

俄罗斯铜版画

柯尔尼洛夫著



朝花美术出版社

目 录

序言.....	1—4
十七世紀的銅版画.....	5—8
十八世紀的銅版画.....	9—17
十九世紀的銅版画.....	18—40
二十世紀初的銅版画.....	41—45
苏联的銅版画.....	46—61

序 言

对俄国造形艺术史的理解，已往的人从未有过像我們苏維埃时代的人那样認為它具有多种多样的体裁和艺术手法的全面發展。

苏联的画家、雕塑家和版画家們，为了創造具有高度艺术水平的作品，运用了进步的艺术家們历代所积累起来的、丰富的經驗。他們为了这个目的，潜心研究已往的古典遺產，其中包括了經得起時間考驗的、现实主义艺术前輩巨匠的技术手法。

銅版画的操作系统，由于技术上的特殊，可使銅版画家自由方便地运用綫条。瓦·賽罗夫有一次在談到銅版画时解釋說：“这是和木刻相类似的东西，可是比木刻更富于層次，更富于艺术性到千百倍”，的确，銅版画和使用雕刻刀比較起来，是具有描繪特殊的自由和柔和感的。

銅版画技术为现实主义地反映现实开辟了广闊的境界，正因为如此，所以它从十七世紀在俄国出現的时候开始，就不断地受到俄国杰出的艺术家們的注意。随着俄国造形艺术中的现实主义傾向的加强，人們研究銅版画的兴趣也日益高涨。

这种在表現力上与众不同的、丰富的版画技术，在苏联艺术家的創作中得到了广泛的發展。

現在談一談創作銅版画的技术过程。

在銅版和鋅版磨光了的表面上，塗上一層漆，防止它為酸所浸蝕，畫家可以在塗了漆的表面上，用特制的針划破漆層以描繪圖畫，在針划过的地方，版面就露了出來。由於酸性在版面上的作用，便產生金屬版上的凹紋圖畫。把特制的銅版畫顏料，填上版面的凹紋圖畫，用厚實的、不易粘住的、潮濕的紙復在版上，在紙的上面鋪上呢絨，同時把它放到裝有滾軸的金屬的印刷機上去。滾軸壓着呢絨，呢絨壓着紙，由於這個過程的結果，填在版面凹紋里的顏料就轉移到紙上，這樣印下來的東西，就像從所有雕版上印下來的一樣，博物館和搜藏家們稱這種做法為“拓制”。

銅版畫主要的技術操作方法，我們通常稱之為“針鏤法”。但這並不是唯一的方法。由於對銅版畫深入的、廣泛的興趣，版畫藝術家在實踐中就去尋找新的、補充的方法了。這些方法有好幾種。

軟漆法。這一種方法，是用更油膩、更柔軟的漆，以代替通常所用的塗漆。圖畫不是用針、而是用鉛筆來畫的，不是直接畫在漆層上面，而是畫在鋪在漆層上面的薄紙上，這樣，畫家就可以用他慣常的畫法在紙上畫了。畫完以後，從版上把紙揭掉，這樣一來，一部分粘在紙的背面軟漆，就和紙一同離開版面。版面上裸露的部分，經過酸質的浸蝕，就會積極地產生效果。結果，在版面上就獲得和鉛筆一樣的圖畫。印刷則用通常的方法。

飛塵法[⊖]是在蝕刻中用來獲得柔和的、水彩畫的滲化效果的。要達到這個目的，就要在版面上撒滿松香粉末[⊖]把它放在文火上烘烤，使它鑄成密集的網狀。這樣就可使版面發生逐漸浸蝕，由於

⊖ 飛塵法可以利用來做“墨水法”制版的準備工作，以代替“搖桿”的繁重工作。

⊖ 撒時用一種特制的風箱，把松香粉末吹進事先放好銅版的箱中，借風力的鼓動，使它成飛塵狀，等到風停，它便慢慢地、平均地落在版上。——譯者。

这种关系，便得到从版面的一部分渗化到另一部分的柔和感。结果就产生仿佛用一种色调的水彩颜料所画的图画。至于印刷，可以用通常的方法。

不用撒布松香的办法，而靠蘸满酸质的画笔直接画上干净的版面，发生浸蚀，也可以得到同样的渐次渗化的效果。这种方法，主要是作为辅助之用，名为“拉维斯基法”。

铜版画家在创作中，往往不是用一种，而是用好几种方法。例如，在整个版面上用针鏤法，而在阴影上用飞塵法，从而可以得到独特的配合效果和表现的明确性。在用軟漆法时，不妨同时采用飞塵法。飞塵法中掺用针鏤，也完全适宜。“拉维斯基法”通常是被当作针鏤的补充手段（例如，处理天空，添加柔和的阴影之类）。

铜版画有多种多样的制作方法，并非仅仅止于上面所列举的针鏤，軟漆和飞塵这主要的三种，但無疑的，这三种方法是基本的、主要的。

墨水法。这是很少被采用的，然而能够提供特殊效果的方法。这个方法，希林戈夫斯基曾在他所著的“俄罗斯的版画”中对我们说明过。我們想在这兒把他所講的簡略地重复一下。如果在为铜版画而准备的、空白的版面上，用陈旧的、濃厚的墨水，画上需要的图画，当墨水干透之后，在整个版面上用滾筒滾上一層漆，经过酸质的浸蚀，在墨水和版面相接合的地方就会深入版面。因为这些地方是漆底子，比較松軟，不很固着。

談到铜版画的混合技术方法，应当指出：铜版画家在进行创作时，从头到尾不用针鏤是很少見的，已被腐蚀的版面上用针来操作者，名为“干针”。当然，版画家也可以不用腐蚀，单用针来完成整个

創作的。

簡略地介紹了金屬蝕版畫主要的技術上的方法以後，我們就要談一談彩色印刷的使用了。

上述方法所腐蝕的版子，可以用一種或數種色彩來印刷。印成數種色彩，是用各種不同的塞子蘸填顏料而成的。當顏料填入版面的凹紋時，版畫家和印刷工人，必須在全部的色彩方面獲得更大的和諧，因為這種方法，由於腐蝕所形成的細微顆粒，可以做到漸次地很柔和細膩的滲化。在針鏤の場合，顏色滲化比較困難。銅版畫家為了更完善地處理銅版畫中的色彩，就只好用兩種或兩種以上的版子來印刷。因此，每塊版子上，只有一個印某種顏色的、腐蝕的面子。印刷時，必須按照次序，準備套印。

上面所談到的，僅限於銅版畫的彩色印刷。在過去和現在的版畫家們的工作實踐中，偶然也有凹版（銅版）和凸版（木版和麻膠版）甚至和平版（石版和單印版）的混合使用法。運用這種方法，可以在版畫上獲得特殊的效果，可是這樣的例子，極其罕見，要總結這方面創造性的工作經驗，為時尚早。

十七世紀的銅版畫

在金屬上雕刻或腐蝕的制版技術，在俄國早就聞名了。最初的版畫是出現在十七世紀，而且是和莫斯科兵器保管庫的做標志符號的工人和細作銀匠的工作有聯系的。這個十七世紀俄國藝術文化著名的中心，培養出若干能干的俄國版畫家，應該指出，在他們的工作中，還沒有雕版和蝕版的明確分別。

第一個俄國版畫史家羅文斯基指出：一六四七年在莫斯科出版的“步兵連整隊演習和機巧”一書的卷頭畫，乃是銅版畫的最初作品。

這張卷頭畫是聖像畫家布拉古興的。可以說是技巧不平常的作品。它的構圖很好看，還能把斯拉夫活字同裝飾性的花邊巧妙地配合起來，這種花邊是由俄國固有樣式的植物裝飾圖樣組成的。這張畫是在荷蘭制版的，外國版畫家的技巧，居然做到把俄國畫家的這張畫复制得絲毫不差，已不簡單。但這還不是祖國的版畫。俄羅斯版畫的誕生，是與烏沙柯夫（一六二六——一六八六）的名字分不開的。他作出一系列（同時用雕刻刀）以“三位一體”和“七死罪”為題（一六六三年作）的銅版畫，它們在描繪和制版技術上非常精彩。烏沙柯夫這些作品，表明在俄國版畫藝術的領域中，占有了新的地位。他們能不和舊的傳統脫節，而在掌握新的技術方面跨進一步。他的這個創舉，後來被印刷工匠兼版畫家布寧的作品巩固起來了。

布宁在一六九二——一六九六年間，給修道僧伊士托明的“初級課本”作了版画插圖。这个斯拉夫字母表，充滿了大量的非宗教材料和只含有宗教特征的很早的作品不同。布宁最大的勞績，就是他能在版畫中保持俄罗斯艺术的裝飾傳統，同时又能表現觀察力和善于从活生生的現實中攝取創造形象的材料。而后一种情形，則促使俄罗斯造形艺术中，特別是版畫中现实主义發展和巩固起来。在斯拉夫字母表的插圖中，看出画家有正确掌握所固有的某些傳統因素和陈規。畢竟賦予了許多他所熟悉的、日常生活的特征。他所画的許多張人物，在多种多样的形象处理上，使我們惊嘆不止，我們在那上面看見音乐家、修道僧、服勞役的僧徒以及着軍裝的人的形象。在他們中間，很容易分辨出俄罗斯人和外国人，男人和女人，老年人和少年人。这些人都以庄严的姿势安詳地站着，奏弄乐器，还有手臂上拴着鷹的猎人。最后，我們甚至还發現描写两个鉄匠在鉄砧旁边以及裸体的人形。这种典型描写的多样性，是画家留心觀察他生活环境的結果。除了这种主要的材料而外，还描写大量的飞禽走兽，家畜以及家常用品。

在“初級課本”的版畫中，帶有啓蒙書作者的許多特征，但这方面恰好不是构成布宁版畫的主要成分。我們从布宁的优秀作品中，看出他是受俄罗斯艺术傳統培養的民族画家，精通素描的，有独創天賦的人和才能的裝飾版畫家。

这个版畫家离开兵器保管庫之后，就独立地用自己的印刷机工作了。有一个时候，他曾和特魯赫明斯基合作。無疑的，他是我国有才能的行家，出色的画工和大胆的構圖者，但在我們看来，却不是一个富有独創性的画家。难怪他在兵器保管庫时候，是一个“舶

来式的”雕鏤能手。他在自己的創作中，許多方面都喪失了民族的、固有的特色。他的版画只是在裝飾部分，尚与俄国艺术保持着密切关系。特魯赫明斯基善于利用西欧的史料創造作品。这些作品，技术是很完善的，但缺乏祖国自然和日常生活的生动形象。他的版画的題材，完全是以教會的定件而決定。

繼承特魯赫明斯基傳統的、他的学生当中比較出众的是瓦·安德烈夫，他算是不愧为特魯赫明斯基弟子的版画家。特魯赫明斯基版画派注重技术甚于蝕鏤。布宁在这方面，却認為蝕鏤即使不是主要的版画技术，也还起过很大的作用。

布宁的作品多半表現宗教題材。他的創作，直接受了他父亲——雷翁蒂的影响。

另一位版画家——湯米洛夫的作品，則保持了兵器保管庫的傳統。从保留到現在的版画中可以断定：画家精于描繪，能够借重裝飾的才能，表达时代的風格。

十七世紀版画中可保留下来的这一点东西，使我們能够作出結論，即这个时期的版画艺术，在它优秀的范例上看来，是繼續發展了前一个时代俄罗斯艺术現實主义的傳統。裝飾性的才能是十七世紀版画派中每个俄国画家所固有的，是标志着他們的艺术水平和平和时代的風格。

十七世紀的版画艺术，后来朝着两个方向發展，一部分画家用西方的版画艺术来約束自己的創作，致而損害了民族的、俄罗斯艺术的独创性和独立性（如特魯赫明斯基）。他們多半是在技术方面為我們所器重；另一种画家，沒有脫离俄罗斯艺术傳統，繼續不断地悉心觀察他們周圍的生活，力求掌握新的技术以丰富表現手段。

虽然在这方面是初步嘗試，尚未收到多大成果，但是正由于他們，特别是布宁的創作，奠定了俄罗斯现实主义版画光荣傳統的基础。

銅版画的进程，由于木刻順利的發展，差不多停滯了整整一个世紀。木刻在当时非常有利于出版事業，銅版画是由于新的任务而出現的，蝕鏤方法使版画家工作更加方便，作品更易推广。

十八世紀的銅版畫

在十八世紀初的俄國版畫家中，一些為我們所熟悉的畫家名字——特魯赫明斯基、湯米洛夫、布寧。但是他們在這時期的創作，似乎有些退步了，他們已不能適應彼得一世實行巨大改革的大時代對藝術所提出的那種新的要求了。彼得一世本人對於藝術和這方面一切新的東西不是外行，他認為必須要有俄國自己的畫家和版畫家。他在議會上關於大學和學院制度的勅令中寫道：“畫家和制版師不能缺少，保存或發表學術界的著述，都有賴繪畫與制版”。

彼得一世就在十七世紀末葉從荷蘭延聘了版畫家斯霍涅貝克（死於一七〇五年）。過了幾年，又聘請另一位版畫家比卡爾（死於一七三二年）。前者參與兵器保管庫一般工作，並被委託訓練俄國畫家布寧、亞·朱波夫和伊·朱波夫、湯米洛夫。

版畫家比卡爾也是在兵器保管庫里開始他的創作事業的，後來進入莫斯科印刷局工作，一七一四年，又轉到彼得堡的印刷局。亞·朱波夫曾以匠師資格在這裡和他一起工作過。米雅基歇夫、馬特維葉夫、柳培茨基，不久都參加進來了。不論斯霍涅貝克或比卡爾，在才能上並沒有什麼出眾的地方。因此，俄國版畫家很快就順利地代替了他們的老師，接著就獨立工作了。應該說，新形勢和俄國畫家的創作，大大地影響了這批外國行家，俄國畫家曾指導他們的藝術去創造俄羅斯現實的形象。

俄国版画家在自己的老师们那里究竟学到了什么呢？都是技术方面的事，如制作經驗，使用工具和材料的能力，制版过程中的敏捷手段和細致工夫，至于描繪，构图，现实主义的实际生活的感觉，现实事物的正确反映，創造形象的独特作风——这一切都是属于俄国画家的，是他们不可缺少的品质。

朱波夫兄弟是著名的聖像画家菲·朱波夫的儿子，要算是两个罕见的俄罗斯的天才。他们通过自己老师的“平凡的”門墙而成了巨匠，在自己的創造中反映了俄国彼得革新时代典型的、有特性的东西。我们且从伊·朱波夫开始来看他們的創作，他的遺產，就是七十九張版画。其中有五十三張，构成技术复杂而完善的神学題材和宗教描繪。兩張画的是修道院——賽尔盖修道院的梭羅維茨基和聖三位一体——等修道院——的风景（一七二五年作），后一張构图特別复杂，描繪得也很精致。这就是这个天才的版画家个人成果。有一張“伊茲迈尔風景”也应该加到这一組風景版画中去，以建筑風景为背景，衬以富于幻想气氛的蒼空，描写彼得第二和道高魯基出發猎鷹。由动作表現出来的生动的人物，以及它們一般的輪廓外形，都說明版画家掌握了优秀的素描技术。朱波夫也精通肖像画艺术，他們的作品如：彼得第一，喀德琳一世，彼得第二和亚伏尔斯基的肖像都是有名的。他的作品，也有反映当时事件的。有兩張是他雕鏤的，附有很多文字說明的彼得大帝乘单槳船圖（用兩塊大小不同的版雕的），海战，凱旋門和烟火圖（一七二七年）。他曾作过汶峨拉的“五柱式建筑学”（一七一二年莫斯科版）一書中的版画和一七二四年历書中的寓言圖。

根据伊·朱波夫作品的簡短目录，可以判断这个有天赋的画家

的才能是如何的多种多样。他在自己作品中發揚了前代的俄罗斯艺术傳統，又把与他同时代的现实生活中許多新鮮事物帶到版画艺术中去。

伊·朱波夫的創作，对于研究俄国版画史，有很大的意义。

亚·朱波夫是斯霍尼貝克的学生，他曾經帮助老师制版，很快就学会了針鏤和刀鏤，而且掌握了“墨水法”的复杂方法。伊·朱波夫在肖像画方面，已經算有特殊的經驗了，对于这方面的心得，就更不平凡了。他的大多数作品，都显出版画家的真工夫，真本領。罗文斯基把亚·朱波夫一一四張作品列入目录，自然不难設想，这个目录很不完全，因为誰都曉得，亚·朱波夫特別在自己事業活动的晚年，作品很多，当他回到莫斯科的时候，非常貧困，为了糊口度日，制作若干版画。

有了亚·朱波夫，十八世紀初的俄国版画，才算有了鮮明的、时代的代表。我們可以大胆的說，沒有他的作品，十八世紀前半叶的俄国版画艺术就难于想像了。

他以內容丰富，外形生动的作品来反映时代的突出事件。他敢于动手处理复杂繁难的創作課題。他的一系列作品，給人以紀念性的、庄严宏偉的感觉。其中首先要算彼得第一的肖像：“乘馬的彼得”和以希臘諸神涅普騰，馬爾司和海尔古力士（一七一二年）的寓意形像作陪衬的彼得大帝。他所作的將近有十張彼得第一的肖像，都很出名。还有若干張喀德琳第一肖像和其他作品，也是出于他之手。

他还有許多版画是描写岡沽突（漠科半島上的海峽——譯者）之战（一七一四年）格雷茵岡（波罗的海中的島名——譯者）之

战(一七二〇年)被俘的瑞典三桅艦队开进聖彼得堡的凱旋式(一七二〇年)和其他战役,以及庆祝胜利的烟火(一七二〇年)。

亞·朱波夫在描写彼得堡的版画同时,又开始制作一系列描写新的俄国城市風光的輝煌作品。在十八世紀后半叶,有人非常热烈地追随他繼續創作这种作品。四开大的一張聖彼得堡(一七一六年)是他杰出的作品。这些版画,至今还有巨大的历史上和艺术上的价值。瓦西里島風景(一七一四年),上述的版画中所描写的彼得堡風景(一七一六年),城堡風景(一七二七年)等,都是有系統地表現时代的文献性作品。彼得大帝婚礼圖(一七一二年)和“曾临聖彼得堡的卡尔大帝婚曲欢乐圖”(一七一一年)这两張作品,除了艺术上的价值而外,还具有重大的历史意义。在描繪、構圖和制版技术上,前一張特別精彩,这我們可以从俄罗斯美术馆收藏至今的这張版画上看得出来。

亞·朱波夫的遺產,除了我們上面所說的以外,多数是国家各部份的地圖,关于园艺、地理、航海、建筑等許多書籍的卷头画,还有許多描写有时候为广大群众所欢迎的、宗教題材的版画。

从亞·朱波夫的这些遺作中,感觉到他求知的渴望,要求掌握高度技法的热情和力求解答生活問題的意圖,达到高度技巧的。这位天才的俄罗斯画家的这些优秀作品,当他在世的时候,并未得应有的評價。一七二七年他在那里工作的彼得堡印刷局停办了,版画家們也解散了,其中就有亞·朱波夫这位名匠在內,他为了糊口,不得不降低自己的技巧,制作一些粗糙的版画作品,被所有的人所遺忘了他,死于一七四一年之后。这个日期是他記在自己最后的作品上的。

政府对本国版画的发展，并不表示关心，政府的定货工作刚一做完，版画家们就被遣散了，因此，俄国的版画人材，没有建树起来，没有作系统的培养。竟有这样的情形，尽管俄国有自己的版画家能完成政府所交下的重大任务，但还是要聘请外国的匠师。庆祝热斯纳亚和波尔塔瓦之战的胜利的版画是西蒙诺，巴库阿，和拉尔美申在巴黎制成的。布利克兰德和维特也到俄国来制作莫斯科和近郊风景的版画。外国人一个一个地调换，往往在俄国版画上没有留下显著的成绩就走了。

十八世纪俄国版画史上第一个时期，就这样地结束了。

第二个时期，是由伏特曼的俄国弟子的创作打开的，他们之中，特别出众的是伊凡·索柯洛夫(一七一二——一七五七年)卡恰洛夫和亚·格雷柯夫。

伊凡·索柯洛夫以他辉煌的技巧，很快地跻身于第一流版画之列。他在不久之前，还是一个学生，竟然很快地就成了整个版画派的领导者。他培养了一批优秀的干部，这就是亚·格雷柯夫，维诺格拉道夫，菲·瓦西里叶夫，盖拉西莫夫。这算是十八世纪中叶真正的俄国版画学派了。尽管工作条件非常艰难，俄国版画家们终于能够达到专门技巧的最高水平。

伊凡·索柯洛夫是俄国版画史上最精彩的彼得第三肖像的作者。这张肖像，主要是雕出来的。腐蚀只是辅助的方法。

我们还记得他给一七四四年出版的、叙述彼得第一的女兒伊丽莎自行加冕礼的一本书所作的、精细得了不起的一组版画和其他许多作品。他的这些辉煌的作品是俄罗斯艺术的骄傲。当你看到(在科学院的美术学院时代印刷，主要是索柯洛夫和卡恰洛夫两

人的作品)描写伊丽莎白行加冕礼这本书中的插图,就知道他们的水平高到什么程度了。该书封面描写的是莫斯科风景,末尾描写的是假面跳舞会,还有一张是圣母升天大教堂中的行列。都是用蚀刻画制作的。伊凡·索柯洛夫的这些作品终于确定他在当时版画界中的头等地位。

把他的作品和登载在同一出版物上的、成熟的大版画家卡恰洛夫的作品比较起来,你就看出,索柯洛夫辉煌典雅的作品,在制作上完善多了。在这本书里以及其他作品中,是以雕镂为主,腐蚀为辅的。

一七四七年,科学院里终于成立了一个美术部门,后来美术学院就是从这个基础上形成的。就在这个部门的版画教室中,集中了版画家们——索柯洛夫的学生和朋友。

亚·格雷柯夫是一个水手的儿子。他于一七三五年进科学院。他卓越地完成了若干肖像和风景版画后也就成名了。这些版画,是用雕镂和腐蚀混合法完成的。在伊凡·索柯洛夫许多学生中间,还有维诺格拉道夫,菲瓦西里叶夫、叶利雅柯夫、奴科夫、波里亚柯夫、齐尔纳柯夫等人。他们很快就成为重要的风景画家,描写建筑版画家了。在他们作品里面,可以看到许多为马哈叶夫地理志制作的风景版画。这一群版画家的特色,就是偏重于制作书籍插图的版画。例如给科学院记事等书所作的。可是,应当说,其中多数同样也制作肖像画。这都说明版画艺术在俄国进一步的发展和专门技巧的提高。

美术学院中版画科的设立,巩固了制版工作中所获得的结果。这个学校的学生,首先被古典的雕刻版画所吸引。肖像成了

他們創作探求的對象。在肖像畫陳列室里，高懸着一系列大人物肖像，就顯然證明了這一點。

齊美索夫（一七三七——一七六五年），施柯羅杜莫夫（一七五五——一七九二年）和別爾舍涅夫（一七六二——一七八九年）的創作，永遠保持了祖國版畫的光榮。但在他們輝煌的作品上，向來不是以腐蝕法為主的。他們主要是用雕鏤技術制作。那些雕版制成的、莊嚴的肖像，有離開現實主義立場的模樣，這種立場，是十七世紀末，十八世紀中葉前花費了好幾十個版畫家的精力和血汗爭取得來的。

然而腐蝕方法，到了十八世紀後半葉，才被版畫家們好好地研究和經常與雕鏤技術并用。我們可以从蘇瓦洛夫、伏爾柯夫和齊美索夫的自画像以及其他作品中看見最精細的腐蝕的制版技術。可見，唯有它吸引它的保護者蘇瓦洛夫在創作伊麗莎白肖像時去嘗試蝕刻的效果。另一個著名版畫家施柯羅杜莫夫總是喜歡用點刻的作風。

十八世紀中葉和末期，有些俄國建築師也學起蝕刻來了。這在巴熱諾夫（一七三七——一七九九年）游歷羅馬時所作的、唯一留傳至今的一張銅版畫可以證明。有一張是描寫酒神巴卡司慶祝會上的舞女和吹喇叭的、山羊腳的牧神。這在素描與制版技術上都是好的。体裁完全是屬於十八世紀時代的。

另一個著名的俄國建築家卡查柯夫（一七三八——一八一二年），特別致力於銅版畫的研究，作出若干建築風景圖來。其中莫斯科克里姆林宮西南方外觀一圖，明顯地說明他銅蝕技術的完全成熟以及非常善于運用它的豐富的表現力。卡查柯夫也熟悉西歐