

ДИЗАЙН

УДК 655.36

КОРОТКА ІСТОРІЯ ГРАФІЧНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В ТЕХНІЦІ ОФОРТУ

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

Статья посвящена офорту — особому виду печатной графики, обладающей своей собственной эстетикой. В ней отражены краткие сведения о зарождении и развитии техники офорта, как изобразительного искусства, что сегодня актуально для развития современной авторской графики, вытесняемой компьютерным дизайном.

This article is devoted to etching — a special kind of printed graphics, which has its own aesthetics. It reflects a summary of the origins and development of etchings, as fine art, which is important nowadays for the development of modern authoring graphics, being displaced by computer design.

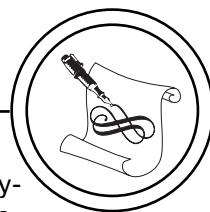
Серед різних і численних різновидів гравюри техніка офорту займає особливе положення. Офорт — єдиний з видів гравюри, який, починаючи зі своєї появи аж до наших днів, ніколи не зупинявся в своєму розвитку, не переривав свого художнього існування. Якщо звернутися до історії ксилографії, то вона з кінця XVI і до кінця XVIII століття повністю вмирає як художнє явище, різцева гравюра протягом всього XIX століття існує лише як вид віртуозного ремесла, для інших технік — меццотинто, м'який лак, пунктир, акватинта — взагалі характерне коротке творче життя. Офорт же постійно привертав до себе все нових видатних художників. Причина цього криється і в технічних, і в естетичних властивостях офорту.

Рух світлотіні, взаємопроникнення мороку і світла, характер-

не для офортної техніки, в рембрандтовських листах сприймається одночасно і як віддзеркалення психології персонажів, і як внутрішній розвиток образу, і як подолання відсталого матерії силами і енергіями людського духу, і як конфлікт відвернутих категорій добра і зла. Ця багатозначність його офортів, невичерпна глибина їх сенсів визначає виняткове місце, яке займає офортна творчість Рембрандта в історії гравюри.

Але саме ці якості, у відомому сенсі, утрудняли їх художню дію на граверів його часу: вони брали у нього лише прийоми, лише зовнішні риси, не намагаючись вчитися його глибокому розумінню динамічних і психологічних можливостей офорту. Це стосується не тільки художників Голландії, але і майстрів інших європейських країн, багато з яких, як, наприклад, чех Вацлав Хол-

ДИЗАЙН



лар, що працював довго в Англії і що дуже рано почав копіювати Рембрандта, або італійські офортисти, що добре знали гравюри великого голландця.

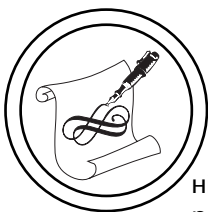
У Італії в офорті в XVII столітті працювали, головним чином, живописці, в першу чергу, майстри болонської Академії: самі брати Карраччі, Гвідо Рені, Симоне Кантаріні. Створений ними світлий, злегка жіночний стиль офорту незабаром застиг в умовну схему в руках академічних художників Італії і Франції і лише в XVIII столітті послужив як би далеким імпульсом до виникнення офортів Тьєполо і Ватто. Більш цікавими були деякі художники, що стояли в стороні від академічної течії: генуезець Бенедетто Кастільоне, в кращих офортах якого схвильованість і драматизм просочують всю атмосферу листів; знаменитий іспанський живописець Хосе Рібера, що працював майже все життя в Неаполі, деякі його офорти характерні майже агресивною вульгарністю, що передає матеріальну потужність плоті; учень Рібери — Сальватор Роза, майстер преромантичного офорту із зображеннями воїнів і розбійників.

Європейський офорт XVII століття, що дав стільки видатних майстрів, мало що передав XVIII століттю. Репродукційна гравюра, що перемогла в XVIII столітті, залишила мало місця вільному, нерегулярному творчому офорту. У країні, що домінує в цю епоху в гравюрі Європи, — Франції, офортом досить випадковим чином займалися деякі крупні художники — Оноре Фрагонар, Огюстен де Сент-

Обен, в техніці офорту виконувалися численні «портрети в медальйоні», що заповнили в другій половині сторіччя всю портретну гравюру, які ретушувалися різцем і сухою голкою до такого ступеня, що від травлення мало що залишалось.

Але головне застосування офорту було зроблене знаменитою школою книжкових ілюстраторів цього періоду. Небагато, як П.Ф. Шоффар, визначний майстер віньетки, гравірували свої дошки самі, але частіше репродукційні офортисти працювали по малюнках таких відомих ілюстраторів, як Гравело, Ейзен, Марільє; ці офорти також дуже сильно опрацьовувалися різцем. З французьких офортистів XVIII століття треба виділити лише Антуана Ватто, що виконав декілька дощок, — свого роду модних картинок — дуже вільних, живих і витончених.

Але при всьому цьому французька школа зіграла дуже важливу роль в технічному розвитку офортної техніки, оскільки саме у Франції в XVIII столітті народжуються такі різновиди офорту, як акватинта, труений пунктир, м'який лак. Це було зв'язано якраз з розумінням гравюри як відтворюючого виду мистецтва: естамп епохи рококо прагне передати тональний лад картини, її колористичні ритми, і через це гравери наполегливо шукають нових можливостей в передачі в гравюрі тону, а не тільки ліній і плям, як було раніше. Згаданий новий вигляд гравюри і виявлявся такою тональною технікою. Більш того, все більшу роль в гравюрі починає грати колір, майже всі нові тех-



ДИЗАЙН

ніки існує одночасно і як кольорові техніки гравюри. Зупинимося стисло на технічній стороні цих тональних технік.

Акватинта — найбільш важлива з них. Вона була, судячи з усього, винайдена Ж.-Б. Лепренсом в кінці 1760-х років (хоча у нього були попередники, що експериментували з схожими прийомами). Суть акватинти в тому, що частини дошки, які при друці повинні давати рівний тон, рівномірно запиляються смолянистим порошком, який, від того, що металева дошка злегка при цьому підігрівається, трохи розплавляється і пристає до дошки, так само як і порошинки одна до одної. Коли таку дошку трують в кислоті, вона діє тільки між порошинками, протравлюючи її у вигляді численних крапкових заглиблень. Друкують таку дошку, як звичайний офорт, але всі ці незліченні крапки для нашого зору зливаються в тон, тим більше темний, чим сильніше і довше труїлась дошка. Найбільш значні художні досягнення акватинти — це застосування її Ф. Гойєю в його знаменитих серіях офортів. Відзначимо також і кольорові акватинти французів — Ф. Жаніне, Ш. М. Декурті, Ф. Дебюкура.

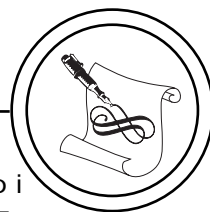
Пунктир — це інша можливість введення в гравюру тону. Він також створюється сумою крапок, але тут крапки як би проколюються крізь звичайний офортний лак спеціальними інструментами — рулетками і матуарами, а також кінчиком голки. У Франції пунктир зазвичай називали олівцевою манерою, оскільки його застосовували майже виключно для відтво-

рення малюнків — сангіною, пастиллю або малюнків «в три олівці». Такі майстри, як Ж. Ш. Франсуа (винахідник цього способу), Ж. Демарто, А. М. Бонне, створювали надзвичайно красиві і дійсно майже ідентичні з оригінальних малюнки гравюри. У Англії пунктирна манера була ближче до акватинти: маси крапок створювали рівний тон більшої або меншої сили. Найцікавішим майстром англійського пунктиру був італієць, що працював там, — Ф. Бартолоцці.

Насамкінець, м'який лак також був винайдений як техніка, відтворююча малюнок олівцем або крейдою. У цій техніці користуються особливо м'яким лаком, з великим додаванням сала. Дошку покривають листком м'якого тонкого паперу і на ній художник малює свою композицію. Від тиску олівця папір пристає до м'якого лаку і після того, як малювання закінчене і папір різко відривають від дошки, разом з нею зривають частинки лаку, що пристав, оголюючи дошку. Оскільки папір, на якому малюють, фактурний, то і лак пристає до опуклостей фактури, тому після травлення і друку відтиснення відтворює вид малюнка по фактурному малювальному паперу. Ця техніка була поширена, головним чином, в Англії, хоча винайшов її в XVIII столітті той же Франсуа, що створив пунктирну манеру.

Найбільші досягнення в офорті XVIII століття належать італійцям. Першим був Антоніо Каналетто, що створив зовсім новий тип міського пейзажу, повністю трансформувавши традиційну ведуту, з'єднавши її з романтич-

ДИЗАЙН



ним сприйняттям природи. Види Венеції, її будівлі, мости, лагуна, пам'ятники закреслюються короткими паралельними штришками, що поступово розріджуються до дальніх планів, і проступаючий крізь них білий колір створює в композиціях світло і повітря. Ця побудова пейзажу через повітряну перспективу, підлеглість, майже до зникнення, перспективи лінійної і прийнятою з часів Лоррена кулісної композиції і складають те нове, що відкрив в офортному пейзажі Каналетто: сама офортна лінія в його листах також покликана передати світлоповітряне середовище, вібрацію форм крізь вологість повітря: його штрихи часто трохи зігнуті, трохи тремтячі, як би не окреслюючи контури в сонячному, напоєному вологою повітрі Венеції. Каналетто виконав в офорті всього лише одну серію пейзажів з тридцяти листів, але ними він затвердив себе як один з кращих майстрів гравюри у всій історії цього виду мистецтва.

Тоді ж, в середині XVIII століття, до офорту звертається інший знаменитий венеціанський художник — Джамбаттіста Тьєполо. У двох своїх офортних серіях «Капріччі» і «Фантастичні скерцо», сюжети листів яких до нашого часу не отримали задовільного пояснення, Тьєполо відроджує стиль світлого офорту, створеного болонськими художниками за більш ніж сторіччя до того. Але стиль цей під його голкою знаходить риси небувалої жвавості, природності, сонячності. Легкими, вільними штрихами він в імпровізаційній

манері закреслює фігури німф і сатирів, циганок і воїнів, мудреців і скелетів, козлів і сов. В русі голки немає і натяку на якунебудь регулярність, штрихи розріджуються, розходяться, різко обриваються; у затінених місцях ці лінії згущуються в насичену повітрям темноту. Часто фігури не обкреслені ясним контуром, але лише позначені штришками, що передають одночасно і пластику, і колорит. Якщо найбільший офортист XVII століття Рембрандт бачить світ як би зануреним в тривожні сутінки, то Тьєполо в своїх офортах відкриває високе поетичне відчуття ясного сонячного дня. Недаремно його життєрадісна манера вплинула на таких художників, як О. Фрагонар.

Старший син Тьєполо, Доменико, старанний офортист, багато відтворював в гравюрі картини і плафони свого батька, але цікавий він не цим, а своєю серією «Втеча до Єгипту», де в 24 листах виявляє незвичайну винахідливість в сюжетах і композиціях на одну тему. Як офортист він сильно поступається батькові, його листи характеризуються картинною композицією і набагато більш традиційним підходом до офорту.

Та, мабуть, найбільш значним офортистом цього часу був також венеціанець, що прожив велику частину життя в Римі, — Джованні Баттіста Піранезі. Зачарований величчю руїн імператорського Риму, він, архітектор і археолог, майже всю свою творчість присвятив зображенню цих будівель. Піранезі створив небувалий до того стиль офорту — повний глибокого



ДИЗАЙН

драматизму, насичений кольором, пронизаний потужністю ритмів.

Його більш ніж 1000 листів чудові своїми новаторськими властивостями. По-перше, це величезний для даної техніки розмір дощок, який відразу ж виводить офорти Піранезі з сфери ліричного, камерного мистецтва, чим цей вид гравюри був до того, вони наповнені монументальністю, активністю форми, образним звучанням. По-друге, незвичайна роль колориту, що виявляє всю свою силу в максимальних контрастах темного і світлого.

І нарешті, дивовижна просторовість цих офортів: у його кращих серіях — «В'язниці», пізні «Види Пестума» — в яких простір немов би починає жити незалежним життям. Здається навіть, що не зображені будівлі визначають просторовість інтер'єрів, але простір своїм самостійним буттям, своїм внутрішнім рухом, своїми проміжками, інтервалами, цезурами визначає розміщення всіх цих могутніх стін, сходів, колон, які необхідні в композиції як тільки для того, щоб членувати собою це простір, зробити особливо відчутними його першооснову, органічність його існування. Офортні штрихи в його листах найчастіше сильно, швидко і трохи недбало рухаються за формою архітектури, але частіше вони збиваються в глухі маси або косими розчерками передають рух тіней на світлих дальніх планах. Штрихи ці дуже сильно протравлені, вони пройдені різцем, який своєю активністю, набуханням лінії ще підсилює

контрасти кольору, в результаті тону в його гравюрах організуються в могутні акорди, нарастаючи в своєму звучанні.

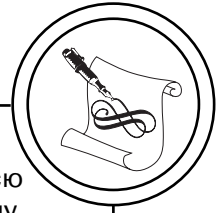
Перебільшеність масштабів архітектурних форм в офортах Піранезі, що походить від того, що вони височіють перед нами на передньому плані листа, немов би само простір виштовхує їх на глядача, обрушуючи на нього ці колосальні пілони, русты, карнизи — все це додає офортам особливо монументальне звучання.

Ці конфлікти простору і архітектури — світлого і темного, конкретного і фантастичного — надають офортам Піранезі той драматизм, якого офорт як вид гравюри не мав у всій своїй історії. Навіть у пізнього Рембрандта драматизм пом'якшується ліризмом, такої різкості, активності дії всіх елементів гравюри, такого повноголосся, як Піранезі, не досягав ніхто.

Всі інші скільки-небудь помітні офортисти цього часу поряд з Піранезі-офортистом навіть здаються незаслужованими згадки. Назвемо все ж таки два імені. Це німець — Д. Ходовецький, автор незліченних офортних ілюстрацій до літературних творів і особливо — до альманахів і календарів, чудово точний описувач побуту прусського бюргерства.

І англійські карикатуристи, що працювали в офорті, серед яких найбільш відомий Т. Роуландсон, автор політичних листів, що зробив багато гравюр і на спортивні теми. Але XVIII століття народило в своїх надрах ще одного офортиста, що був одним з найбільших майст-

ДИЗАЙН



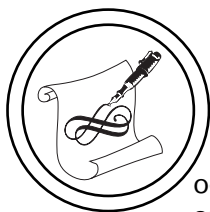
рів гравюри, хоча його творчість приходитьсья, по суті справи, на XIX сторіччя. Це Франсиско Гойя.

Офорти Гойї займають як би проміжне положення, сполучаючи собою гравюру XVIII і XIX століть: його ранні офорти по картинах Веласкеса — це ще типовий офорт епохи рококо, розвиток стилю Ватто і Тьєполо, його «Капрічос» — це ще в дуже великій мірі гравюри попереднього сторіччя, гравюри Освіти — по своєму моралізуючому духу, по антиклерикальному пафосу, по вірі у виправну дію мистецтва, по цілком замкнутій в собі картинній композиції. Але чим далі, тим сильніше Гойя звільняється від цієї, віруючої в кінцеве торжество розуму («Сон розуму народжує чудовисьок») повчальності: його «Жахи війни», «Тавромахія», «Діспаратес» виявляють все велику забарвленість особистими емоціями або прагнення до зорової об'єктивності, або бажання виразити кошмари, що мучать його, — цілком у дусі Романтизму (рис. 1).

Якщо подивитися на всю офортну творчість Гойї в цілому, то воно стоїть осібно у всій історії класичної гравюри. Ніколи графіка не створювала таких різко емоційних творів при повній відсутності в них ліризму, ніколи соціальний пафос не виражався в такій фантастичності, часто безпросвітній загадковості сюжетів, ніколи в мистецтві світ не виставлявся в такому гротесковому заломленні, ніколи художники не творили, як тут, з одного лише імпульсу обурення і жаху, який не вичерпувався впродовж багатьох десятків листів кожної серії. Незвичайні і чисто гравюрні якості його офортів. Використовуючи незадовго до цього винайдену акватинту, Гойя застосовує її не як відтворення акварельного відмивання або світлих відтінків гуаші, що робили французькі акватинтисти, а як засіб для створення напружених контрастів в гравюрі, він перетворює її з чисто технічного методу в першоеlement образної структури



Рис. 1. Франциско Гойя «Дякуємо за чечевицю»



ДИЗАЙН

офарту: з цього глухого, нічного, акватинтного простору і народжуються ті монстри, ті примари, ті злочини — все зле, яке переповнює мир гойєвських офортів.

Незвичайно особистий початок в цих листах: композиції завжди підкреслено експресивні, емоція повна несамовитості, образи, що варіюються в кожній серії, утворюють глибоко персональний словник, що зазвичай залишається зашифрованим для глядача, гравюри забезпечені написами, що часто не прояснюють сюжет, але що завжди є імпульсним вигуком автора, що апелює прямо до глядача.

Всі ці якості офортів Гойї пояснюють, чому в епоху класицизму і раннього романтизму вони залишалися майже непоміченими, чому його серії не видавали, а видані — не розпродавалися. Тільки ХХ століття змогло повною мірою оцінити ці гравюри і використовувати їх уроки, хоча вже французькі ро-

мантики захоплювалися ними: у Делакруа були серії офортів Гойї, і він копіював окремі листи, вони захоплювали Гюго і Бодлера.

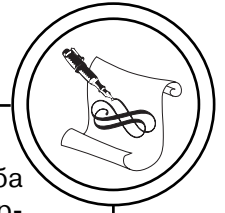
Але в цілому епоха романтизму майже нічого не дала офарту — можна сказати, що вся перша половина ХІХ століття утворює інтервал в історії цієї техніки. Хоча окремі вдалі гравюри продовжували з'являтися, офорт жорстоко страждав від конкуренції зовсім недавно винайденої техніки літографії, яка пропонувала художникові ще легший і безпосередній метод створення гравюри. Лише у 1850-і роки з'являються майстри, що заслуговують хоч би згадки в цьому короткому огляді; це пов'язаний з барбизонцями Добіні, це близький до ним Мілле, що працював не тільки в чистому офарті, але і в техніці м'якого лаку, затвердивши у гравюрі нового героя — селянина, досягав в своїх листах і значній пластичній виразності, і чисто пленерних рішень; це, нарешті, Меріон, абсолютно незаслужено оголошений відроджувачем французького офарту, чиї «Паризькі види» важливі тим, що привернули широкий інтерес до цієї техніки, але всією своєю літературною романтикою, глибоко архаїчним відношенням до офарту, чисто ведуним розумінням пейзажу, аж до зухвалого наслідування Каналетто і Зеєману, відводили офорт в минуле.

На початку другої половини ХІХ століття інтерес до офарту — як з боку художників, так і з боку таких впливових критиків, як Бодлер — збільшується. У



Рис. 2. Олексій Єгоров
«Поклоніння пастухів»

ДИЗАЙН



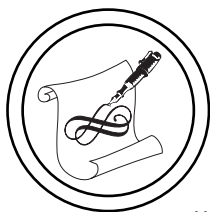
1862 році у Франції ґрунтується «Товариство аквафортистів», з якого і починається, власне кажучи, пошвавлення офорту: з'являються спеціальні видавці, знамениті друкарі, такі як О. Делатр, удосконалюють процес друку дощок. В Англії, в Германії, в Скандинавії росте інтерес до офорту. Проявляють увагу до цієї техніки і в Росії. Якщо в XVIII столітті офортом лише випадково займаються небагато художників, головним чином, архітектори, то з початку XIX століття офорт і його різновиди захоплює більша кількість майстрів. У офорті роблять карикатури, друкуються картинки вуличних вдач, випускається альбом на біблейські теми О. Єгорова (рис. 2), нарешті, О. Кипренский виконує під явною дією листів Рембрандта декілька «гриффонажів» — ескізних офортів, що не призначалися для розповсюдження. Проте лише в шестидесяті роки XIX століття з'являються художники, які працювали в офорті регулярно, — спочатку це Т. Шевченко (рис. 3) і Л. Жемчужников, що виконали ряд листів на теми української поезії і етнографії, а в 1871 році виникло «Товариство російських аквафортистів», в яке входили художники — передвижники. Не дивлячись на існування спеціального товариства і на те, що деякі з них зробили немало офортів, в історії гравюри їх роль надзвичайно незначна, оскільки вони розуміли офорт тільки як засіб відтворення власних картин, що визначало і стиль цих листів — оповідний, з великою кількістю дрібних, розповідальних деталей, з єдиним

інтересом до «змісту». Треба відмітити, що ці російські офортисти були аніскільки не архаїчнішими від більшості тих граверів, які виставляли свої листи в салонах всіх країн, а плодovitий офортист І. Шишкін аніскільки не поступався в своїх пейзажах, наприклад, такому відомому по всій Європі офортистові другої половини століття, як швейцарець Карл Бодмер. Але все це був дуже ремісничий, описовий підхід до гравюри, недаремно саме в цей час так цінувалися малі майстри голландського пейзажного офорту XVII століття — А. Ватерло і А. Евердінген.

Черговий імпульс розвитку офортного мистецтва був даний не всіма цими численними професійними граверами, і навіть не романтиками (що проявили себе набагато яскравіше в літографії) і не барбизонцями, а майстрами нових течій, в першу чергу — імпресіоністами.



Рис. 3. Тарас Шевченко «Варшавія»



ДИЗАЙН

Саме імпресіоністи створили новий офорт — безпосередній, спонтанний, з піклуванням про темп ковзання голки, що створювало цілісність всієї композиції та враховувало взаємовідношення предмету і світлоповітряного середовища. У значному сенсі якраз офорт імпресіоністів після довгої перерви продовжив традиції раннього офорту, створеного чудовими художниками маньєризму і бароко. Цікаво, що найбільш значними офортистами імпресіоністського плану були не дійсні імпресіоністи, а примикаючі до групи голландець І. Б. Іонкінд і Э. Мане. Іонкінд, що працював переважно у Франції, залишив два десятки пейзажних офортів, наповнених світлом, повітрям, рухом. Сам білий папір гравюри виявляється як би матеріалізацією матерії світла, яка, згущуючись, породжує рухомі і хиткі тіні, форми, контури, світло не тільки є першоосновою всього, але і об'єднує всю композицію, всі окремі тони в нероздільне ціле.

Ще важливішу роль в історії офорту зіграв Э. Мане, який в кращих своїх листах прагне в лінійній системі графіки втілити чисто живописне завдання взаємовідношення сильного світла і форми: предмет, фігура не народжуються у нього з пленерного середовища, але протиборствують з нею, щось втрачають в цій боротьбі, позбавляються завершеності, але в результаті як би набувають при цьому тимчасової характеристики.

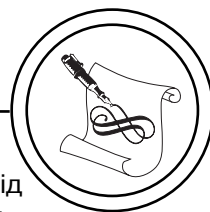
Кажучи про офорт імпресіоністів, необхідно поряд з ними назвати ім'я Дж. Уїстлера, що

створив, — особливо в пізніх серіях — свій тип офорту, — дуже світлого, де форми виникають на листі лише через чисту зорову перевагу, де предмети, фігури і будівлі дані напіврозчиненими в яскравому сонці, де самі миттєві торкання голки немов би примушують форми безпосередньо виникати з атмосфери.

Ці тенденції імпресіоністського офорту і тісно пов'язаний з ними новий інтерес до цієї техніки помітно виявився в кінці XIX століття і в інших країнах, не тільки у Франції, але і в Германії, де був створений свій варіант офорту, багато в чому близького до імпресіонізму, в першу чергу, в роботах М. Лібермана; у Англії, де в другій половині століття з'являється ціла школа пейзажного офорту на чолі з Ф.С. Хейдендом; у Росії, де В. Серов виробив свою концепцію ліричного офортного пейзажу, в безпосередності і одночасно візуальній цілісності не поступливого імпресіоністам, а в психологічних портретах зумів розвинути цей традиційний для офорту жанр в чомусь навіть далі за класиків XVII століття, відтворюючи образ в становленні, в єдності різних рис вдачі і стану.

Але відношення до такого принципово натурального, легкого, підпорядкованого чисто зоровому враженню офорту дуже скоро змінилося. Художниками наступного покоління він починає сприйматися як поверхневий і одночасно як натуралістичний. У гравюру все сильніше входять символічні ноти (Дж. Енсор, Ф. Ропс), офорт різко збільшується в своїх розмірах,

ДИЗАЙН



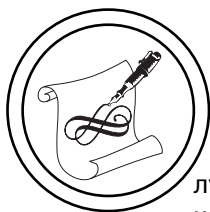
прагнучи до монументальності (А. Цорн), в ньому, з одного боку, наростають риси елегантної віртуозності (наприклад, П. Елі), з іншого боку, — драматизм (М. Клінгер), все частіше художники намагаються об'єднати соціальну тему з чисто декоративними рішеннями (північні офортисти). Можна сказати, що результатом всіх цих процесів була творчість Ф. Бренгвіна и К. Кольвіц, — найзначніших офортистів початку ХХ століття.

Тісно зв'язаний всією системою художнього бачення ХІХ століття, Бренгвін був разом з тим першим, можливо, художником, що ясно усвідомив в гравюрі необхідність великої форми, монументальності образу. Кращі офорти Бренгвіна, особливо в двох основних жанрах його творчості — в архітектурному пейзажі і в сценах із зображенням робітників — відрізняються дуже великою серйозністю інтонації, надзвичайною пошаною до своїх героїв — пильщиків, шахтарів, ковалів. Бренгвіну вперше, мабуть, в європейському мистецтві вдалося зробити людину простої праці справжнім героєм мистецтва, причому без жодного відтінку сентиментальності, моралі або бунтарства, як це було майже у всіх художників минулого століття. І в цьому величезна заслуга Бренгвіна перед мистецтвом нашого часу.

Кольвіц — художниця, що тісно пов'язала свою творчість з пролетаріатом, — ще більш, можливо, характерна для ХХ століття. У її мистецтві героєм опиняється народна маса, єдиний колективний герой, зі своєю особливою психологією, зі своїм

виразом відчуттів. На відміну від Бренгвіна, великі офорти Кольвіц пронизані емоційною пристрасністю, вона — один з рідкісних художників, у якого немає майже жодного листа, наповненого заспокоєним відчуттям, позбавленого драматизму, експресивності, протесту. Кольвіц насичає гранично сконцентрованим відчуттям реальну подію і цим доводить його зображення до символічного узагальнення. Можливо, ніколи в образотворчому мистецтві не було такого втілення народного бунту, стихійності його гніву, несвідомості його екстазу, як у серії Кольвіц «Селянська війна».

Гравюра ХХ століття взагалі значно більше емоційно відкрита, ніж гравюра попередніх епох, варто в цьому відношенні подивитися на гравюру німецьких експресіоністів. Їх офорти не такі різкі, як їх ксилографії, але і вони користуються тією простотою і активністю композиції, лінії, ритму, яких не можна побачити в старішому офорті. Навіть якщо порівняти листи Гойї з «Жахів війни» з листами О. Дікса «Війна», то можна відчути, як німецький художник прагне лише до безпосередньої виразності, тоді як іспанець завжди як би заздалегідь роздумує про явище і тільки потім знаходить експресивні засоби. Офорт початку ХХ століття, перш за все, характеризується особливим усвідомленням своїх чисто графічних можливостей. Художники прагнуть якомога виразніше виявити специфіку різних офортних різновидів — травлення, сухої голки, акватинти, м'якого лаку, різної змішаної техніки. Небува-



ДИЗАЙН

лу до того популярність отримує кольоровий офорт. Тут особливо велика заслуга російських художників — Е. С. Круглікової, М. В. Якунчикової, В. Д. Фалілеєва, В. В. Владімірова, М. А. Доброва і інших, кожен з них по-своєму бачить в кольорі можливість підсилити декоративні або емоційні якості гравюри, надзвичайно розширюючи її інтонаційний діапазон — від легкого, іноді навіть сентиментального — до різкого драматизму.

Для графіки ХХ сторіччя — у всіх її проявах — типові свідомі пошуки власного стилю, максимально віддаленого від інших, навіть близьких видів образотворчого мистецтва. У гравюрі це виявляється у пошуках особливої логіки, часто раціоналістичній побудови, штриховедення і одночасно — розробці складних метафоричних рішень. Гравери

найчастіше відмовляються від глибокого, перспективного простору, композиція членується всього лише на два — три плани, зображення будується в листі, як кристал, завершений і як би відмежований від випадковостей оточення, від хаосу середовища. Цьому ж сприяє чисто лінійна система штриховедення, іноді вона навіть близька до діаграми, до знаку: у офорті цього часу все покликане створити переважно інтелектуальний образ, очищений від всього побутового, такого, що оповідає, обтяжує, що апелює, перш за все, до пізнавальних здібностей глядача.

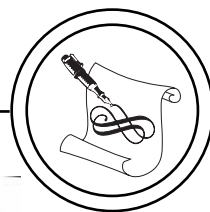
Зрозуміло, ця характеристика ніяк не може відноситися до всього офорту ХХ століття, а лише до перших його десятиліть. У ХХ сторіччі всі види гравюри пережили буквально вибух інтересу до себе як з боку художників, так і глядачів. Вже з тридцятих років в гравюрі виявляється багато самостійних художніх тенденцій, виникає все більше шкіл, майже кожна країна народжує багато граверів, влаштовуються регулярні міжнародні виставки гравюри. Офорт, зокрема, надзвичайно збільшується в розмірах, він все частіше буває кольоровим, сама техніка незвичайно витончується. При цьому можна навіть стверджувати, що гравюра останніх 40-50-ти років починає часом надавати вирішальну дію на стиль всього образотворчого мистецтва.

Зі всіх видів гравюри найживіший, найартистичніший, найпривабливіший своєю особовістю, своєю глибиною, своєю



Рис. 4. Олександр Данченко «Перший (із серії «Чорнобиль»)»

ДИЗАЙН



безпосередністю, найрізноманітніший зі всієї гравюрної техніки, такий, що дав стільки великих майстрів, — офорт, як нам здається, заслуговує такого докладного вивчення, більш, ніж будь-який інший вид гравюри.

Офорт надає художнику найбільшу свободу самовираження, робить можливим відтворення будь-якої художньої техніки — від експресивного начерку, світлотіньового і тонового рисунку, легкої акварельної композиції, до пастозного фактурного живописного полотна. Можливо, цим і пояснюється особливе значення офорту в сучасному графічному мистецтві і його перманентна популярність.

Серед найбільш відомих художників України, що працювали в техніці офорту, необхідно відзначити О. Данченка (рис. 4), М. Дерегуса, Г. Якутовича (рис. 5), А. Чебикіна, В. Гордійчука, Г. Галинську.

Сучасне графічне мистецтво, зокрема офорт, що вже з ХІХ століття перестало бути вторинним репродуктивним методом, тривалий час існує окремо від книговидавництва. Натомість його колишні функції поступово відходять до комп'ютерного ди-



Рис. 5. Георгій Якутович
«Вечеря (ілюстрація до повісті
М. Гоголя «Вій»)»

зайну. Давати оцінки цьому закономірному і передбачуваному процесу було б справою невдячною та недоречною. В той час, як книга стає все більше «масовою» і «промисловою», естамп перетворюється на самоцінне і самодостатнє, а в умовах загального експериментального характеру художнього процесу — елітарне і навіть екзотичне графічне мистецтво.

1. Gedruckte Kunst Rudolf Mayer. — Dresden, 1984. 2. Rembrandt офорт з Державного музею образотворчого мистецтва ім. Пушкіна / Укладач і автор вступної статті Е. С. Левітін, 1972. 3. Шистко В. І. Современный цветной офорт и его художественные средства / Шистко В. І. — Ленинград, 1983. 4. Grafika szkolopoczych w zbiorach polskich. — Warszawa, 1978.

Рецензент — В. Ю. Могилевський,
к.мист., доцент, НАОМІА

Надійшла до редакції 08.06.10