

# ГРАФИЧЕСКИЕ ТЕХНИКИ

## Лекция 1. Графика. Виды графики. Графические техники

### ПЛАН ЛЕКЦИИ

- 1. Графика.**
- 2. Виды графики.**
- 3. Графические техники.**

#### **1. Графика**

Графика - вид изобразительного искусства. Слово графика происходит от греческого слова графо, которое означает писать, чертить, процарапывать.

Графические произведения, в отличие от живописных, передают самое главное без лишних деталей. Они будто отображают идею произведения. Графические работы могут быть черно-белыми, иногда цветными. В результате окружающий мир в графике очень выразительный, но несколько условный, образный.

Самостоятельные, отдельные произведения называют станковой графикой. Несколько станковых листов, объединенных общей идеей, образуют графическую серию.

#### **2. Виды графики.**

Графика объединяет две группы художественных произведений: рисунок и печатную графику.

Рисунок считают уникальным, потому что он существует в единственном экземпляре. В старину художники рисовали на папирусе, позднее - на пергаменте, с XIV в. - на бумаге. До нашего времени сохранилась традиция рисовать на ткани.

Папирус – материал для письма, изготовленный из болотного растения папируса.

Пергамент – материал для письма, изготовленный из кожи животных.

Графические техники. Изображение может быть создано карандашом, углем, тушью, сангиной (красно-коричневым карандашом, изготовленным из особого сорта глины) и другими средствами. О работе, созданной цветными мелками, мы скажем: выполнена в технике пастели.

#### **3. Графические техники.**

Изображение может быть создано карандашом, углем, тушью, сангиной (красно-коричневым карандашом, изготовленным из особого сорта глины) и другими средствами. О работе, созданной цветными мелками, мы скажем: выполнена в технике пастели.

В отличие от рисунка, печатная графика существует во многих экземплярах. Чтобы их получить, используют гравюру - изображение на твердом материале, которое покрывают красками, а потом отпечатывают на бумаге.

Существуют разные техники гравюры: ксилография, линогравюра, офорт, литография. С появлением гравюры связано возникновение печатной книги и развитие книжной графики.

В повседневности мы чаще всего сталкиваемся с промышленной графикой. Это - почтовые марки, афиши, театральные программки, этикетки, фирменные знаки, рисунки на коробках для тортов и конфет и т.п.

Линогравюра - рисунок, вырезанный на линолеуме. Рисунок вырезают на линолеумной пластине стальными резцами разной конфигурации. В зависимости от формы резца линия, которую он оставляет, может быть совсем тоненькой, острой или же широкой, округленной. Таким образом изготавливают форму. Потом на нее наносят печатную краску с помощью специального оборудования - валиков.

Печатают линогравюру на печатном прессе. При этом слой краски, нанесенный на форму, отпечатывается на бумаге. Бумажный отпечаток называют линогравюрой, или, обобщенно, как и все другие печатные техники, - эстампом.

Ксилография (гравюра на дереве) - изображение, выполненное резцами на деревянной поверхности. Для этого пригодны не все породы деревьев. Художники используют грушу, дуб, бук, самшит.

Деревянную поверхность тщательно шлифуют и даже заглаживают воском. Рисунок вырезают так же, как и на линогравюре, но большая твердость дерева позволяет обогатить изображение мелочами, деталями. Выполнять такую работу сложнее.

Печатают оттиск так же, как и линогравюру, с помощью печатного пресса на специальной эстампной бумаге. Эта техника старинная и пришла к нам из глубины веков. Именно таким образом выполняли первые печатные книги.

Офорт, или гравюра на металле, - это несколько техник исполнения печатной формы из металла (меди, цинка). Рисунок наносят на предварительно обработанную, отшлифованную, гладкую пластину. Это может быть гравирование, процарапывание. Такая работа требует исключительной точности и физического напряжения.

Существуют способы более легкого нанесения рисунка. Пластины можно покрыть защитным слоем специального лака и «рисовать», снимая лишь лак. Потом такую пластину погружают в емкость с кислотой, и кислота вместо гравера делает углубления в металле. Краску на офортную пластину наносят руками.

Отпечаток делают на печатном станке. Мягкая бумага, прижимаясь к пластине, как бы выбирает краску из углублений.

Литография - это гравюра на камне. Для нее используют специальный, литографский камень. Система нанесения рисунка на камень очень сложная. Это может быть и процарапывание, и нанесение рисунка кистью с тушью, и рисование карандашом. Во всех этих случаях используют материалы, предназначенные только для литографии.

Печатают оттиск на печатном станке. Литография позволяет достичь тонких градаций (переходов) тона, похожих на рисунок карандашом или акварелью. Благодаря этому литографские оттиски иногда напоминают акварельные рисунки.

Искусство разнообразно и многогранно. Оно не только удовлетворяет духовные потребности общества, но и стремится ответить на многочисленные духовные запросы каждого человека.

Большую группу искусств, в общем достаточно отличных друг от друга, называют обычно искусствами изобразительными. Сюда относят живопись, скульптуру, графику, но часто включают в это понятие и архитектуру, и прикладные искусства. Иногда все эти виды искусств называют «искусствами пространственными», ибо они создают реальные предметы, существующие в реальном пространстве. Иногда -- «искусствами пластическими», потому что они передают пластику, или, иными словами, трехмерность, протяженность реального мира в объемных или плоскостных формах. Среди прочих видов изобразительного искусства самое распространенное -- графика.

Возможности применения этого искусства очень широки, а виды и формы более чем разнообразны. Книжные иллюстрации и спичечные этикетки, станковые рисунки и гравюры, литографии и театральные афиши, плакаты и почтовые марки, газетные карикатуры, торговая реклама, шрифты для набора книг -- вот весьма не полный, перечень произведений графического искусства. Без этих произведений трудно представить себе нашу жизнь.

Именно поэтому графика, участвуя в оформлении всего, что окружает нас в быту, более чем какой-либо другой вид изобразительных искусств обладает возможностями активного воздействия на человека.

В данной курсовой работе мы постарались показать большие потенциальные возможности одного из самых «богатых» видов изобразительного искусства - графики.

Таким образом, актуальность темы курсовой работы заключается в необходимости включения в современный образовательный процесс данного вида изобразительного искусства, обоснования его значения для формирования творческой личности человека.

Мы поставили перед собою цель: изучить специфику графики как вида изобразительного искусства и разработать творческие работы в технике графического

## **Лекция 2. Графика как один из видов изобразительного искусства. Виды графики**

### **ПЛАН ЛЕКЦИИ**

- 1. Особенности графики как вида изобразительного искусства**
- 2. История становления и развития графики и графических техник**
- 3. Выразительные средства графики**

#### **1. Особенности графики как вида изобразительного искусства**

Слово «графика» происходит от греческого слова «графо» - «пишу». Так как всякое письмо обычно осуществляется с помощью пера или кисти, дающих на бумаге одноцветную линию, то графику рассматривали в первую очередь как линейное изображение в одну краску. Это и отличало ее от живописи, которая пользуется многокрасочной палитрой и цветным мазком.

Постепенно понятие графики расширялось: в нее включались различные виды гравюры - и одноцветной, и многоцветной, -- литографии, рисунки черными и цветными карандашами. Изобразительные возможности графики совершенствовались. Она стала воспроизводить многое из того, что когда-то воспроизводила только живопись: свет и тени, цвет, присущий предметам, воздушную среду и воздушную перспективу, и целый ряд тех свойств окружающей нас природы, которые из линейного изображения были исключены. Наконец, к графике стали причислять также и акварель, то есть живопись водяными красками на бумаге, в которой цвет играет ведущую роль. графика изобразительный гравюра ксилография

Обычно произведения графики, будь то изображение, сделанное непосредственно рукою художника, или воспроизведение рисунка любым видом полиграфической техники, создаются на бумажном листе. В этом один из наиболее существенных признаков графики.

Но далеко не все произведения графики созданы на бумаге. Скажем, портрет великого русского певца Шаляпина, сделанный Валентином Александровичем Серовым, нарисован углем на холсте, а графические произведения первобытных народов дошли до нас на камнях или на стенах пещер.

Часто про картину или фреску говорят «что они графичны». Что же хотят этим сказать? Обычно прежде всего это означает, что в картине или фреске отчетливо проступает рисунок, линия, контур, что в произведении все элементы изображения отделены четко друг от друга.

Очень часто понятие графичности, применяемое к живописи, означает также явное преобладание в ней черного и белого или сочетания белого с серым или с коричневым, то есть цветов, как их называют, «ахроматических», как бы бесцветных (греческое слово «хромое» означает «цвет»). Таким образом, одним из характерных признаков графики является построение изображения исключительно с помощью рисунка и применение одного -- ахроматического, а чаще всего черного цвета в сочетании с белым или цветным фоном самой бумаги (иногда холста, стены, камня или металла). Ничто не меняется от того, что часто в самом рисунке преобладает не линия, а пятно -- он все равно остается рисунком. Правда, иногда употребляются и другие цвета, а цветной гравюре или литографии, в рисунках цветными карандашами. Но все дополнительно вводимые краски остаются именно дополнением и не определяют основных элементов изображения. Это легко проверяется фотографированием. На черно-белой фотографии, как правило, произведения графики

воспринимаются во всей своей полноте, чего никак нельзя сказать о черно-белой фотографии живописного произведения.

Под это определение особенностей графики не подходят акварель и пастель. Их объединяет с графикой лишь материал - бумага. По характеру изобразительных средств и возможностей они скорее принадлежат к живописи. Поэтому в дальнейшем мы почти не будем их касаться.

Как уже говорилось, графика на первый взгляд гораздо более, чем живопись, ограничена в средствах выражения. Так как она оперирует по большей части лишь черным и белым, то ей неподвластно изображение всего красочного многообразия реального мира. А поскольку цвет составляет одно «из важнейших качеств реальных предметов, то никогда в графическом изображении не может быть достигнуто такое подобие реальности, какого с легкостью можно добиться в живописной картине. Ограниченная в своих цветовых возможностях, графика не в силах создавать произведений, в которых разнообразные красочные переливы с неуловимыми переходами тонов являются основным средством эмоционального воздействия.

И все же эта относительная бедность средств графики в сравнении со средствами живописи лишь кажущаяся. Многообразно варьируя отношение даже одного только черного цвета рисунка к белому фону бумаги то в виде лаконичных контрастов белого и черного, то прибегая к тончайшим и сложнейшим переходам пятен и линий разной интенсивности, художник-график может добиться большой выразительности. Он может заставить вас увидеть не только объем предметов и пространство, в котором они существуют, но и различные эффекты света -- то мягкого, то яркого, дать почувствовать свойства поверхности предметов -- гладкой, шероховатой, блестящей (их так называемую фактуру), и даже вызвать представление о цвете. Благодаря этому в настоящем высокохудожественном произведении графики мир никогда не будет выглядеть обесцвеченным, как не выглядит он таковым, скажем, в черно-белом фильме. К тому же графика имеет и ряд преимуществ: ее исполнение требует меньшего времени, и потому она может очень быстро отразить волнующие художника чувства и мысли, будь то непосредственные впечатления типа путевых зарисовок или отклик на события жизни в виде газетного рисунка, карикатуры.

Виды графики очень многообразны, гораздо многообразнее, чем виды живописи. Как и живопись, графика может быть станковой, то есть предназначенной для самостоятельного, независимого от определенного места существования. Название это произошло от названия «станковая живопись». Так называют живопись, которая в отличие, например, от стенных росписей создается на особом станке -- мольберте. Станковую картину, как и произведение станковой графики, можно переносить с места на место, повесить на любой стене» или же хранить отдельно.

Однако, помимо станковой, существуют многие другие виды графики, связанные с весьма определенным назначением. Такова книжная графика -- иллюстрации и оформление книги, затем плакаты, афиши, газетные рисунки, карикатуры и так называемая прикладная графика: марки, этикетки, графическое оформление конвертов и многое, многое другое.

Во всех этих видах графики, отличающихся друг от друга своим назначением, используются и различные техники. Это прежде всего обыкновенный рисунок - безразлично, наносится ли он карандашом, пером или кистью на бумагу, процарапывается ли на металле или выполняется на камне. Рисунок, будучи механически воспроизведенным любым видом печати, все равно остается в основе своей рисунком.

Но наряду с рисунком существует еще и эстамп, то есть авторское воспроизведение рисунка, специально предназначенного для печати. Сюда относятся различные виды гравюры: на дереве, на металле, на камне, на линолеуме, на стекле, на картоне.

## **2. История становления и развития графики и графических техник**

Различные виды графики, как и техника их исполнения, возникали постепенно, в зависимости от потребностей жизни и характера искусства той или иной эпохи.

Графика - древнейшее из изобразительных искусств. Первые изображения - рисунки, нацарапанные на стенах и скалах пещер первобытного человека, орнамент, высеченный на предметах быта, орудиях труда и на оружии эпохи неолита и бронзового века, - все это можно отнести к первым шагам искусства графики.

На ранних ступенях цивилизации графика совместно со скульптурой выступала как бы предшественницей письменности. История сохранила для нас и пергаментные свитки и каменные плиты с различными изображениями, которые надо было не просто смотреть, а читать как надпись, хотя в отличие от настоящего письма в них о многом следовало лишь догадываться.

Так, например, желая рассказать о том, что царь Нармер покорил всю долину реки Нил и захватил при этом шесть тысяч пленных, египетский художник IV тысячелетия до нашей эры изобразил на плите, высеченной в честь этого события, мифического покровителя египетских царей - бога Гора. Бог Гор был изображен в виде сокола, покоряющего бога реки Нил, а каждый из шести цветков лотоса, как бы растущих из Нила, означал тысячу пленных. Такие изображения-надписи называются пиктограммами.

В течение длительного времени графика существовала лишь в связи с украшением того или иного предмета, главным образом из керамики и металла. Станковой графики как таковой еще не было. Основной областью применения графики были также рукописные книги или свитки, в которых текст дополнялся, пояснялся и украшался рисунками. Связь графики с письменностью таким образом сохранялась.

В Китае, например, даже не существовало принципиальной разницы между рисованием и каллиграфией, которая считалась там вполне равноправным искусством. Так, великий китайский художник VIII века Ван Вей был также и прославленным в свое время каллиграфом, отлично умевшим рисовать сложнейшие иероглифы и красиво располагать их на свитке-книге. Долгое время единственным видом графики был рисунок, и выполнялся он в одном экземпляре. И лишь в 868 году нашей эры в Китае был открыт способ размножения рисунка с помощью вырезанного на дереве клише (рисунка-печати). Это был зародыш той гравюры на дереве, или «ксилографии» («ксилос» - по-гречески «дерево»), которая возникла в Европе лишь в первой половине XV века. Появление ее было связано с народными движениями, охватившими многие европейские страны того времени, с первыми крестьянскими революциями.

### **Гравюра на дереве (ксилография)**

Первые европейские гравюры носили политический характер. Одни были направлены против церкви и духовенства, против феодалов, другие, наоборот, против вождей народных движений. Это были листки, отпечатанные с одной доски, на которой вырезались и изображения, и тексты. Изображения выглядели часто очень примитивными, и единственной целью их было пояснение текста, а порою и замена его для большинства населения, которое было неграмотным. Такие гравюры, рассчитанные на самые широкие круги населения, создавались в различных странах Европы.

Создатели этих гравюр не ставили своей целью дать полноценное законченное произведение искусства, не стремились ни к выразительности деталей, ни к подробной передаче объема и пространства. В их задачу входило лишь донесение до зрителя социального смысла изображения. Поэтому гравер ограничивался лишь несколькими линиями, которые могли дать общее представление о персонаже. К тому же и сама техника обрезной гравюры сильно затрудняла создание тональных переходов, тем более что в данном случае вырезать гравюры надо было очень быстро.

Техника изготовления гравюры на дереве была несложна и заключалась в следующем. На доске продольного распила, тщательно выструганной и отшлифованной, рисовали все то, что надо было воспроизвести. Затем каждый штрих, пятно и линию тщательно обрезают с двух сторон острыми ножами. Все те места доски, которые после накатывания краской и печатания должны были оставаться на оттиске белыми, выдалбливались стамесками и долотами.

Словом, оставляли то, что должно было дать черный оттиск, а все остальное вынимали (поэтому гравюру на дереве называют «высокой гравюрой»).

Далее тампоном или вращающимся валиком на доску наносили краску и, прикрыв бумагой, придавливали прессом. На бумаге получался оттиск.

Естественно, что рисунок при гравировании должен был быть всегда «зеркальным», то есть повернутым в обратную сторону. Так, если на оттиске нужно получить изображение человека, держащего меч или копье в правой руке, то на доске он должен был держать их в левой. Это условие является обязательным и для всех видов современной гравюры.

Гравюра, вырезанная на доске продольного распила, обычно грушевого дерева, получила название «обрезной», так как каждый штрих на ней обрезаются с двух сторон. Исправление технических погрешностей, допущенных при подобном гравировании, очень трудно. Надо вырезать испорченный кусок дерева, вставить и вклеить новый, зачистить и отшлифовать его в уровень с поверхностью всей доски, снова нанести рисунок и снова гравировать.

В технике гравюры на дереве содержалась уже идея книгопечатания, и его изобретателю Иоганну Гутенбергу, жившему в Германии в первой половине XV века, надо было лишь ввести систему отдельных подвижных букв, набираемых в слова и фразы.

Гравюра на дереве вошла уже в первые печатные книги в качестве иллюстрации. Применялась она и для изготовления игральные карт и прочих изображений.

Почти всегда в то время художник и гравер были разными лицами, и гравер-резчик переводил на доску и гравировал то, что нарисовал художник.

Очень часто и гравюры на отдельных листах и гравюры, воспроизводившиеся в виде иллюстраций в книгах, раскрашивались акварелью.

В России начало гравюры обычно относят к XVI веку, ко времени возникновения книгопечатания в Москве. Первой гравюрой на дереве принято считать оттиск с изображением «Евангелиста Луки», помещенный русским первопечатником Иваном Федоровым в книге «Апостол». Эта книга, вышедшая в 1564 году, была украшена различными заставками и инициалами, гравированными на дереве. И до сих пор гравюры в этой книге поражают своим разнообразием, красотой и гармоническим сочетанием со шрифтом набора.

Первые русские граверы, вышедшие из рисовальщиков Московской Оружейной палаты, явились авторами не только книжных иллюстраций, но и ряда станковых гравюр. Крупнейшим гравером XVII века был Василий Корень, автор иллюстраций и больших гравюр, положивших начало тем изображениям, которые получили название «лубка» и распространились среди широких народных масс. Название «лубок», очевидно, происходит от лубочного короба, в котором офени (торговцы) разносили эти картинки по деревням.

Долгое время лубки печатались в одну краску, а затем раскрашивались вручную, причем этой раскраской занимались целые подмосковные деревни.

Характерными образцами таких лубков являются знаменитый «Кот казанский, а ум астраханский» (Приложение 5) и «Как мыши кота хоронили». Изображение в этих лубках усатого кота было, как свидетельствует длинный текст во второй гравюре, карикатурой на Петра I. Отпечатаны лубки с одной доски. Линии, штрихи хотя и многочисленны, но однообразны по плотности.

С течением времени обрезные гравюры стали видоизменяться. Рисунок их становился более свободным и легким. Художники уже не ограничивались одним контуром, а начали вводить в изображения различного вида штриховку - и параллельную, и перекрестную. Линии и штрихи делались более плавными; передавая свет и тень, они «лепили» выпуклости формы.

Необходимость относительной демократизации всего искусства и более широкого ознакомления с прославленными образцами живописи вызвали к жизни репродукционную гравюру, воспроизводившую живописные картины и даже стенные росписи. Возникает так называемая «тоновая» гравюра, в которой разнообразие красок воспроизводимой картины передается особым сочетанием штрихов. На известном отдалении от глаза эти штрихи теряют самостоятельное значение и сливаются в пятна различной силы -- от светло-серых до глубоких

черных. Однако определенная ограниченность технических возможностей самой обрешной ксилографии привела к тому, что вскоре репродукционная гравюра на дереве была вытеснена гравюрой на металле.

### **Гравюра на металле**

В отличие от ксилографии, в которой «печатающий» рисунок бывает выпуклым, рисунок на металлической доске состоит из углубленных штрихов, либо прорезанных резцом, либо вытравленных кислотами. Поэтому такого рода гравюры называются «углубленными».

Существует несколько разновидностей гравюры на металле.

#### **Резцовая гравюра**

Самым ранним типом гравюры на металле, изобретенной в середине XV века, была так называемая резцовая гравюра. Рисунок в ней процарапывался или вырезался глубокими линиями на медной доске с помощью специальных резцов - штихелей. Острые выступы, образовывавшиеся по краям прорезанных бороздок, счищались гладилкой. После этого доска была готова к печати. Краска наносилась на всю доску с таким расчетом, чтобы она плотно забивалась в бороздки, в углубленные штрихи рисунка. Затем доска насухо протиралась, и краска оставалась лишь в углубленных ее частях. Прижимая под сильным давлением к такой доске влажную бумагу, втягивающую краску, получали на ней оттиск.

Отсутствие волокнистости, затруднявшей работу над деревянной гравюрой, позволяло делать в металлической гравюре штрихи в любых направлениях и любой толщины. Самая сетка штрихов могла быть сколь угодно густой. Поэтому, несмотря на трудоемкость этой техники, она открывала по сравнению с деревянной обрешной гравюрой неизмеримо большие возможности в передаче объемов, светотени, перспективы. А это и было одним из тех завоеваний, к которым стремилось изобразительное искусство так называемой эпохи Возрождения.

Однако очень скоро резцовая гравюра перестала быть только средством воспроизведения живописи и приобрела характер самостоятельного вида искусства.

Изобретение и развитие книгопечатания способствовало осуществлению этой задачи. Художники получили теперь возможность обращаться к более широким кругам народа.

В своих произведениях Дюрер, сохраняя традиционные религиозные и аллегорические сюжеты, образно воплощает явления окружающей его действительности. Так, например, в гравюре «Отдых на пути в Египет», используя евангельскую легенду, Дюрер изображает современную ему немецкую деревню. Мария и Иосиф выглядят как простые крестьяне, отдыхающие среди хорошо знакомого художнику типичного немецкого деревенского пейзажа с домами под высокой» остроконечной кровлей, с забором из жердей. Вся сцена исполнена большой лирической теплоты, чему немало содействует тонкая передача света, мягко окутывающего все предметы. Эта гравюра выполнена на дереве. Но Дюрер здесь значительно обогащает технику обрешной гравюры. Не ограничиваясь одними контурными линиями, он дополняет их кое-где тонкой штриховкой, создающей иллюзию светотени. Благодаря этому места, оставленные чистыми, воспринимаются не просто как белая поверхность листа, а как прозрачная и светлая воздушная среда.

Дюрер в своем искусстве опирается на нереальные свойства природы. Он изучает анатомию и старается вывести математически точные, совершенные пропорции человеческого тела; изучает перспективу, помогающую с научной достоверностью изображать пространство и объем. Будучи живописцем, он, однако, особенно много работал как гравер. Ему принадлежат самые совершенные из обрешных гравюр на дереве, но лучшие его создания относятся к области металлической резцовой гравюры. Таковы его непревзойденные по мастерству исполнения «Святой Иероним», «Рыцарь, смерть и дьявол» и «Меланхолия».

В гравюре «Святой Иероним» Дюрер опять использует библейский образ. Но вместо святого, по традиции изображаемого в пустыне, Иероним Дюрера - мудрый и спокойный старик, который сидит в комнате, полной множества живых деталей, характерных для немецкого дома XVI века. При этом вместо чтения священного писания старик занимается гравированием. Это произведение представляет собой замечательный образец использования

всех возможностей резцовой гравюры. Здесь не только точно очерчены и выполнены в объеме все предметы, но и с большой убедительностью передан теплый солнечный (именно солнечный!) свет, вливающийся через окна в комнату.

В гравюрах «Рыцарь, смерть и дьявол» и «Меланхолия» художник говорит совсем другим языком. В бурный период начала Реформации, рыцарских восстаний и приближения Крестьянской войны 1525 года Дюрер как бы высказывает в сложной аллегорической, порою зашифрованной форме свои размышления о судьбах Германии.

Резцовая гравюра технически очень трудоемка. Она требует длительной работы над доской, но зато дает особенно большую точность и ясность в передаче пространства и объема предметов. Поэтому резцовая гравюра не случайно достигла наибольшего расцвета именно в эпоху Возрождения, когда перед искусством стояла задача познания и отражения реального мира, когда и в живописи господствовало стремление к ясным и четким формам, законченности и определенности композиции и рисунка.

Позднее, начиная с XVII столетия, резцовая гравюра все больше превращается лишь в средство репродукции живописи.

В XVIII веке она особенно успешно выступает в качестве иллюстраций в научных и художественных книгах и альбомах. В России резцовая гравюра возникает на рубеже XVII и XVIII веков при Петре I как техника создания географических карт, чертежей в научных книгах, больших листов с изображениями битв на суше и на море, празднеств и портретов. Ее признанными мастерами были в это время братья Алексей и Иван Зубовы.

Позднее, в XVIII веке, русское искусство выдвинуло замечательных гравюров-портретистов Е. Чемесова и Г. Скородумова. Они стремились подчеркнуть черты живого человека, внести в портрет психологизм, живость и простоту образа. Поэтому их творчество вырывалось из тесных рамок официальных портретов. В особенности это присуще гравюрам и офортам Е. Чемесова, которые отличаются также редким мастерством и разнообразием штриха. «Автопортрет» — одна из лучших работ Чемесова.

### **Офорт**

Хотя резцовая гравюра и продолжала существовать, но уже с XVII века ее начали быстро оттеснять новые виды углубленной гравюры на металле.

Первым и весьма удачливым ее соперником выступил офорт. Его техника не требовала ни столь длительной работы, ни такой точности руки, как техника резцовой гравюры. Вместе с тем офорт открывал новые богатые возможности гораздо более сложного светотеневого решения, давал большее разнообразие тональных отношений, позволял достигать почти живописных эффектов. Сохраняя ту же способность многократного повторения оттисков, офорт мог передать всю прелесть непосредственного живого рисунка пером.

Техника офорта заключается в следующем. Металлическая доска покрывается слоем кислотоупорного лака, и по нему иглой процарапывается рисунок. Затем доска погружается в смесь азотной и соляной кислоты (так называемую «царскую водку», по-французски - еan forte). Отсюда название «офорт». При этом доска протравливается только там, где лак процарапан. По желанию художника разные места могут быть подвергнуты более или менее длительному травлению. Соответственно различной будет и глубина образовавшихся в доске борозд. Глубокие борозды дадут на оттиске более темный штрих, а мелкие - более светлый. После травления лак смывается с доски, и затем с нее делают оттиски так же, как с досок резцовой гравюры.

Особенности офорта как нельзя более отвечали общему направлению искусства XVII столетия - стремлению к динамике, к контрастам света и тени, дающим ощущение подвижности и изменчивости. Это соответствовало мироощущению людей той бурной эпохи первых буржуазных революций в Европе, непрерывных войн, великих географических и научных открытий, формирования национальных государств.

Особенно развился офорт в наиболее демократической из европейских стран той поры - Голландии, где работал гениальный художник, живописец и график, величайший из

офортисов - Рембрандт ван Рейн (1606-1669), которого справедливо считают одним из самых выдающихся представителей реалистического искусства.

Его живопись, выполненная в горячей, красновато-коричневой гамме, построенная на сильных светотеневых контрастах, полна тонких и точных жизненных наблюдений, основана на глубоком изучении действительности. Ничего не приукрашивая, художник мужественно смотрит в глаза правде. Его портреты, картины на традиционные мифологические или религиозные темы отличаются глубоко реалистическим характером образов, ибо, как говорили уже его современники, он «писал Венеру с прачки или работницы». До сих пор его искусство поражает зрителя своей изобразительной силой и цветовой гармонией, исключительной психологической глубиной и проникновенностью образов, благодаря чему все изображенное им наполняется особым благородством, внутренней красотой и человечностью.

Офорты Рембрандта, сохраняющие все черты, свойственные его живописи, бесконечно разнообразны. Используя легкость работы иглой по лаку, Рембрандт создавал и беглые наброски, заменявшие порой зарисовки в альбоме, и большие сложные многофигурные композиции.

Есть среди офортов Рембрандта удивительно живописные пейзажи, как, скажем, пейзаж с тремя деревьями. В этом офорте отчетливо проявляется и своеобразие манеры Рембрандта. Как в большинстве его офортов, сложность и разнообразие штриховки позволяют художнику давать все переходы от густых теней до полной освещенности. Штрих то ложится частой, почти сплошной сеткой, то наносится очень легко, едва трогая лист. Благодаря такой манере в пейзаже с тремя деревьями Рембрандт дает картину природы в ее изменчивом движении. Приближается гроза, надвигаются тучи, вдали хлещет косой дождь. Все в природе насторожилось, полно тревоги и внутреннего драматизма...

Некоторые из лучших портретов Рембрандта сделаны также в офорте. Таков «Портрет Яна Сикса», поражающий редкостным богатством переходов от бархатно-черного до ослепительно белого. Врывающийся через открытое окно в затененную комнату яркий солнечный свет дает в офорте чисто живописный эффект.

Один и тот же офорт имеет у Рембрандта (как позднее и у других художников) несколько так называемых «состояний». Сделав некоторое количество оттисков, мастер легко может внести поправки, дополнительно протравливая доску, прикрывая слоем лака те места, которые не должны подвергнуться новому травлению. Многократная обработка доски позволяла Рембрандту достигать богатых тональных переходов.

Впоследствии этим приемом широко пользовался и знаменитый русский пейзажист И. И. Шишкин. Его офорты, так же, как и живопись, посвященные изображению русской природы, отличаются большой мягкостью тональных переходов, широким и полным использованием выразительных средств этой графической техники.

Шишкин - самый крупный из русских художников, работавших в офорте. Не раз обращались к офорту и другие мастера, в их числе знаменитый украинский поэт и художник Т. Г. Шевченко, такой выдающийся архитектор, как А. В. Щусев, построивший Мавзолей В. И. Ленина, и талантливый советский художник И. И. Нивинский, и многие другие.

#### **Акватинта**

По мере развития искусства график офорт стали часто применять в сочетании с техникой так называемой «акватинты», появившейся в 60-х годах XVIII столетия во Франции.

Доска для акватинты сначала покрывается смолистым порошком, который при нагревании закрепляется на ней мелкими точками. Затем доску травят, и она приобретает шероховатую поверхность, дающую серый оттиск. Травление происходит многократно. При первом травлении кислотоупорным лаком закрываются те места, которые на оттиске должны остаться совсем белыми; при втором травлении закрываются те, которые будут самыми светлыми; при третьем - более темные, и так далее. Под конец остаются не закрытыми лаком лишь наиболее темные места. Лак накладывается кистью так, что изображение на оттиске создается из пятен различной интенсивности и различной формы.

Дополнительная обработка доски техникой офорта, то есть введением, помимо пятен, также и штриха, дает особенно большое разнообразие.

Именно так, сочетая акватинту и офорт, работал выдающийся испанский художник -- живописец и гравер - Франциско Гойя (1746-1828).

Выходец из народа, глубоко правдивый в своем остром и эмоциональном искусстве, он создал превосходные живописные портреты своих современников, заострив их черты в некоторых случаях почти до шаржа. Та предельная экспрессия, которая отличает и его портреты, и известную картину «Расстрел», с особой силой выступает в его офортных сериях, например, в серии офортов «Капричос» (то есть «капризы», «фантазии»), где Гойя зло высмеивает придворные нравы, церковное мракобесие, самодовольную тупость испанских грандов. Полна трагизма серия «Привидения», истинный смысл многих листов которой до сих пор не разгадан, и особенно трагичны офорты «Ужасы войны», посвященные борьбе испанского народа за независимость против войск Наполеона, событиям, которые Гойя сам видел и пережил

В сериях «Капричос» и «Привидения» он рисует образы звероподобных людей, бичуя их темные страсти и низменные влечения. Почти везде он широко использует язык намеков и иносказаний, далеко не всегда полностью разъясняя задуманное. Лишь в серии «Ужасы войны» он, отбросив загадки и полунамеки, со всей ясностью и силой говорит прямо и решительно о войне, о ее трагических эпизодах, о героизме испанцев, защищающих свое отечество. Он рисует просто и лаконично, работая обобщенными и четкими пятнами. Это особенно ясно в превосходном офорте «Какое мужество!». На фоне пушки мы видим стройную женскую фигуру, которая убедительно раскрывает героизм испанских женщин, выступавших против иноземных захватчиков.

#### **Меццо-тинто, „сухая игла" и „мягкий лак"**

Среди видов углубленной гравюры на металле следует упомянуть еще меццо-тинто, «сухую иглу» и «мягкий лак».

Техника меццо-тинто, или так называемая «черная манера», основана на том, что вся поверхность доски предварительно зернится специальной качалкой, то есть делается шероховатой, и в оттиске дает глубокий темный бархатистый тон. В тех местах, которые должны быть светлыми, шероховатости сглаживаются, в той или иной степени.

Изобретенная в XVII столетии техника меццо-тинто вскоре оказалась наиболее совершенным способом воспроизведения тонального богатства живописи с преобладанием темных цветов. Именно поэтому в XVIII веке она получила особенное распространение в качестве репродукционной гравюры в Англии в пору расцвета английской портретной живописи, мастера которой чаще всего писали портреты на темном, почти черном фоне. Впоследствии после изобретения фотомеханических средств репродуцирования к технике меццо-тинто почти перестали прибегать.

«Сухая игла» по оттиску часто напоминает офорт. Только вместо травления здесь применяется неглубокое процарапывание поверхности доски иглой или осколком алмаза. Техника эта проще офорта, но зато не дает такого разнообразия тонов и интенсивности цвета. Кроме того, при работе «сухой иглой» нельзя получить большого количества оттисков.

Разновидностью офорта является «мягкий лак» - способ, передающий рисунок карандашом. На металлическую доску, покрытую специальным лаком, накладывается бумага, и на нее наносится рисунок карандашом. От давления карандаша неровности бумаги прилипают к лаку, и, когда бумага снимается, она уносит частицы отставшего лака. После травления доски получается тяжелый зернистый штрих, воспроизводящий карандашный рисунок.

#### **Торцовая гравюра на дереве**

Вытесненная гравюрой на металле, ксилография совсем было умерла, и только в конце XVIII века ее спасли от полного исчезновения смелые технические предложения английского гравера Томаса Бьюика.

Он предложил, во-первых, заменить продольное дерево торцовым, взяв для гравирования доски поперечного распила, в которых волокна перпендикулярны к плоскости доски. Инструмент гравера движется на такой доске с одинаковой легкостью во всех направлениях и может давать как широкие линии, так и линии самой незначительной толщины.

Во-вторых, Т. Бьюик предложил заменить ножи, которыми гравировали доски продольной обрезной ксилографии, инструментами, приспособленными для гравюры по металлу - штихелями различной формы, позволяющими получить на доске белую линию одним движением инструмента по дереву.

Это дало возможность, используя белый штрих, сочное черное пятно и комбинации белых точек, добиваться различных тоновых эффектов. Легче стало вылепливать форму, вводить в изображение свет и тени.

Торцовая гравюра быстро распространилась во всех видах ксилографии, но наибольшего расцвета достигла в применении к книжной иллюстрации в 40-х годах XIX века.

Технику торцовой гравюры прекрасно использовал русский гравер Е. Бернарнский. По рисункам А. Агина, одного из основоположников русской иллюстрации, Бернарнский создал гравюры к «Мертвым душам»

Гоголя. Художник последовательно развертывает картины русской жизни, точно и метко воспроизводит облик Чичикова и других действующих лиц поэмы.

Так, например, в гравюре «Пошла писать губерния» дана яркая картина провинциального бала, где мы легко узнаем гоголевские персонажи. Каждая фигура полна острой, почти карикатурной и вместе с тем не выходящей за рамки реальности выразительности.

Все композиции А. Агина благодаря тонкому мастерству гравера зазвучали с особой силой, убедительность рисунка соединилась в них с наблюдательностью художника, с его глубоким проникновением в дух поэмы. Эти иллюстрации, выпускавшиеся отдельным сборником под заглавием «Сто рисунков к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души», сыграли значительную роль в развитии русского реалистического искусства.

Со временем ксилография как самостоятельное искусство резца выродилась и превратилась в почти механическое, безликое воспроизведение любых видов изображения, начиная от фотографии и кончая чертежами. Развитие фотомеханики постепенно вытеснило ксилографию из репродукционных процессов.

Но русская ксилография выдвинула на грани XIX--XX веков сильного и яркого мастера, гравера и офортиса В. В. Матэ, явившегося учителем большинства наших советских граверов старшего поколения. Г В начале XX века в России и в Европе /возрождается станковая (независимая от I целей репродукции) автогравюра. Теперь один и тот же человек выполняет работу и рисовальщика, и гравера.

Возрождение ксилографии дало таких мастеров, как Ф. Валлотон во Франции, К. Кольвиц в Германии, Ф. Мазереель в Бельгии, А. П. Остроумова-Лебедева и В. Д. Фалилеев в России.

Особенно интересны гравюры А. П. Остроумовой-Лебедевой, создавшей ряд исключительных по мастерству и изяществу архитектурных пейзажей Ленинграда и его окрестностей. Гравюры ее отличаются необычайной лирической проникновенностью. Тонко чувствует она своеобразную прелесть строгой и гармоничной архитектуры города, его площадей и улиц, его набережных и мостов, чистоту их линий и совершенство пропорций, романтическую живописность парков Павловска и Пушкина (Царского Села).

В. Д. Фалилеев работал также главным образом над пейзажем, создавая в цветных гравюрах яркие эффекты то раннего утра, то вечера, то полдня.

К торцовой гравюре на дереве близки некоторые новые техники, возникшие либо в самые последние годы XIX, либо XX столетия. Таковы гравюры на линолеуме и на органическом стекле.

В настоящее время линолеум, как материал более податливый, чем дерево используется очень широко, особенно в тех случаях, когда создается гравюра большого размера.

### **Литография**

Литография - гравюра на камне - наиболее молодая из основных гравюрных техник. Она была открыта в самом конце XVIII века немцем А. Зонфельдером.

В основу литографии положено травление кислотами, но в отличие от офорта и меццотинто на поверхности печатной формы не получается углублений. Таким образом, литография относится к видам плоской печати. Название «литография» происходит от греческого слова *litos* - «камень». На специально отшлифованную поверхность камня известковой породы художник наносит рисунок жирным карандашом или жирной тушью. Затем камень слегка протравливается раствором азотной кислоты. Места, покрытые карандашом или тушью, содержащими жир, не воспринимают кислоты, а места, свободные от рисунка, после травления перестают воспринимать жир. Поэтому при печатании типографская жирная краска пристаёт только к тем местам, на которые нанесен рисунок, и таким образом переносит его на оттиск.

Возникновение литографии не было случайностью. Быстрое распространение периодической печати, игравшей все большую роль в общественной жизни, неуклонно требовало новых, более оперативных форм изобразительного искусства

Новая техника давала возможность издателям и художникам, быстро откликаясь на сменяющиеся события, высказываться непосредственно, допускала массовое воспроизведение и большие тиражи и стоила поэтому дешево. Таким образом, через двадцать лет после своего изобретения литография, вытеснив более сложные гравюрные техники, становится основным способом воспроизведения любых изображений.

Крупнейшими представителями искусства литографии в России в XIX веке были одаренный карикатурист А. Лебедев, острый и наблюдательный рисовальщик В. Тимм, А. Орловский, оставивший нам ряд талантливых работ с изображением кавалеристов, казаков на лошадях и ямщицких троек.

Особенно следует отметить И. Щедровского, изображавшего быт ремесленного люда. Он создал альбом литографий, названный «Сцены из русского народного быта», о котором с похвалой отозвался В. Г. Белинский, сказав, что «изображенные в нем фигуры - действительно русские». Одним из лучших листов этого альбома является «Столярная мастерская», где показаны работающие столяры. Монументальность композиции талантливо сочетается здесь с исключительным мастерством, полной свободой и жизненностью в передаче образов.

Величайшим мастером, с непревзойденным блеском, использовавшим новую технику, был замечательный французский живописец и рисовальщик Оноре Домье, который по своему происхождению и политическим воззрениям был плоть от плоти французского рабочего класса.

Свою живопись он посвятил изображению, людей физического и умственного труда, в первую очередь рабочих, мастеровых, прачек, ремесленников, а рядом с ними -- художников, любителей книг и древностей, мечтателей и поэтов. Графику же свою, всю силу своего острого и проникновенного рисунка он посвятил борьбе с буржуазией, ее косностью и тупостью, борьбе с самодовольным, ограниченным и злым мещанством.

Быстрота работы, допускаемая литографией, позволила Домье чуть ли не ежедневно давать новые, полные бичующей сатиры, а порой и горечи литографии, помещавшиеся в журналах «Карикатура» и «Шаривари». Политическая карикатура и злободневный газетный рисунок в руках Домье превратились в большое, настоящее и глубокое искусство. Примером тому служит его литография «Улица Транснонен», где с драматической силой изображен труп рабочего, злодейски убитого полицией.

Кроме повседневной работы для журналов и газет, Домье много работал над станковыми литографиями и сделал несколько больших серий. В них он с беспощадной силой разоблачает уродства буржуазного общества, раскрывает сущность его политики и морали, его правосудия и искусства. Пользуясь характерной для литографии пластичностью линии,

Домье делает ее особенно выразительной, лепящей объем, подчеркивающей ритм движения и подчас придающей образу гротесковую экспрессию.

### **Цветная гравюра**

Цветная гравюра в истории искусства встречается значительно реже.

Техника такой гравюры отличается от техники черной гравюры тем, что для получения цветного, оттиска нужно сделать несколько досок. При этом различаются два основных типа цветной гравюры.

Первый тип, получивший начало от раскрашенных обрешных гравюр, тот, в котором ведущим является черный цвет, рисующий форму и лежащий в основе всей композиции.

Остальные цвета как бы являются дополняющей раскраской.

Такова, например, японская гравюра. Расцвет ее относится к XVIII и первой половине XIX века, когда художники, отступив от традиционных религиозных и мифологических сюжетов, обратились к реалистическому изображению повседневной жизни и природы страны. Именно тогда, и это не случайно, в японском искусстве выдвигается на первый план демократическое искусство гравюры.

В технике цветной гравюры работали такие выдающиеся мастера, как Ута-маро и Хокусай. Наиболее непосредственные изображения жизни японских городов встречаем мы в гравюрах Утамаро. Наряду с чисто жанровыми сценами он создает и большую серию полужанровых, полупортретных изображений характерно-японских типов, носящую название «Большие головы».

Японским граверам в отличие от граверов европейских чуждо изображение светотени и сложных тональных переходов. В их гравюрах форма изображается с помощью точной и выразительной линии, то плавно очерчивающей фигуры и предметы, то нервно и ломано бегущей по поверхности листа.

Линейный рисунок дополняется многими цветами, подобранными в строгих гармонических сочетаниях без всякой растушевки и дающими красивые и сочные силуэты.

Утамаро и Хокусай оказали огромное влияние на развитие цветной гравюры в Европе конца XIX и начала XX веков.

Во втором типе цветной гравюры черный цвет не обязателен, и гравюра больше напоминает рисунок кистью.

В наиболее классических образцах гравюры этого типа, зародившейся и развивавшейся главным образом в Италии в XVI веке, художник стремится создать впечатление барельефа и для лепки формы пользуется светом и тенью.

От сочетания итальянских слов «свет» и «тьень» и произошло название этого типа гравюр - кьяроскуро.

Если первый тип цветной гравюры отличается яркими цветами, то для второго характерны сближенные, блеклые тона, как бы различные, умело подобранные оттенки одного цвета.

И в том и в другом случае цветная гравюра никогда не стремилась к иллюзорному воспроизведению природы и никогда не изображала воздушную среду с ее мягкими и расплывчатыми очертаниями предметов. Колорит гравюры был всегда рассчитан не на копирование цветов природы, а на создание их гармонических отношений, характер которых определялся содержанием гравюры и желанием вызвать у зрителя те или иные ощущения.

Поэтому цветовые композиции строились в определенных гаммах - то резких, то мягких, то коричневато-желтых, то голубоватых, часто с введением «ударов» ярких, контрастных красок. Цветовые гармонии были заранее продуманы и определены, тем более что техника выполнения гравюры, как всегда, требовала строгого и точного расчета. Эти традиции остались живыми и для наших дней.

Многоцветные литографии, создаваемые художниками также и в наши дни, следуют традициям цветной гравюры.

Таким образом, мы познакомились со всеми основными видами графической техники - с обрешной и торцовой гравюрой на дереве, с резцовой гравюрой на металле, с офортом, с акватинтой и т. д. Одновременно мы приобрели и некоторые сведения об истории графики.

### **3. Выразительные средства графики**

Сравнительно небольшая, но насыщенная событиями история графики как вида искусства, постоянное расширение границ графики в искусстве современности дали ряд теоретических исследований отдельных выразительных средств графики и несколько практических руководств по их применению. Особенно это относится к элементам графики.

Процесс поиска новых выразительных возможностей графики, развивающийся с начала XX в., далеко не окончен и не замедлен. Выйдя из оков иллюзорности, графика открыла для себя множество путей и вне традиционных, установленных для нее веками границ. Отдельные кризисные явления в тех или иных сферах приложения выразительных средств графики ликвидируются вливанием свежих идей из соседних сфер искусства.

#### **Элементы графики**

Опираясь на теоретический и практический опыт прошлого в изобразительном и прикладном искусстве, личную практическую деятельность, мы останавливаемся на описании четырех элементов графики: линии, штриха, пятна и точки. Возможны ли поиск и выявление других элементов?

В принципе, возможны. Так, промежуточное положение между линией и штрихом могут занимать росчерк и зигзаг. По своей природе это -- линии, но по характеру в наиболее острых вариантах их начертание может приближаться к штриху. Неэнергичный, очень короткий штрих часто берет на себя функции точки. Можно привести и другие примеры, однако тщательное изучение творческого наследия говорит о нецелесообразности в настоящее время расширения составляющих этого вида выразительных средств графики.

В соответствии с выявленными элементами все графические изображения на бумаге и в рисунках для текстиля делятся на четыре основные группы:

- 1) линейные (в основе линия);
- 2) штриховые (в основе штрих);
- 3) пятновые (в основе пятно);
- 4) точечные (в основе точка)

и одиннадцать смешанных групп, состоящих из изображений, построенных на основе сочетания:

- линии и пятна;
- линии и штриха;
- точки и линии;
- точки и штриха;
- пятна и штриха;
- пятна и точки;
- линии, пятна и штриха;
- точки, линии и пятна;
- точки, линии и штриха;
- пятна, точки и штриха;
- точки, линии, пятна и штриха.

Необходимо подчеркнуть, что это деление, конечно, условно, так как произведение искусства трудно уложить в какие-либо рамки. Каждое графическое произведение может содержать в себе все элементы изображения, вопрос лишь в том, в каких пропорциях они находятся. Кроме того, следует понимать, что эти элементы могут иметь цветовые характеристики и в зависимости от графических инструментов и качества поверхности для изображения имеют массу особенностей.

Цвет мы, понимаем, как отдельное специфическое средство выражения, неразрывно связанное с элементами графики. Он участвует в композициях и воспринимается нами только в виде пятен, линий, штрихов, точек или их сочетаний.

Основные элементы графики, организуясь различным образом на поверхности бумаги или ткани, создают построения с несколькими уровнями упорядочивания. Все эти уровни входят в расширенное понимание композиции в изображении.

### **Лекция 3. Использование элементов графики на практике**

#### **ПЛАН ЛЕКЦИИ**

- 1. Линейная графика**
- 2. Штриховая графика**
- 3. Пятновая графика, силуэт**
- 4. Точечное изображение**
- 5. Материалы и инструменты**
- 6. Принципы композиции**

#### **1. Линейная графика**

В этой графике основным графическим элементом является линия. С помощью линии определяются границы форм, плоскостей. Линия служит границей, отделяющей изображаемую форму от окружающего ее пространства. Но линия служит не только изображению, но и выражению. Она выявляет не только границы форм, но и чувства, переживания художника. Линия считается самым специфичным графическим способом изображения и выражения.

Высочайшей культурой графической линии обладал выдающийся художник XX в. П. Пикассо. Он избегает резких деформаций в рисунках такого характера, предназначая их преимущественно для области своих идеальных представлений. Гибкие, свободно льющиеся линии изображают грациозных женщин, резвящихся фавнов, наяд и т. п.

Из русских мастеров графики, прекрасно владеющих линией, можно назвать Н.В. Кузьмина, А.М. Лаптева, В.М. Конашевича, Т.А. Маврину, Б.Д. Григорьева.

Ярким художником, понимающим и любящим красоту линии, был Н.В. Кузьмин. Его первые рисунки видятся мгновенно брошенными на бумагу, легкими и воздушными. В ряде работ Н.В. Кузьмин не чужд использования украшающей функции свободно нанесенной линии.

Элементы графики стали применяться методически чисто и утонченно. В первую очередь это относится к работе линией.

Техник работы линией много, и каждый художник вносит в них что-то новое, свое. Однако, чтобы систематизировать техники и приемы работы, мы сведем все линии в графике упрощенно к следующим видам:

- точная в одну толщину и одного напряжения;
- разнотолщинная, то почти исчезающая в плоскости бумаги, то мощно выходящая из нее (наброски Леонардо да Винчи);
- неровная, словно нанесенная дрожащей рукой, но именно от этого имеющая особую чувственность и нервность (наброски О. Домье).

Две последние техники часто имеют склонность к проведению нескольких линий для выражения одной формы (своеобразному дублированию линий), хотя это ни в коем случае не дублирование, а распределение выражения формы среди этих линий. Необходимо также понимать, что линия может быть проведена пером или кистью, на проклеенной и непроклеенной бумаге, получена в офорте, линогравюре, монотипии и т. д., и т. п., и везде линия будет иметь разный характер.

Линейная графика -- чрезвычайно сложная изобразительная техника, так как минимум средств не означает отказа от максимума выразительности. При всей условности линейной графики выразительность и жизненность являются необходимыми качествами.

## **2. Штриховая графика**

Штрих в изображениях всегда соседствует с линией и редко применяется самостоятельно. Если линия призвана главным образом определять границы форм, то задача штриха -- передача тона, фактуры, объема и «движения» формы. Линия тоже в определенной степени может выражать объем и «движение» формы, но не так убедительно, как штрих. Поэтому художнику очень важно хорошо владеть мастерством штрихования.

Многие мастера изобразительного искусства блестяще владели штрихом и виртуозно применяли его: Рембрандт, А. Ватто, А. Дюрер, В. Ван-Гог, Н.С. Самокиш, Г. Доре, М.А. Врубель.

Следует понимать, что данные художники, конечно, не ограничивались только штриховым исполнением своих рисунков. Они прекрасно владели и сочетанием линии и штриха (о чем мы еще скажем далее), но у них есть немало прекрасных произведений, которые по преобладанию штрихового выражения формы над линейным можно отнести к штриховым изображениям.

Совершенно другое использование штриха можно увидеть в рисунках А. Ватто. Короткий мелкий штрих, более или менее одинаковый по напряжению, прекрасно выражает форму, почти не прибегая к добавлению контурной линии. Большая культура позволяет художнику при довольно подробной разработке складок и аксессуаров одежды сохранить цельность и пластичность рисунка. Свободное наложение короткого штриха на бумагу не засушивает изображение и разнообразит его ритмически.

Оригинальное и эффектное использование штриха имеется в офортах такого мастера венецианского видового ландшафта, как Джованни Антонио Каналь, прозванного Кана-летто (1697-1768). Известно всего 30 его работ такого типа, но по достоинствам они не уступают живописи. Рисунок строится мягкими, округлыми, параллельными штрихами, модуляция которых дает изображение. В его офортах хорошо выражено состояние пейзажа.

Изоощренным рисовальным штрихом владел Г. Доре.

Штриховые рисунки В. Ван-Гога невозможно спутать с другими. Ван-Гог рисовал чаще всего тростниковым пером, которое не давало возможности плавно варьировать линии по толщине, да он в этом и не нуждался. Для фактуры каждого предмета он находил свой штрих.

Для дальнейшего изучения штриха вы можете обратиться к книге А.М. Лаптева «Рисунок пером», где он разбирает и работы таких мастеров, как А. Кубин, Г. Лоссов, В.А. Фаворский, Н.В. Кузьмин, И.И. Шишкин, Р. Убеллоде, и др. А.М. Лаптев сам был мастером штрихового рисунка.

## **3. Пятновая графика, силуэт**

В пятновой графике основным изобразительным элементом являются черные и белые пятна (плоскости). В крайнем выражении пятновая графика приходит к искусству силуэта - черный силуэт на белом фоне или белый силуэт на черном фоне. Пятновая графика не менее, а может быть, даже более условна, чем линейная. Она двухмерна. Она не имеет глубины и не пытается ее создать. Изобразительные возможности плоскости (черной или белой) выявляются здесь в полной мере. Здесь работает на изображение плоскость и только плоскость. Сочетание различных по конфигурации пятен-плоскостей определяет изобразительные формы.

Художественный язык черно-белой пятновой графики строже, сдержаннее, чем язык других графических техник. Однако условность и лаконичность средств выражения никогда не являлись препятствием для талантливого художника, не мешали ему добиваться острого ощущения жизни и художественной правды.

Не многие художники в совершенстве владели искусством пятновой черно-белой графики. Центральной фигурой среди этих немногих является Феликс Валлотон. Художник пришел к графике контрастных пятен через поиски в штрихе, линии. Выразительность примитивнейших средств доведена у него до высшей степени обострения.

Черное пятно при кажущейся непластичности и малооперативности выражения может выявлять бесконечное разнообразие состояний. В.А. Фаворский писал, что с помощью «формы пятен мы можем достигнуть тяжелого черного, лежащего выпуклым пятном на белом, черного уплощенного, характеризующего плоскость, черного, дающего глубину, и черного воздушного». Советская книжная графика 1920-х гг. прекрасно это подтверждает. Работы В.В. Лебедева, В.Н. Кур-дова, В.А. Дувидова, Л.М. Лисицкого и других художников вошли в золотой фонд советской графики.

Блестяще использовал возможности пятновых графических решений в художественном оформлении книги Д.И. Митрохин. Его плоскостные изображения точны в своих подробностях и одновременно сказочно экзотичны. Пятновая графика Митрохина по подаче черного и белого в графическом листе приближается к искусству силуэта и в ряде случаев просто переходит в силуэт.

Активное введение в черные силуэты человеческих фигур и голов белых плоскостей воротничков, манжетов, перчаток и т. п. в работах Е.С. Кругликовой усилило взаимодействие силуэта и белого поля бумаги. От сплошной черной заливки классического силуэта она перешла к равному участию в силуэтах черных и белых плоскостей. Некоторые работы художницы имеют как черные, так и белые изображения.

Техника работы в пятновой графике и силуэте не проста. Молодые художники, начинающие использовать выразительный лаконизм черного и белого, очень скоро убеждаются, что простота лучших произведений пятновой графики и искусства силуэта -- это гениальная простота. Только развитое чувство острого видения природы может дать здесь хороший результат.

#### **4. Точечное изображение**

Такое изображение строится на основе точек разной величины, но одинаковой конфигурации (почти круглой формы). Как правило, это след от точечного прикосновения пером, кистью и другими художественными инструментами к поверхности. Можно определить точку на бумаге как след от прикосновения концом острого пера, кисти, карандаша, ручки и т. п. без движения этим инструментом в какую-либо сторону.

В изобразительном искусстве использование точки как средства художественного выражения не имеет такого распространения, как использование линии, пятна или штриха. Однако это не означает, что точечное изображение вообще редкое явление. Трудоемкость нанесения точек на поверхность (бумагу) без особых специальных приспособлений действительно сужает границы их применения, но особая, ни с чем не сравнимая точечная фактура всегда притягивала мастеров графики.

В наиболее чистом виде использование точки можно увидеть в офорте. Это прежде всего пунктирная манера, меццо-тинто и карандашная манера.

В настоящее время точечная техника широко применяется в графике как при комбинации техник, так и в чистом виде.

Каталоги международных выставок последнего десятилетия красноречиво это подтверждают. В искусстве бывших социалистических стран точка широко используется венграми и поляками. Прекрасные примеры есть в графике Дьюлы Ливиуса, использующего точку в основном для передачи объема с определенной фактурой. Более последователен в применении этой техники Герман Каргинов. Думается, что ближайшее десятилетие даст нам еще более интересные работы с использованием точки, так как число художников-графиков, работающих в этой технике, растет.

#### **5. Материалы и инструменты**

В графике звучание любого локально взятого цвета имеет чрезвычайно важное значение. В связи с этим будущий художник, кроме сведений о средствах художественного выражения и композиционных особенностях, должен обладать хорошим знанием материалов, инструментов и технических приемов работы в графике. Это знание можно получить только в процессе практической работы над учебными заданиями.

К графическим материалам можно отнести почти все те, которые применяются для работы на бумаге, ткани и полимерной пленке, а также и почти все виды бумаги, тканей, полимерных пленок.

Красящие (рисующие) материалы:

- акварель;
- тушь;
- чернила;
- гуашь;
- темпера (казеиново-масляная и на полимерной основе);
- типографские краски;
- масляные краски, синтетические краски;
- различные лаки;
- красители, применяемые в текстильной промышленности и ручной росписи тканей;
- уголь;
- карандаши (графитные и другие, применяются как в прессованном виде, так и в порошке);
- пастель.

Основы для нанесения красящих (рисующих) материалов:

- различные сорта бумаги;
- полимерные пленки;
- ткани;
- металлическая фольга.

Инструменты:

- кисти (от самых мягких сортов до самых жестких);
- перо (стальное, гусиное, камышовое);
- палочки (стеклянные, деревянные, камышовые);
- авторучки;
- фломастеры;
- трубочки для нанесения краски (стеклянные и металлические различных форм);
- рапидографы;
- пульверизатор;
- аэрограф;
- всевозможные растушевки;
- различные виды тампонов и валиков для нанесения краски на поверхность.

Для получения некоторых особых эффектов можно использовать и офортный станок или небольшой пресс для переплетных работ.

### **Технические приёмы**

Наиболее распространенными инструментами художника по-прежнему являются кисти - от самых мягких до самых жестких сортов. Ими работают с акварелью, тушью, жидким соусом, чернилами, гуашью, темперой, лаками, масляной краской, различными синтетическими красителями. Кисть - наиболее универсальный инструмент в графической работе, так как позволяет исполнять широкий диапазон работ - от тонкой линии до свободного закрытия краской больших плоскостей. Толщина штриха при работе кистью варьируется органически свободно. Линия, сделанная кистью, всегда более «живая», чем сделанная пером, так как кисть исключительно чутко реагирует на изменения положения руки и силу давления.

Существует несколько технических приемов работы кистью, среди которых наиболее распространенные:

- лессировка;
- пастозное наложение цвета;
- «сухая кисть».

Лессировкой называется наложение очень тонкого слоя краски, через который просвечивает основа. Великолепные эффекты работы лессировкой дает применение акварели, туши, лаков, высокого качества темперы. Краска как бы светится изнутри!

Пастозное наложение цвета (когда слой краски уничтожает или почти уничтожает просвечивание через нее основы) наиболее часто применяется в гуаши, темпере, масляных красках. Эти краски могут свободно обходиться и без помощи просвечивающего цвета основы.

Прием «сухая кисть» требует большого опыта и заключается в том, что кисть со слегка подсохшей на ней краской, проходя по шероховатой бумаге, не окрашивает всю плоскость, а закрывает мелкие точки выступающих зерен бумаги. Трудность работы этим приемом -- в невозможности исправления, так как повторное касание кистью часто загрязняет поверхность, сбивает точечную фактуру.

Не менее развито среди художников прикладного искусства использование различного типа перьев. Отличительными особенностями перового штриха являются ограниченный диаметр штриховой линии, некоторая механичность переходов от тонкой к более широкой линии, жесткость краев самого штриха. Эти особенности делают перовое изображение более «сухим», «вырезанным» и более отвлеченным, чем выполненное кистью. Пером работают тушью и чернилами. При рисовании пером подчеркнутая точность штриха требует большого напряжения и верности руки. Достоинства пера проявляются главным образом в произведениях небольшого размера.

Перо обладает малым запасом краски. Поэтому основной прием работы пером - короткая линия, штрих. Красиво и очень изящно звучат штрихи на изображениях кавалеров и дам в текстильных рисунках Европы XVIII в.

Большой запас краски имеют так называемые «вечные» перья и разного вида, и типа стеклянные и металлические трубочки, фломастеры. «Вечное» перо не обладает упругостью и изяществом обычных перьев, но вполне применимо для получения однотолщинной линии неограниченной длины. Для этой же цели применимы и шариковые ручки, фломастеры, трубочки, рапидографы.

Хочется особо подчеркнуть работу стеклянными и металлическими трубочками, применяемыми обычно только для росписи тканей. Возможности их очень большие и выходят далеко за рамки росписи. Свободно вытекающая краска требует, правда, определенной сноровки в работе, зато усилия с лихвой окупаются красотой стремительно бегущей «живой» линии.

В качестве рисующих материалов в различных вариантах используют уголь, графит, соус. Их применяют как в виде твердых палочек, так и в порошке. Порошок наносят различными тампонами и растушевками.

Для получения больших окрашенных плоскостей применяют пульверизаторы и аэрографы, заправляющиеся жидкой краской. В этом плане на сегодняшний день у них нет конкурентов. Промышленностью выпускается огромное количество всевозможных красителей в аэрозольной упаковке, что тоже вполне может быть использовано в графике.

В работе часто требуется получение той или иной фактуры поверхности. Художники широко пользуются различными красиво исполненными фактурами, что обогащает работу. Иногда композиции прямо строятся на использовании какой-либо интересной фактуры. Ухищрений тут много и простор для поисков неограниченный. При получении фактуры краской прибегают к различным тампонам и валикам с интересной структурой (пористая резина, поролон, губка, мочалка, пенопласт). Отпечатать структуру некоторых материалов вручную довольно затруднительно, и тогда это можно делать под прессом или в офортном станке.

Для графики с тонкой прорисовкой деталей используют гладкую мелованную бумагу, пятновое графическое решение с большими плоскостями цвета можно исполнить на бумаге с шероховатой поверхностью. Она хорошо держит краску и фактурно обогащает лист. Глубину тона, бархатистость и мягкость к краю штриха дает малопроклеенная бумага, так как она впитывает краску. В этом случае можно применять офортные и литографские сорта бумаги. Почти непроклеенная бумага, напоминающая промокательную, жадно впитывает краску. Этот прием великолепно использовали китайские и японские мастера кисти. Жидкая краска растекается по бумаге (точнее, в бумаге) за границы мазка, и изображение как бы расплывается, становится мягким. Эффекта расплыва краски можно добиться и на проклеенной бумаге, увлажняя ее перед работой. На этом строится так называемая техника работы «по сырому».

## **6. Принципы композиции**

Композиция (composition - лат.) в переводе буквально означает со-расположение. Многовековая практика станковой графики и орнаментального творчества выработала ряд принципов, применение которых помогает достичь эстетической упорядоченности. Одни могут считаться общими, другие относятся к специальным.

К основным принципам построения графической композиции относятся:

- целосность,
- симметрия,
- асимметрия,
- ритм,
- пластика.

Необходимо помнить, что они относятся как к станковому изображению, так и к орнаменту и даже его мотиву.

Целосность - одно из самых принципиальных качеств любой композиции. В обыденном значении она понимается как неразрывность, непрерывность, единство. Однако изображения не всегда состоят из непрерывных линий и других переходящих друг в друга элементов. Большой объем композиций имеет дискретный характер с множеством проблем соподчинения частей. Кроме того, соподчинение частей в разной степени наблюдается не только в дискретных, но и в большинстве непрерывных изображений. В связи с этим проблема выявления главного и второстепенного и организация их взаимоотношений являются важной задачей в изучении графического изображения.

О целосности - единстве в построении художественной формы - говорится во многих книгах по теории и истории различных видов искусства на протяжении не одного столетия. Все трактаты сходятся на том, что «целое, точно так же, как и каждый член в отдельности, должно представлять совокупность, имеющую, однако ж, вид единства». Говоря о равновесии, П.П. Чистяков имел в виду объединяющую роль симметрии, а именно - осевой симметрии. Нередко по одну и другую сторону оси изображенные предметы рассматриваются как части целого. Объединяющего в данных частях больше, чем разъединяющего.

Р. Арнхейм утверждает необходимость равновесия, потому что «несбалансированная композиция выступает случайной, временной и, следовательно, необоснованной. Ее элементы стремятся к изменению своего места и форм, с тем чтобы занять положение, лучше удовлетворяющее общей структуре. В таких условиях мысль художника становится непонятной».

В графике понятие равновесия охватывает:

- размещение изображений фигур на плоскости;
- цветовое решение;
- выявление объема и перспективы (если есть необходимость);
- распределение света и тени (если есть необходимость);
- характер и особенности применения основных элементов графики и т. п.

Изображения предметов, имеющих разную форму, цвет, размер и находящихся на неодинаковом расстоянии от оси симметрии, имеют разный «вес» в композиции. В прикладном искусстве кроме главной оси, объединяющей целое, бывают и подчиненные оси, обеспечивающие внутреннюю симметрию деталей.

Симметрия (соразмерность) лежит в основе организации произведений искусства, так как в них отражается окружающая нас природа, в строении которой симметрии отводится основополагающая роль. Но не следует забывать, что идеальной симметрии в природе не существует, и, говоря о симметрии, мы прежде всего имеем в виду понятие относительного равенства, приблизительного соответствия. Строгое следование симметрии часто лишает произведение жизненности, понижает выразительность.

Асимметрия, в обыденном ее понимании, - это отклонение от симметрии или ее отсутствие. Не любое отклонение от строгой симметрии есть явная асимметрия, но это уже первый шаг в ее сторону. Так, утрата какой-либо части строго симметричной композиции все равно позволяет зрителю судить о целой симметричной форме. Симметричные формы восстанавливаются по имеющимся частям. Асимметрия в полном своем объеме начинается там, где утрату части изображения невозможно точно восстановить, а понять закономерность построения можно только в относительном приближении. Если симметрия связывается с равновесием, покоем, то асимметрия говорит об отсутствии равновесия, нарушении покоя.

В современном дизайне симметрия и асимметрия обычно воспринимаются как статика и динамика, как методы организации орнаментальных форм. Асимметрия по своей природе настроена на более активные связи с окружающей средой, поэтому она всегда вызывает повышенный интерес у художников.

Симметрия и асимметрия в искусстве - два взаимно проникающих, взаимно сцепляющихся метода, которые дают множество произведений с гармоничным сосуществованием и статики, и динамики. Они как бы выражают две стороны жизни человека, его характер. Знание особенностей статичных и динамичных построений дает возможность выхода на композиции с нюансированным преобладанием тех или других начал.

Ритм - универсальный структурный принцип, действенный для любого эстетического объекта (природного или созданного руками человека). Ритм (от греч. - соразмерность, стройность) - «закономерное чередование соизмеримых и чувственно ощутимых элементов (звуковых, речевых, изобразительных и т. п.). Одно из важнейших проявлений ритма - повторность элементов, мерность их чередования. На основе этой мерности и складывается все многообразие ритмических соотношений».

Ритм в элементах графики проявляется в характере их начертания. Так, линия может включать в себя прямую, кривую и зигзаг, очертания пятна могут иметь разные по конфигурации участки и т. д. Цвет может идти от простых оттенков к более сложным, от родственных отношений - к контрастным и т. п. Вопрос, где простые одноразмерные нарастающие или убывающие ритмы будут переходить в сложные или накладываться друг на друга, а их общая ритмическая организация переходить в аритмическую, т. е. противоположную имеющейся ритмике, - вопрос каждого индивидуального произведения, его целей и задач. Частичные аналогии можно найти в музыке.

Говоря о ритме, художники чаще всего связывают его с движением и наиболее осознанно употребляют законы ритма в композициях динамического (двигательного) порядка. Но разность и контрастность проявлений ритма, его неоднозначность позволяют говорить о нем как о единстве в многообразии. Это открывает возможность шире связывать ритм не только с динамическими (двигательными) композициями, но и со статичными с выраженной симметричностью.

Пластика как выразительность лепки объемной формы произведений искусства общеизвестна. Но сегодня этот термин не связывается только со скульптурой, а трактуется достаточно широко. Имеются и теоретические работы, обосновывающие такое понимание пластики.

Ну а если изображение не выступает над поверхностью или имеет только созданную на плоскости иллюзию объемности? Можно ли тут говорить о пластике?

Думается, что можно. Причем и тогда, когда изображение создает иллюзию объема, и тогда, когда оно нарочито двухмерно. В случаях с иллюзией объемности в графике вопрос более или менее ясен. Выражение объемности (пространственности) хотя и в незначительной форме, но существует в большинстве композиций. Множество текстильных рисунков имеют и ярко выраженные изображения объемных форм. Пластика формы изделия воспринимается вместе с изображенной на ней объемной орнаментальной пластикой изображений и структурной пластикой поверхности ткани. Все три вида пластики взаимодействуют в трех измерениях. Замена изображений объемной орнаментальной пластики на плоскостную придает специфичность, но не уничтожает взаимодействия.

Пластическое «перетекание» одной формы в другую или лепка из элементов одной большой формы соответствует, в принципе, и первоначальным представлениям о пластике. «Перетекание» может проходить плавно, с замедлением, с ускорением, импульсами и т. п., но процесс «перетекания» непрерывен. Если в ритме важна повторность элементов, мерность их чередования, то пластика занимается характером расположения, движением, протяженностью данных элементов в плоскости и пространстве. Графически пластика выражается в непрерывной протяженности элементов графики в части или во всей композиции. Можно говорить о пластике мотива или о пластике композиции орнаментированной поверхности. Наиболее разнообразные пластические движения форм проявляются в графике растений.

В любом изображении есть и ритмическая основа, и пластические связи.

Свойства поверхности

Как третий вид выразительных средств графики мы выделяем свойства поверхности, на которую наносится изображение. Качество материала, с поверхностью которого работает художник, его фактура, цвет имеют очень большое значение в любом виде искусства.

Фактура основания-носителя рисунка может обогатить простое изображение, сделать рисунок четким или расплывчатым, сочным или вялым, легким или тяжелым. Она по-особому, выявляет и цвет материала. Огромное разнообразие тканых фактур в ряде случаев заставляет мастеров станковой графики, эстампа исполнять свои замыслы не только на бумаге, но и на ткани. Наиболее ярким и известным у нас примером служат пейзажные офорты И.И. Шишкина, отпечатанные на натуральном шелке. Шелк дал офортам Шишкина прозрачность и искрящееся свечение, глубину пространства. Сложные сплетения веток, стволов деревьев и кустарников как бы приобрели стереоскопичность. При соответствующей обработке поверхности ткани (начес, пропитки, каландрирование и т. д.) можно видоизменять свойства и качества тканой основы, усиливая тот или иной фактурный эффект.

Значение фактуры материала в графике очень важно. Бывают композиции, где фактура активно «держит» изображение. Но много и таких изображений, где фактура остается довольно индифферентной. Как правило, это относится к композициям на основах со слабой фактурной проработкой и средним удельным весом, и плотностью материала. Это очень большая группа материалов, и в ее пределах возможен без особых изменений перевод композиций с одного артикула основы на другой. В большей степени это относится к композициям, где контрастные изображения заполняют почти всю поверхность и остатки фона работают скорее на моделирование рисунка. Черно-белые варианты данных композиций наиболее типичны. Некоторые изменения отражательной способности основы (матовость-блеск) не меняют сути дела.

Возможны случаи, когда ради лучшего выявления конкретного образа создается сознательное противоречие общепринятым формам гармоничных отношений между фактурой основы и нанесенным изображением. Обычно это бывает в периоды стилевых изменений в культуре или во время смены модных направлений.