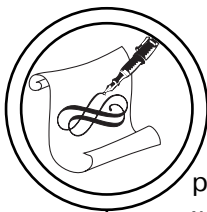
генева зумів передати м'якість манери і поетичну атмосферу його романів. Любов'ю до рідної природи, до російської старовини пройнята творчість М. С. Чуракової (1924–1982). У її гравюрах тонко втілений глибокий зв'язок людини з природою.

До художників, що продовжують традиції класичної книжкової ксилографії, належить також Д. С. Бісті (1925–1990). Композиції Бісті побудовані на різких контрастах, на просторових зсувах. Він широко користується метафорою, в композиції книги застосовує лейтмотиви і пластичні співзвуччя, що перебувають у взаємодії з текстом, але не притримуються його з буквальною точністю. Художник швидше надає свої роздуми на теми, дані письменником.

Цікава гравюра на дереві середньоазіатських графіків — Л. О. Ілліної (1915–1994) і Е. М. Сідоркіна (1930–1982), що зробили великий внесок до розвитку графіки Киргизії і Казахстану.

Природно, що майстри-книжники займаються майже винятково чорно-білою гравюрою. Проте це не означає, що їх не цікавить колір.

У 1932 році було задумано ювілейне видання вірменського народного епосу «Давид Сасунський». До участі в цій роботі була залучена група учнів Фаворського — М. Піков, М. Фаворський та інші. У цій книзі поряд з чорно-білими ілюстраціями була ціла низка кольорових гравюр — фронтиспис,



розвороти та інші. Колір тут, дуже красивий, вишукано-акварельний, грав декоративну роль, надаючи ілюстраціям ошатної святковості.

Інший підхід до кольору ми бачимо в творчості М. І. Полякова (1903–1978). Цьому художникові належить цілий ряд мініатюрних рукописних книжечок, прикрашених гравюрами. Твори Ронсара, Дю Белі, середньовічної поезії надихнули художника на своєрідний стиль ілюстрації: витончені чорно-білі гравюрки ретельно розфарбовані, підсвічені сріблом, на зразок мініатюр з рукописів середньовіччя і раннього Відродження.

У гравюрах Г. Д. Епіфанова (1900–1985) до «Повчальних новел» Сервантеса колір надається як загальний тон, як вишукано нюансована акварельна заливка, на якій чітко проступають чорні контури фігур. Художник широко застосовує білий штрих, який додає його аркушам особливу легкість і прозорість.

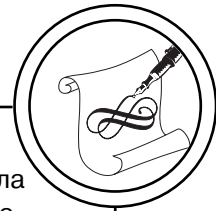
Шедевром російської книжкової гравюри стали ілюстрації М. І. Піскарьова (1892–1959) до «Анни Кареніної». Колір для Піскарьова править засобом розкриття внутрішнього драматизму окремих сцен, виразним прийомом, що підкреслює загальну трагічну атмосферу роману. Напливи густого синього, легкого зеленого створюють своєрідний фон для дійства, виявляють його прихований підтекст. Колір органічно входить в образну систему твору.

Кольорова ксилографія країн СНД відрізняється винятковою різноманітністю прийомів. Тут і класична манера друку з декількох дощок, коли при накладенні їх одна на одну виникають нові кольори, і нові прийоми друку рідкою фарбою. Іноді дається лише загальний тон, а контур друкують чорним або навіть залишають білим тощо.

Але ксилографія майстрів згаданої школи — це не лише книжкова гравюра. Багато художників працюють в царині естампа, досягнувши тут оригінальних і цікавих результатів. Якщо в книзі застосовують ксилографію торця, то майстри естампа звертаються частіше до гравюри обрізу.

Литовські художники створюють свої гравюри у дусі народного лубка, дотримуючись вірності традиції як в сюжетах, так і в техніці. Гравюри на сюжети литовських народних пісень А. Макунайте (народ. 1926) нагадують дерев'яне різьблення, старовинні лубкові картинки, орнаменти вишивок. Вони зумисне грубуваті, але не позбавлені своєрідної витонченості.

Естампи І. В. Голіцина (1928–2007) відрізняються строгістю і складністю техніки. Художник обирає прості сюжети: натюрморт, портрет в інтер'єрі, якунебудь домашню сцену. Але невибагливість його мотивів оманлива. Голіцин — художник-філософ, який уміє за зовнішньою оболонкою явищ роздивитись їх глибокий духовний зміст. Так, «Натюрморт з граверними інструментами»



звучить урочистим гімном важкій, суворій і радісній праці ксилографа. А портрет В. А. Фаворського з онуком («Вранці у Фаворського») навіює роздуми про зміну поколінь, спадкоємність культури, про внутрішню близькість, що пов'язує рідних по крові та духу людей. Техніка гравюри Голіцина бездоганна. Він вільно користується штрихом, то легким і тонким, то соковитим і насиченим. Його аркушам притаманні м'якість і тоньке багатство, легкий сріблястий колорит, якого важко досягнути в обрізній ксилографії.

У ХХ столітті набула великого поширення ліногравюра, частково витіснивши ксилографію.

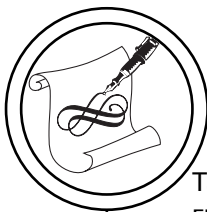
Гравюра на лінолеумі виконується приблизно так само, як гравюра на дереві. Працюють ножом і спеціальним штихелем, що має форму жолобка. Зображення, як і на дерев'яній дошці, опукле, і на відтиску — художній ефект, дуже близький обрізній гравюрі (відсутність півтонів, пляма, чорний штрих на білому папері). Але лінолеум дешевший, ніж дерево, і працювати на ньому значно легше, оскільки він куди податливіший, м'якший і, головне, більш однорідний, ніж найм'якіша дерев'яна дошка. Цим пояснюються широке розповсюдження ліногравюри і популярність її в тих майстрів, котрі прагнуть до актуальності, до швидкого відгуку на події сьогоденності.

У техніці ліногравюри виконана більшість робіт знаменитої Майстерні народної графіки в Мексиці. Група молодих мекси-

канських художників заснувала цю майстерню в 1937 році з метою створити мистецтво, що доступне народу, пропагує ідеї прогресу і революції. Боротьба за мир, за національну незалежність, за хліб і свободу — ось теми їх гравюр.

Молоді ентузіасти працювали в складних умовах: не вистачало коштів, паперу. Придбаний ними друкарський верстат був дуже старий. Існує легенда, що на нім друкували свої листівки паризькі комунари. Гравюри доводилося друкувати лише чорно-білими, оскільки не вистачало грошей на фарби.

Роботи очільника майстерні Леопольдо Мендеса (1902–1969) та інших її членів відрізняються монументальним характером. Лаконічні, прості композиції (зазвичай великого формату), різкі, сильні штрихи чудово передають образи народних героїв і сцени революційної боротьби мас. Роботи Майстерні народної графіки випускалися у вигляді листівок, плакатів і тематичних альбомів. Леопольдо Мендес розширив сферу впливу ліногравюри, зробивши ряд аркушів, призначених служити заставками для прогресивного кінофільму «Ріо Ескондідо». На екрані ці гравюри, збільшені до величезних розмірів, справляють враження напружених і могутніх монументальних рельєфів. У графіці пострадянських країн інтерес до гравюри на лінолеумі пов'язаний передусім зі становленням сучасного естампа. Яскравим зразком в цьому відношенні є творчість П. М. Староносова (1893–1942).



Талановитий і цікавий ксилограф-книжник, Староносів добре розумів величезну роль графіки в справі виховання глядача. Одним з перших він почав роботу із створення соціалістичного естампа, високохудожнього, доступного широким масам. Ліногравюри Староносова мужні і героїчні, прості контрасти чорного і білого додають їм суворості ясності.

Як і ксилографія, ліногравюра може бути кольоровою. Кольорові гравюри Староносова відрізняються винятковим тактом у використанні кольору. Художник, як

правило, застосовує малу кількість дощок, кольором заливаються великі площини, іноді він застосовується як фон, на якому надруковано чорний контур.

Такий колірний лаконізм, крім суто художніх, декоративних ефектів, має і практичне значення: гравюру легко друкувати, дошки витримують великі тиражі. Староносів створив достовірно народний естамп.

Сьогодні ми є свідками розквіту гравюри та її багатющих досягнень. Але огляд цього матеріалу складає особливий розділ в історії гравюри.



Рис. 1. Куткін Володимир Сергійович, 1926 р. н. Плакат. 39,2×51. Лінорит. 1957 р. Робота виконана в манері повздовжньої обрізної гравюри.



Рис. 3. Миколайчук Наталя Іванівна, 1956 р. н., народний художник України. 35,5×45,4, 1992 р. Імітація обрізної гравюри.



Рис. 2. Миколайчук Наталя Іванівна, 1956 р. н., народний художник України. 36,4×45,2. Лінорит, 1990 р. Робота виконана в манері обрізної гравюри на дереві.



Рис. 4. Миколайчук Наталя Іванівна, 1956 р. н., народний художник України. 35,6×45,4, 1991 р. Лінорит, виконаний в манері обрізної гравюри, на дереві.

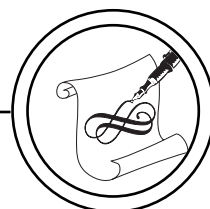


Рис. 5. Сабко Ольга Валеріївна, 1990, «Акваріумна дійсність». 30×17, лінорит, 2013 р. Комбінований лінорит, виконаний в манері торцевої та обрізної гравюри.



Рис. 6. Сабко Ольга Валеріївна, 1990, «Жахи на Кудлі – I», 32×23,5, лінорит, 2013 р. Виконано в манері торцевої та обрізної гравюри на дереві.



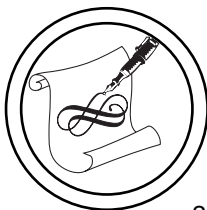
Рис. 7. Сабко Ольга Валеріївна, 1990, «Висока напруга», 16×20, лінорит, 2013 р.



Рис. 8. Сабко Ольга Валеріївна, 1990, «Навіщо все ускладнювати», 10×15, лінорит, 2013 р. Імітація торцевої гравюри на дереві.



Рис. 9. Сабко Ольга Валеріївна, 1990, «Сон», 20×15, лінорит, 2009 р. Робота виконана як імітація торцевої гравюри на дереві.



1. Деніке Б. Японська кольорова гравюра / Б. Деніке. — М., 1935.
2. Чегодаєв А. Шляхи розвитку російської радянської книжкової графіки / А. Чегодаєв. — М., 1955.
3. Лівітін Е. офорти Рембрандта / Е. Лівітін. — М., 1962.
4. Турова В. В. Що таке гравюра / В. В. Турова. — М., 1986.

1. Denike B. Yaponska kolorova hraviura / B. Denike. — M., 1935.
2. Chehodaiev A. Shliakhy rozvytku rosiiskoi radianskoi knyzhkovoї hrafiky / A. Chehodaiev. — M., 1955.
3. Livitin E. Oforty Rembrandta / E. Livitin. — M., 1962.
4. Turova V. V. Shcho take hraviura / V. V. Turova. — M., 1986.

Рецензент — О. М. Левчук, к.філол.н.,
доцент, НТУУ «КПІ»

Надійшла до редакції 25.09.13