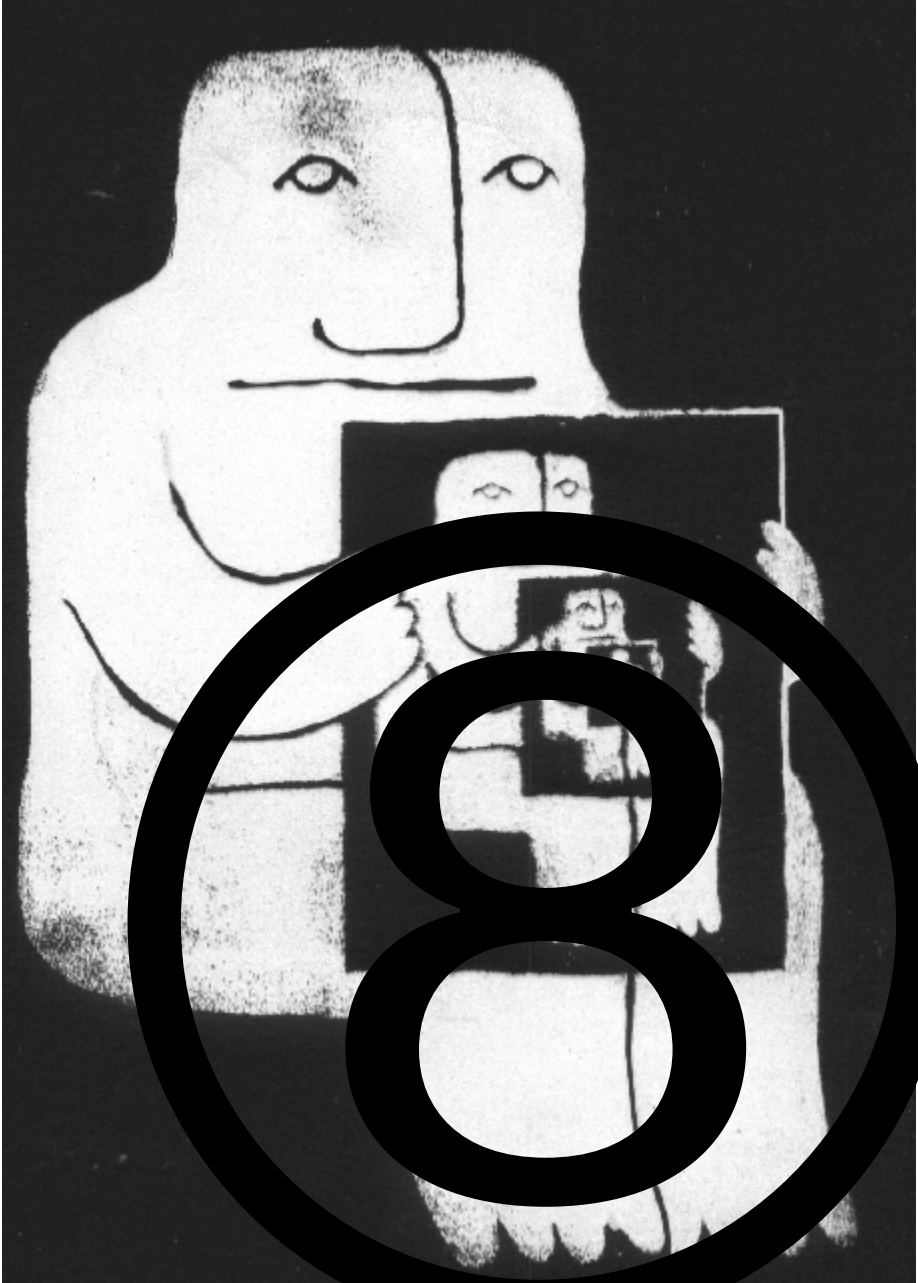
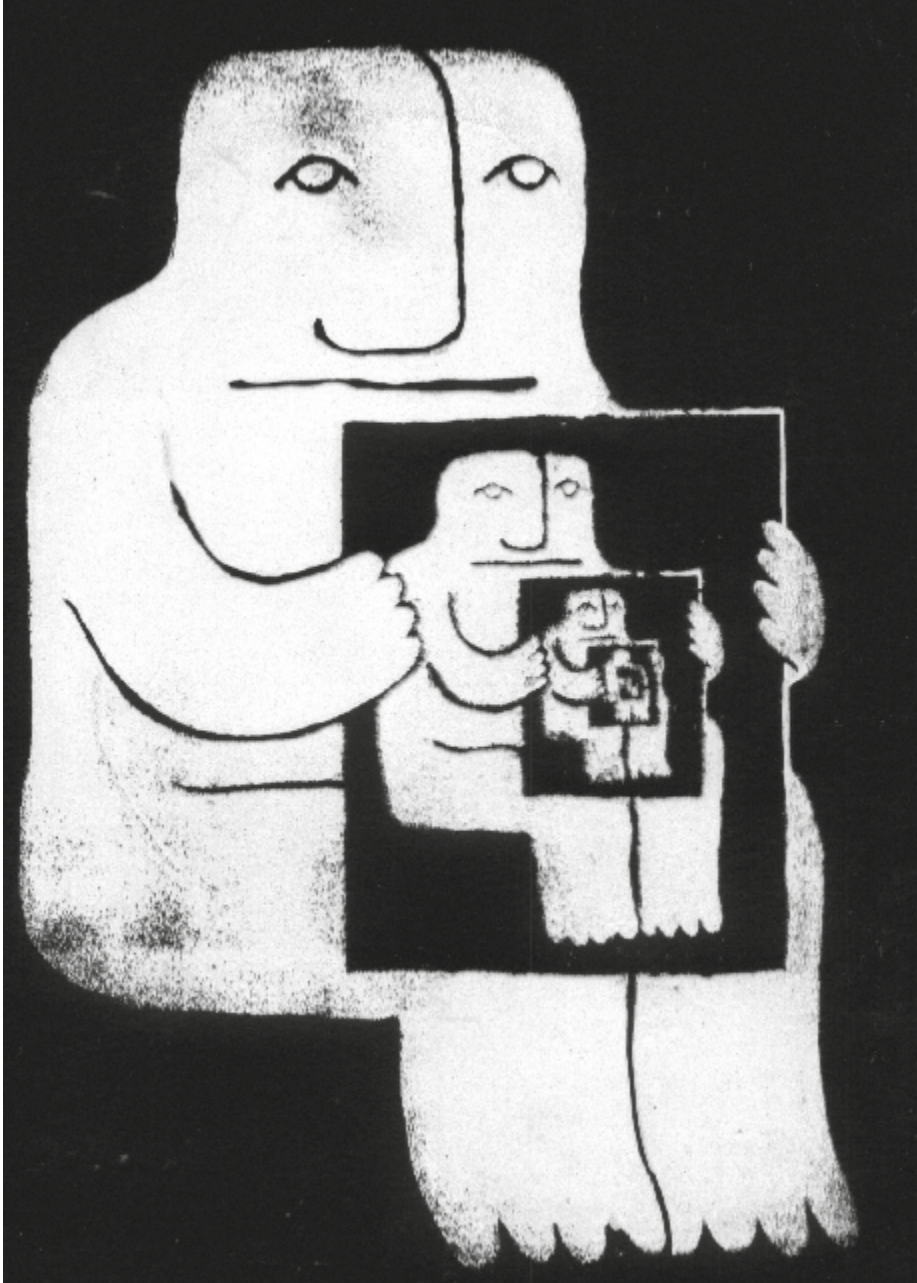
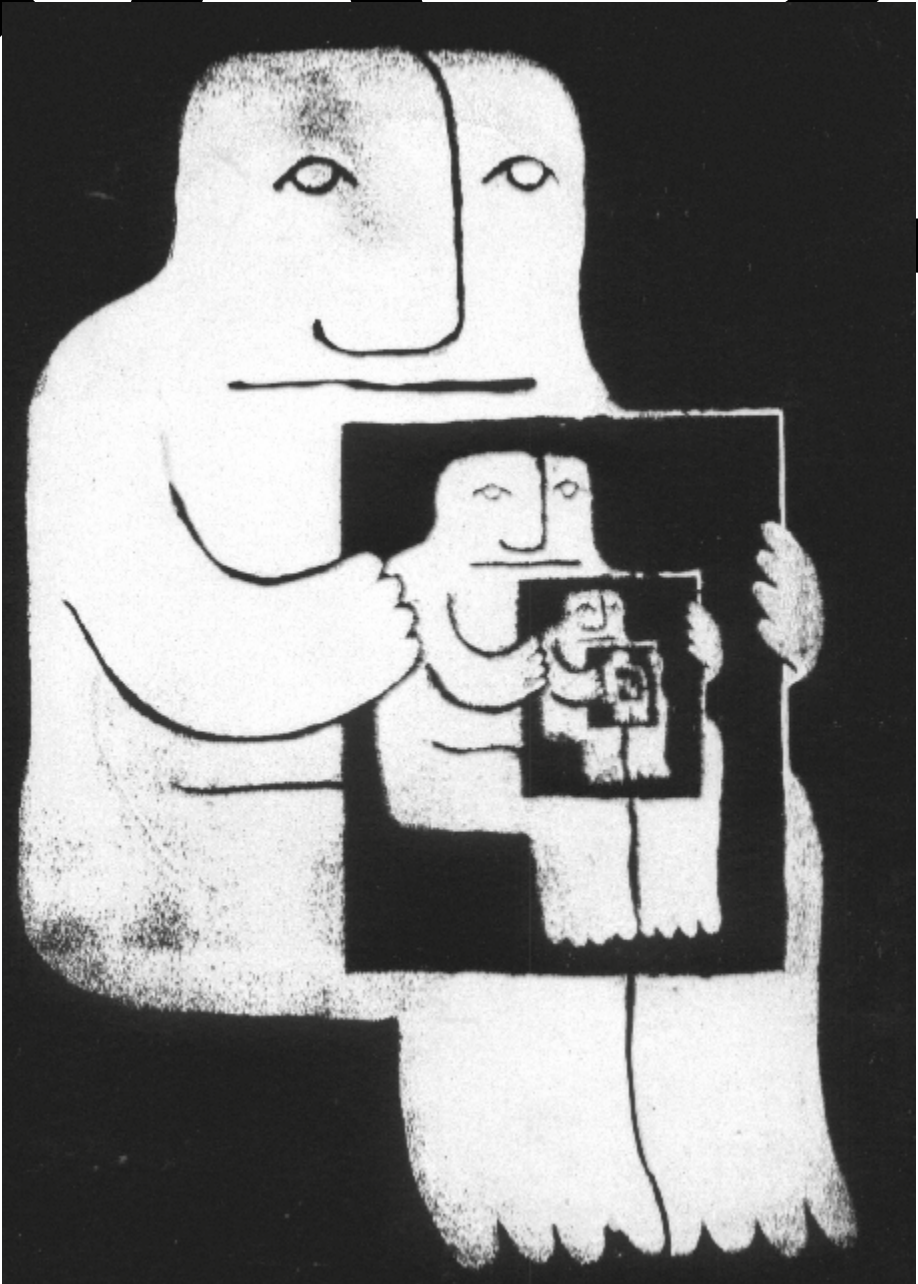
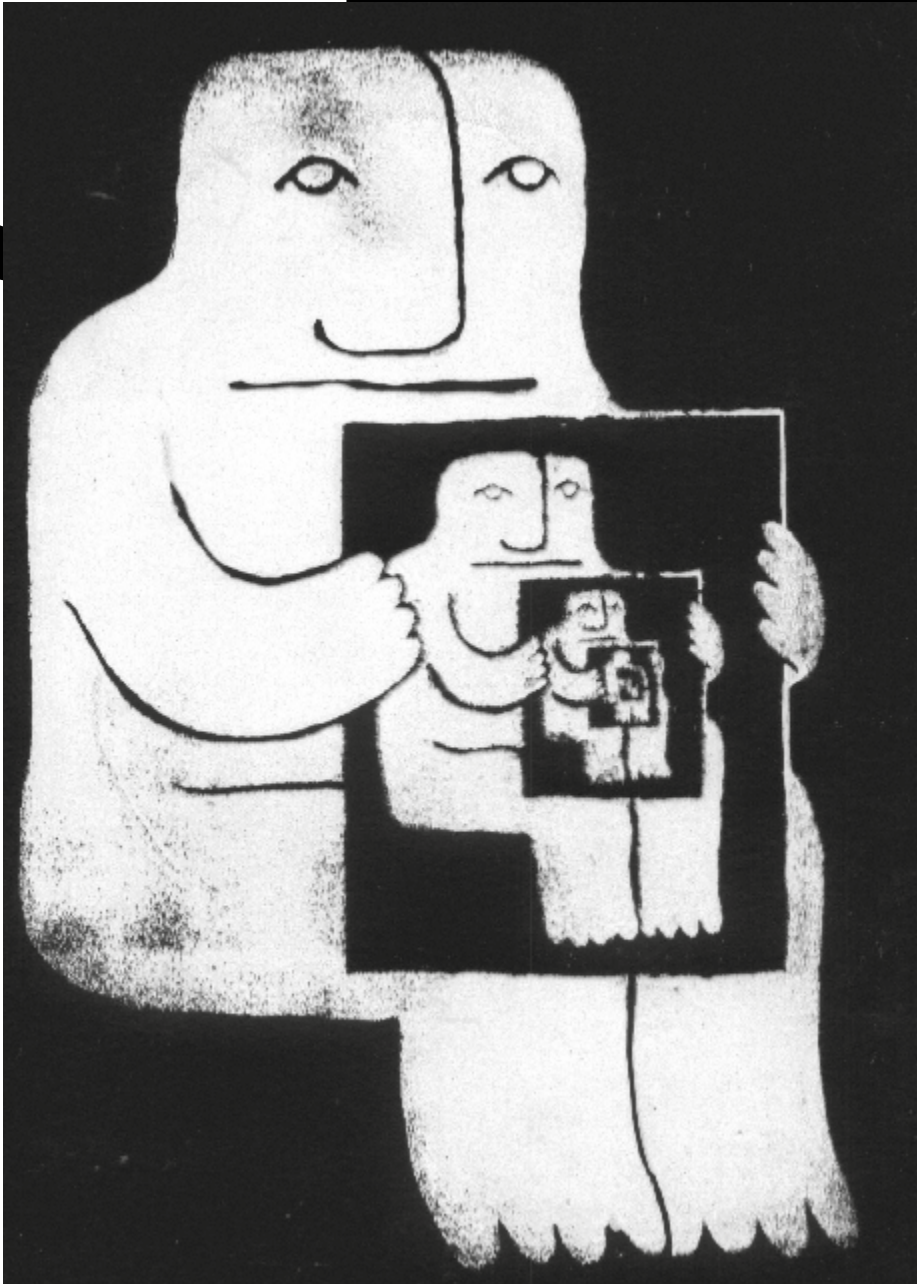




Маяна Насыбуллова. Серия работ «Приветчик», 2025. Создано по заказу Центра художественного производства «Своды»

Ризограф: от революции до ярмарки меда

Степан Липатов
графический дизайнер, куратор
программы «Графический дизайн»
в Британской высшей школе
дизайна

Когда речь заходит о ризографе, я люблю вспоминать одну занимательную историю. Однажды американский палеонтолог и историк науки Стивен Гулд пришел к парадоксальному выводу: рыб не существует. Точнее, неверно говорить о них как о едином классе биологической систематики. Дело в том, что некоторые рыбы эволюционно ближе к сухопутным животным, нежели к своим соседям по водной среде обитания. Однако от понятия «рыба» никто не отказался: пускай подобное обобщение можно раскритиковать с научных позиций, оно тем не менее помогает в повседневном понимании мира.

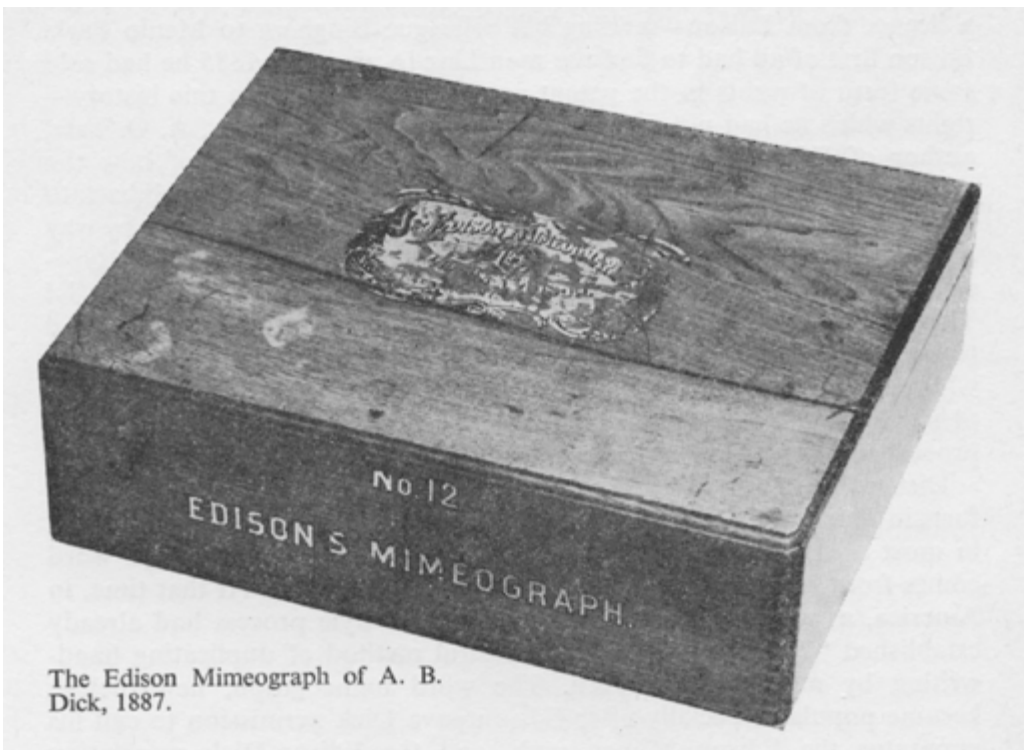
Название печатной машины «ризограф» появилось благодаря японской компании-производителю *RISO Kagaku Corporation*. Из-за этого не совсем ясно, для какой именно печати необходим аппарат и каково его место в истории тиражного искусства. Можно даже сказать, что необычное слово «ризограф» запутало следы, превратив когда-то распространенную во многих странах офисную печатную машину в экзотическую игрушку.

Многие тематические книги начинают рассказ о ризографе чуть ли не с доисторических времен, поскольку развитие этой технологии неразрывно связано с развитием трафаретной печати. Однако сегодня в русском языке словосочетание «трафаретная печать» стало синонимом шелкографии. Это справедливо лишь отчасти, ведь в стороне остается ризография — более простой способ, который гораздо ближе к базовой идее трафарета. Поэтому, например, на английском языке ризограф зачастую именуется *stencil duplicator* — то есть «трафаретный дубликатор». В то же время ризограф справедливо считать технологией конца XIX века, поскольку именно тогда в условиях бурного развития городов многие административные органы, компании и институты столкнулись с необходимостью быстро и недорого копировать документы в количестве нескольких десятков или сотен единиц. Для того чтобы сделать один-два дубликата документа, уже существовала копировальная бумага, а для печати значительных тиражей можно было обратиться в типографию. Найти способ быстро и качественно копировать документы «средним тиражом» пытались многие — не только серьезные исследователи, но и увлеченные энтузиасты. Это привело к созданию целой серии изобретений, некоторые из которых используются до сих пор. Любопытно, что ризограф появился не благодаря одному открытию, а стал результатом многих печатных экспериментов.

Одной из необычных технологий копирования во второй половине XIX века, предшествовавшей ризографии, была гектография. Мне особенно нравится ее английское название — *jellygraph*, его можно перевести как «печатный студень». Сущность процесса заключалась в следующем: невысокий ящик заполняли желатиновой смесью, которая застывала, превращаясь в желе. Рукопись, созданную пером с анилиновыми чернилами, накладывали на поверхность застывшего желатина. Он впитывал чернила с бумажного оригинала и становился печатной формой. Затем чистые листы бумаги прижимали к влажной желатиновой поверхности, получая бледные отпечатки. Эта техника использовалась в том числе для печати работ художников русского авангарда. Например, именно таким способом была создана книга «Тэ ли лэ» Алексея Кручёных и Велимира Хлебникова с иллюстрациями Ольги Розановой, изданная в 1914 году. К слову, поиск по каталогу

коллекции музея *MoMA* выдает 28 результатов, связанных с этой техникой печати, и 27 из них — работы художников русского авангарда. Гектография была простой и непритязательной технологией, а процесс приготовления желатиновой формы скорее напоминал кулинарию, чем печатное дело, но имел и серьезные недостатки. Отпечатанные листы получались влажными и часто сворачивались в трубочку сами собой. Однако главной проблемой этой техники было ограниченное количество читаемых отпечатков — всего 30–40 копий, причем не самого высокого качества. Довольно скромный результат, особенно если учесть, что приставка «гекто-» в названии происходит от греческого слова, означающего «сто».

В 1880-х произошел технологический прорыв — появилась американская печатная машина, получившая название «мимеограф». Иногда это название сокращали до «мимео». Первое время аппарат рекламировался и продавался как изобретение знаменитого американского инженера Томаса Эдисона, поскольку в его основе лежал метод, запатентованный новатором в США. Мимеограф позволял создавать сотни, а позже даже тысячи контрастных копий, при этом процесс печати был значительно проще, чем в случае с гектографией. Первые мимеографы были планшетными и напоминали современные домашние сканеры: копирование происходило на небольшой плоской поверх-



Мимеограф Томаса Эдисона, 1887. Иллюстрация из книги Уильяма Брюса Праудфута *The Origin of Stencil Duplicating* (1972)

ности. Такая версия мимеографа представляла собой скорее набор материалов для копирования, упакованный в деревянную коробку, нежели полноценную машину или станок, однако позже появились более сложные и эффективные модели. Со временем слово «мимеограф» стало общим термином для компактных офисных машин, использовавших вощеную бумагу в качестве трафарета и выпускавших различные копии.

Подробно о трудоемкости и неэффективности гектографии, а также о переходе на мимеограф можно узнать из книги русского революционера Владимира Бонч-Бруевича «На заре борьбы» (1932). Политическим активистам конца XIX века гектограф «до ужаса надоел», и они мечтали о мимеографе. Его даже можно было купить в Москве: на Кузнецком Мосту располагался магазин, официально торговавший продукцией компании Эдисона

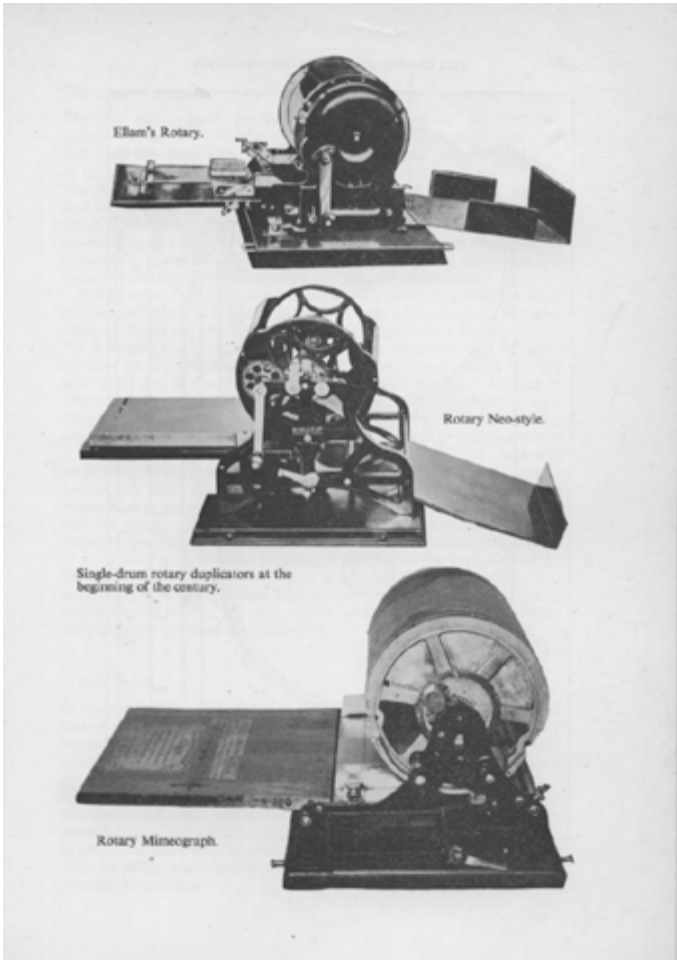
в России. Вряд ли стоит удивляться, что новая технология печати быстро добралась до Российской империи, ведь в то время по улицам курсировали трамваи фирмы *Siemens*, а знаменитый крейсер «Варяг» строили на верфях в Филадельфии.

Однако ввоз и использование мимеографов в Российской империи находились под строгим контролем. Организовать его было не так сложно, ведь для работы устройства требовалось постоянно закупать дополнительные материалы. Эти препятствия удалось преодолеть благодаря ученику Дмитрия Менделеева — изобретателю Леониду Радину. В 1895 году он модифицировал мимеограф для нужд социал-демократического подполья, а также разработал рецепт краски и технологию изготовления печатных трафаретов. Авантюрная история о том, как Радин похищал образцы материалов и снимал размеры с эдисоновского мимеографа в магазине на Кузнецком Мосту, описанная Бонч-Бруевичем, напоминает сценарий фильма «Одиннадцать друзей Оушена». По воспоминаниям революционера, первые тиражи брошюр и листовок, наводнившие московские рабочие районы в конце XIX века, стали настоящей сенсацией.

Принцип работы раннего планшетного мимеографа можно назвать упрощенной версией шелкографии малого формата. Представьте: вместо современной синтетической сетки на раме используется тонкая вощеная бумага. В отличие от шелкографии, когда для создания печатной формы применяется фото-процесс, позволяющий использовать одну сетку многократно, в мимеографе трафарет создается механически — металлическим стилусом. Поверхность бумаги просто процарапывается, и она начинает пропускать краску. Трафарет накладывается на чистый лист бумаги, а краска через него продавливается специальным ракелем. Со временем мимеограф эволюционировал: из набора материалов он превратился в компактную машину с цилиндром, заправленным краской, на который натягивался трафарет. С тех пор для печати не требовалось вручную устанавливать каждый лист бумаги. Мимеограф, подобно современному офисному принтеру, автоматически брал бумагу из стопки и быстро выдавал отпечатанные копии. Необходимо было лишь вращать ручку, приводя в движение цилиндр с трафаретом: один оборот — одна копия.

Современный ризограф — это усовершенствованный, оснащенный сканером мимеограф, который можно подключить к компьютеру. Проще всего описать его как устройство, объединившее принципы шелкографии и офсетной машины. С одной стороны, ризограф использует одноразовые бумажные трафареты, похожие на сетки для шелкографии, через которые краска продавливается ракелем. С другой — наличие системы подачи бумаги и внутреннее устройство машины, включая печатный цилиндр, напоминают технологию офсетной печати. Интересно, что первый продукт японской компании *RISO*, выпущенный в 1958 году, был простым планшетным мимеографом.

Важнейший элемент ризографа — одноразовый бумажный трафарет. Его изобретателем считается Дэвид Гестетнер, венгерский инженер и предприниматель. Он обнаружил, что в качестве трафарета можно использовать тонкую японскую бамбуковую бумагу, ведь этот полупрозрачный пористый материал легко пропускает краску. Гестетнер наносил слой парафина на одну сторону листа, делая бумагу



Мимеограф с цилиндром. Иллюстрация из книги Уильяма Брюса Праудфута *The Origin of Stencil Duplicating* (1972)

непроницаемой. Если провести по такому листу жестким стилусом, продавливая парафиновый слой, материал в этом месте снова начинает пропускать краску. Таким образом, лист вощеной бумаги превращается в трафарет.

Согласно легенде, открытие этих свойств бамбуковой бумаги произошло случайно. В 1880–х Гестетнер торговал воздушными змеями в США и однажды опрокинул чернильницу на одного из них. Вероятно, для придания прочности змеи тоже обрабатывались парафином, а потому не вымокли в чернилах — это и подарило изобретателю идею. Так после изобретения бумажного трафарета компания Гестетнера стала одним из самых успешных предприятий в сфере офисного оборудования в XX веке. Машины *Gestetner* продаются до сих пор, хотя фирма уже не так известна, как в годы своего расцвета. Стоит отметить, что называть эти машины ризографами не совсем корректно: скорее наоборот, ризографы стали их усовершенствованной версией. В 1972 году вышла книга В. Б. Праудфута «Происхождение трафаретной печати», и любопытно, что на обложке изображен человек, сидящий за столом, под которым лежат несколько воздушных змеев.

За долгие годы работы Томас Эдисон запатентовал несколько изобретений, связанных с копированием бумажных документов. Одним из менее известных его патентов стала электрическая ручка. Это устройство, оснащенное движущейся иглой на конце, проделывало мелкие отверстия в листе бумаги, превращая его в своеобразный трафарет. В отличие от трафаретов Гестетнера, для создания которых использовалась японская бумага, пропускавшая краску без прокалывания, изобретение Эдисона буквально «дырявило» лист. Именно это и обуславливало главные недостатки технологии. Электрической ручкой невозможно было нарисовать замкнутую форму или провести длинную непрерывную линию, не нарушив целостности бумаги. В результате графика получалась пунктирной. Копии изображений, созданные таким способом, выглядели довольно интересно, но для копирования текста способ оказался недостаточно точным из-за низкого разрешения. Хотя изобретение Эдисона не решило проблему массового копирования документов, оно остается популярным даже в наши дни, практически не претерпев изменений более чем за столетие. Аппарат быстро превратился в первую в истории электрическую тату-машинку.

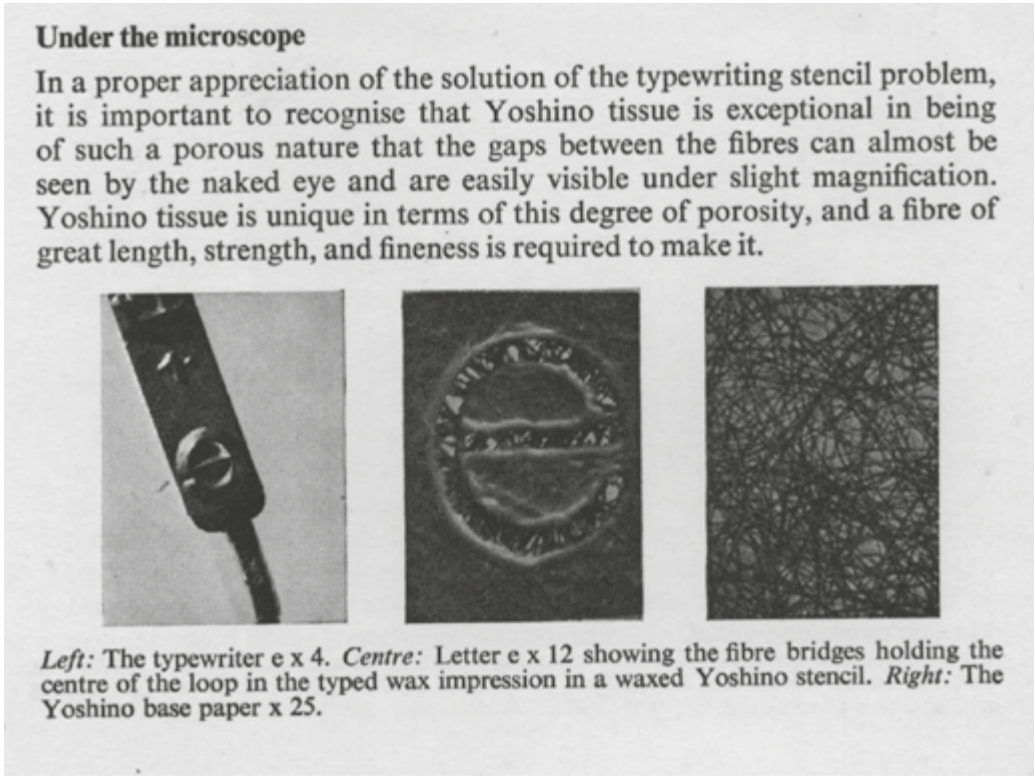
Мимеографы оставались популярными до 1960–х годов, когда их начали вытеснять более совершенные технологии, такие как фотокопирование, или, как его стали называть, ксерокс. Однако некоторые компании — производители мимеографов, такие как *Gestetner*, *Ricoh*, *Duplo* и, конечно, *RISO*, продолжили совершенствовать свои машины, которые продаются до сих пор. Со временем термин «мимеограф» вышел из употребления, и такие устройства стали называть трафаретными дубликаторами или ризографами.

Возникает вопрос: почему более совершенные технологии, такие как фотокопирование

и лазерная печать, с их высоким разрешением, отсутствием необходимости в трафаретах и простотой использования, не вытеснили полностью наследников мимеографа? Ответ кроется в экономической эффективности. Хотя ксерокопирование сегодня кажется недорогим, это справедливо только для небольших тиражей в десятки копий. Печать тиража, например, в 15 тысяч экземпляров становится крайне затратной, даже если использовать фотокопиры или лазерные принтеры. В то же время стоимость отпечатка на ризографе приближается к стоимости самой бумаги.

Согласно официальному описанию на сайте производителя, ризограф способен печатать минимум 60 копий в минуту. За 8 часов работы можно без особых усилий напечатать почти 30 тысяч экземпляров. Ризограф работает практически круглосуточно, не перегреваясь и не теряя производительности. По словам печатников из Подмосковья, которые используют ризографы для печати материалов к временным ярмаркам, их опыт подтверждает эти цифры. Основной проблемой становится лишь транспортировка таких крупных тиражей. Сегодня ризограф позиционируется как устройство для школ, вузов, церквей, медицинских учреждений и других крупных бюрократических организаций. В 2010–х компания *RISO* представила свою последнюю крупную инновацию — первый ризограф формата А3. Этот аппарат официально заявлен как решение для печати газет тысячными тиражами, что указывает на сдвиг в сторону более индустриального применения. Таким образом, можно сделать вывод, что ризограф занял промежуточное положение между офисной и промышленной печатью, сочетая в себе доступность, высокую производительность и экономичность.

Компания *RISO* и другие производители трафаретных дубликаторов, судя по всему, никогда не рассматривали эту технологию как нечто интересное с точки зрения художественного качества. Вероятно, это связано с тем, что такой рынок невелик и не представляет значительной коммерческой выгоды. Кстати, по моим наблюдениям, люди, использующие ризографы сегодня для бизнеса, а также сотрудники, обслуживающие эти машины, часто с недоумением относятся к тем, кто приобретает ризограф для художественных целей. В Москве и других городах России существует множество типографий, специализирующихся на печати дешевых объявлений,



Под микроскопом. Иллюстрация из книги Уильяма Брюса Праудфута *The Origin of Stencil Duplicating* (1972)

которые заклеивают переходы и входы в метро. В таких местах ризографы активно используются. Однако если обратиться в такую типографию с просьбой напечатать что-то отличное от привычных объявлений, скорее всего, вам посоветуют обратиться в типографию цифровой печати.

Интересно, что многие серьезные художники и печатники, работающие с традиционными художественными техниками, также относятся к ризографу скептически. Тем не менее это не отменяет одного важного факта: многоцветный отпечаток на ризографе, выполненный на пухлой бумаге, — это удивительная визуальная и тактильная вещь высокого качества. Конечно, не каждое изображение подходит для печати на ризографе, но это характерно для любого вида печати. Ризограф использует легкие водные, но очень яркие краски, которые невозможно воспроизвести с помощью *СМУК*. Отпечаток на ризографе чем-то напоминает японскую гравюру по дереву, где также используются чистые пигменты с водой и небольшим добавлением клея. Кстати, сегодня в некоторых японских университетах студенты, экспериментирующие с мимеографом, используют краски для гравюры по дереву.

В художественном сообществе ризограф чаще всего применяется для создания принтов, но, я думаю, его основная сила не в этом. Небольшой принт можно реалистично напечатать с помощью шелкографии или даже офсета. Однако, когда дело касается печати книг небольшим тиражом, у ризографа нет конкурентов. Хочется верить, что вскоре ризограф перестанет быть чужаком в российской творческой среде — ведь на самом деле он старый друг.



Рисунок, выполненный электрической ручкой Томаса Эдисона. Иллюстрация из книги Уильяма Брюса Праудфута *The Origin of Stencil Duplicating* (1972)

Зины, или Как аутсайдеры освоили печать

Виталий Сидоров
куратор коллекции авторских малотиражных изданий и старший библиотекарь Музея современного искусства «Гараж»

В истории культуры трудно найти более устойчивую форму хранения и передачи информации, чем печатное издание. С момента изобретения ручного типографского станка технология переноса текста на бумагу постоянно совершенствовались. Развивались и принципы создания тиражного изображения. Эволюция и распространение этих практик сделали возможным появление газет и журналов, ставших атрибутами общества массовой культуры. К началу XX века набор инструментов тиражирования варьировался по масштабу и сложности использования. Благодаря появлению доступных технических решений и энтузиазму издатель-любителей формировалось новое низовое направление — производство авторских брошюр, известных как зины.

Что это такое?

Зин с трудом поддается устойчивому определению, из которого не найдется десяток исключений. Однако существуют общие моменты, которые отмечает большинство исследователей. Зин — это малотиражная непрофессиональная и некоммерческая публикация, производственная автором или коллективом авторов самостоятельно и предназначенная для распространения в относительно узком кругу людей.

В 1997 году выходит классическая книга историка и исследователя медиапространств и политики социальных коммуникаций Стивена Данкомба *Notes from the Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture (Zinester's Guide)*¹ — именно тогда зины стали столь заметным явлением, что была предпринята первая попытка их всестороннего описания. Данкомб сформулировал ключевые характеристики зин-инициативы: полный контроль над всеми аспектами публикации, стремление к установлению непосредственных связей с читателем и членами сообщества, явное проявление авторской аутентичности.

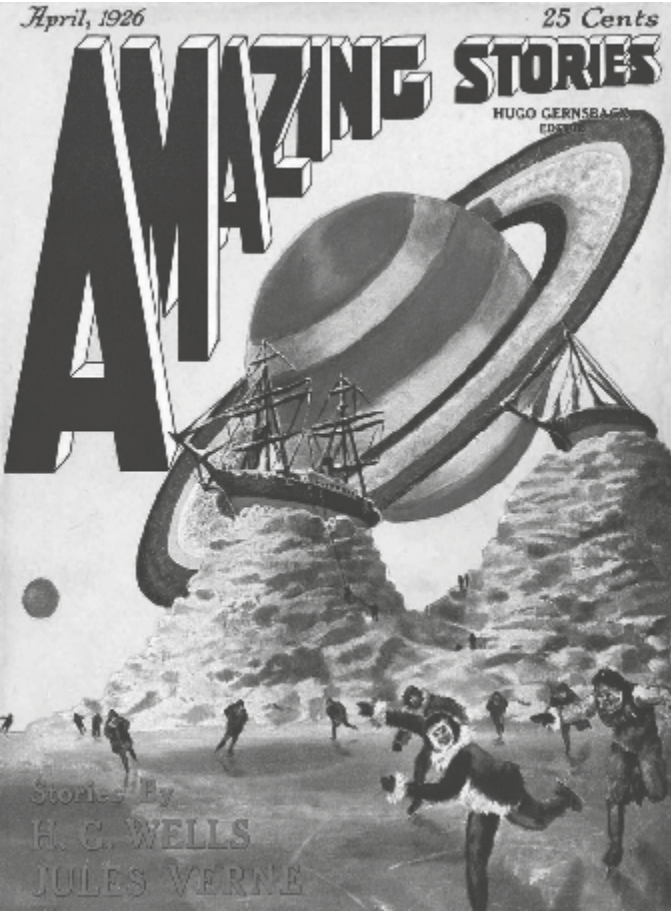
В английском языке *zine* образовалось от *fanzine*, которое, в свою очередь, стало контаминацией слов *fan* (в пер. с англ. — фанат, любитель, поклонник) и *magazine* (в пер. с англ. — журнал). У современных зинов уже мало общего с периодическими изданиями: с каждым выпуском авторы могут менять название, формат, внешний вид, прерывать регулярность на годы или не обещать серийность вовсе.

Простота производства зинов и открытость низовых издательских сообществ позволяют людям легко освоиться и адаптироваться в среде отсутствующих иерархий. Вместо накопления социального или профессионального капитала важными ценностями становятся изобретательность в средствах выразительности, искренность и солидарность с читателем.

Зин — это не коммерческий продукт. Его доступность обусловлена изначально низкой материальной базой самого издателя или сознательным стремлением к наименьшим затратам на производство. Распространение зинов обычно проходит без посредников, по почте либо через близкие по духу и этике магазины. Еще один способ дистрибуции — дистро. Так называют временные точки продажи сувениров, аксессуаров, одежды и тому подобного. Порой зины отдают даром, как дружеский жест, или в обмен на другие издания.

Как и в любой другой сфере человеческой деятельности, зины, при всей независимости каждого автора, не могут существовать сами по себе — им нужна среда. Важным аспектом процветания этого направления становится активность локальных сообществ, которые выстраивают надежные связи между авторами, аудиторией и площадками дистрибуции.

История зина связана как с социокультурными, так и с техническими факторами, и писать о ней столь же трудно, сколь сложно говорить о любых слабо задокументированных событиях. Долгое время публикации выпускались



Журнал *Amazing Stories*, №1, апрель 1926. Обложка и вступительный текст редактора Хьюго Гернсбека

на бумаге низкого качества, большинство из них не сохранилось до наших дней. Другая часть архивных зинов в глазах самих авторов, их наследников и коллекционеров утратила ценность и была уничтожена. Те экземпляры, что удалось сберечь, теперь хранятся в музеях, специальных фондах библиотек и частных коллекциях. Благодаря усилиям независимых исследователей мы имеем набор опорных

знаний и можем проследить динамику развития явления.

За точку отсчета обычно принимается деятельность сообществ любителей научной фантастики в 1930–х. Интерес энтузиастов вращался вокруг книг и журналов с произведениями как классиков жанра, так и молодых авторов. Несмотря на набирающую обороты популярность, произведения в этом жанре воспринимались культурной элитой как легкое, развлекательное чтение. В кругу экспертов игнорировались как литературный потенциал таких текстов, так и описываемые в них научно-технические и социальные явления.

Популярность жанра поддерживали сами читатели. Их активность можно проследить в дискуссионных разделах литературных журналов — например, культового *Amazing Stories*. Его издатель Хьюго Гернсбек — изобретатель, предприниматель и популяризатор науки — с первого выпуска в 1926 году предлагал присылать в редакцию письма с вопросами, критикой и предложениями, стараясь поддерживать вовлеченность публики. Для большинства любителей научной фантастики это стало одним из немногих способов выразить свой отклик и увлечение довольно молодой и непризнанной литературой. Отзывы публиковались в журнале вместе с адресами их авторов, читатели получили возможность писать не только в издательство, но и друг другу. Привычка к критическому письму была принесена в локальные клубы и сообщества по переписке, которые и начали издавать первые фэнзины. Они стали платформой для обсуждения и документирования значимых событий, публикаций любительских текстов и художественных работ, способом поддержания связи друг с другом.

В состав сообществ входили в основном молодые люди, а вклад в будущее издание вносил каждый из них. Ресурсы, материалы и техническую базу для печати приходилось собирать своими силами: в ход шли инструменты настольного тиражирования — мимеограф и спиртовой дубликатор.

Мимеограф и спиртовой дубликатор

Предтечей самых распространенных в XX веке ротаторных моделей мимеографа были устройства для автографической печати Томаса Эдисона 1876 года. Для печати на мимеографе сначала создают трафарет, используя специальный восковой лист — восковку. Рисунок или текст наносят на нее с помощью стилуса, аккуратно продавливая линии. Если требуется напечатать текст, заготовку помещают под обычный лист бумаги, и при работе на печатной машинке буквы выбиваются на воске — так получается трафарет. Готовый трафарет закрепляют на цилиндре, заполненном чернилами. Когда цилиндр проворачивают, лист бумаги и трафарет соприкасаются, и чернила проступают через отверстия, оставляя отпечаток. Мимеограф способен создавать до 4000 копий, пока трафарет не износится. Такой способ тиражирования можно считать наиболее надежным: чернила долгое время остаются яркими и насыщенными.

Наряду с мимеографом в качестве еще одной доступной технологии настольного тиражирования можно упомянуть спиртовой дубликатор. Для работы с ним также используют специальный лист, но покрытый красящим воском. Такой лист подкладывают под бумагу, на которой обыкновенным образом рисуют, печатают или пишут. Красящий воск зеркально отпечатывается на обратной стороне бумаги и становится печатной формой. Она крепится на цилиндр, при проворачивании которого подается бумага, обработанная спиртовым раствором. При контакте с цветным воском спирт вбирает краситель, оставляя нужный отпечаток. Спиртовой дубликатор позволяет производить до 40 копий. В отличие от мимеографа, технология позволяла комбинировать восковые листы с разными цветами, но подобные копии недолговечны и выцветают под влиянием солнечного света.

[1] Записки из подполья: зины и политика альтернативной культуры (Путеводитель зинодела). — Прим. ред.

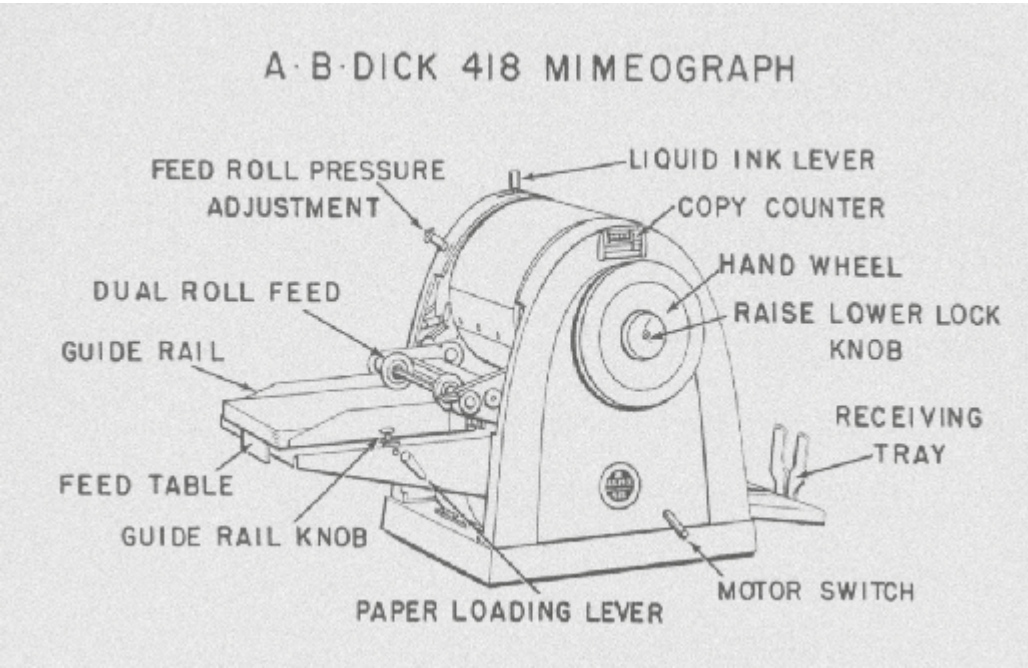
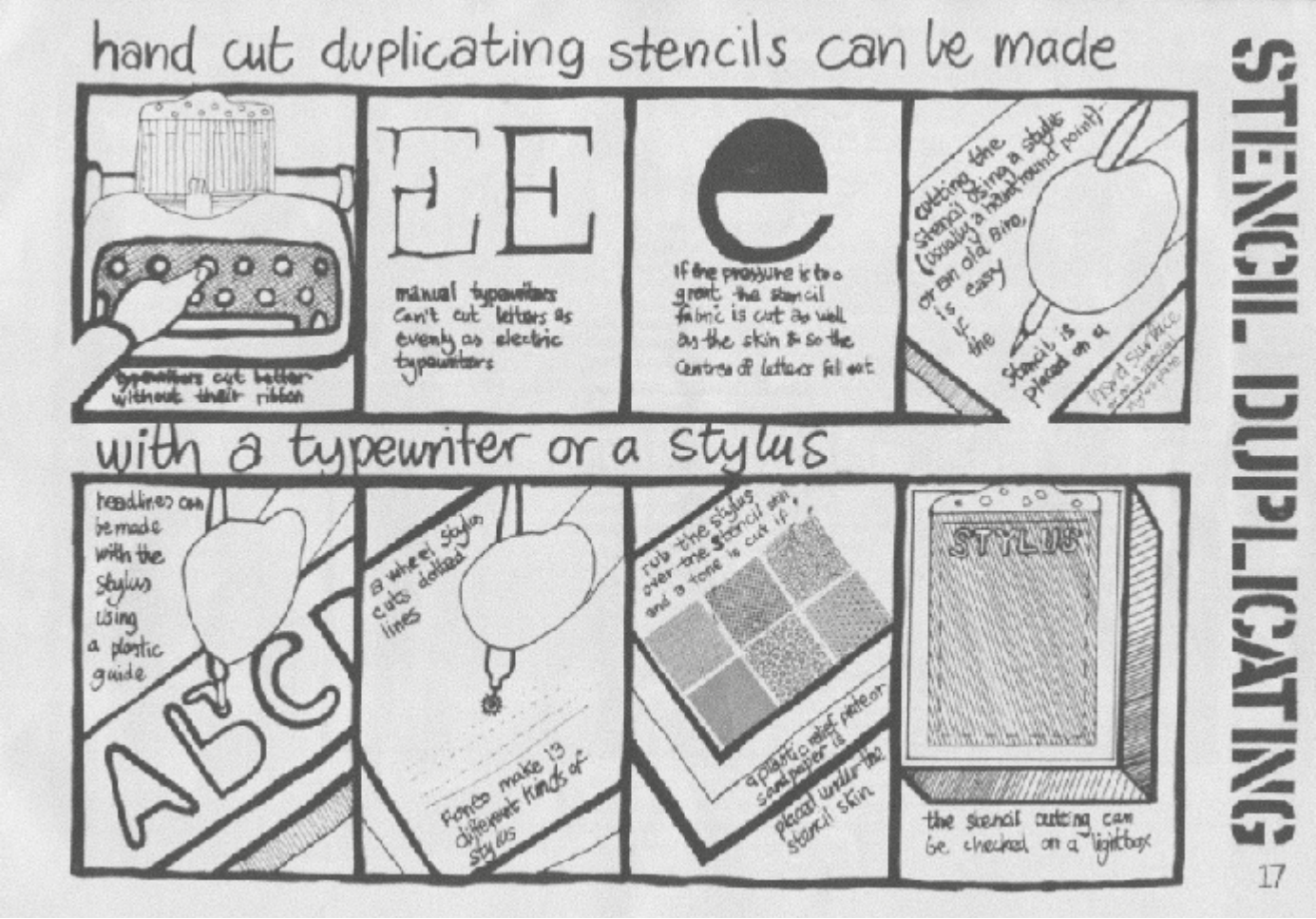


Схема электрического мимеографа. Иллюстрация из книги Джонатана Цейтлина *Print: How You Can Do It Yourself!* (1992)



Инструкция по созданию трафаретного дубликатора. Иллюстрация из книги Джонатана Цейтлина *Print: How You Can Do It Yourself!* (1992)



Издание *Plastic Saxophone Found in an Egyptian Tomb*, 1966. Напечатано на спиртовом дубликаторе

Дистрибуция фэнзинов

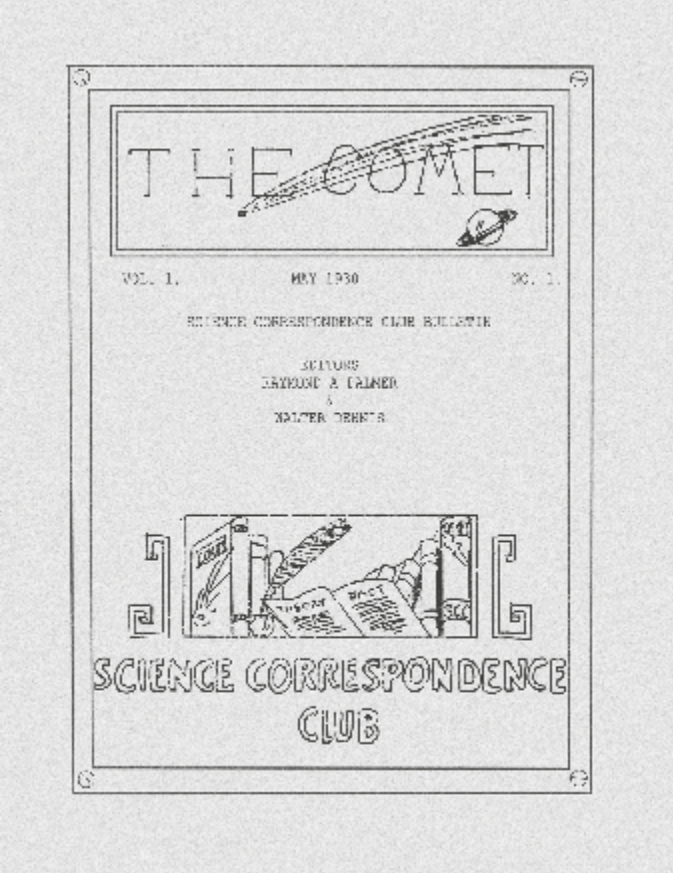
Существовало несколько способов распространения. Авторы могли публиковать свои произведения в клубных зинах, распространяемых внутри небольших сообществ, в том числе по переписке. За пределами локальных инициатив существовали нишевые организации любительской печати, такие как *FAPA* (*Fantasy Amateur Press Association*^[2]). Она выступала дистрибьютором, а членство в ней требовало небольшого годового взноса и обязательства публиковать хотя бы восемь страниц текстовых или визуальных произведений в год, то есть быть активным участником. Благодаря разветвленной сети личных связей публикации автора могли распространяться далеко за пределы города проживания. Основанная в 1937 году *FAPA* активна по сей день.



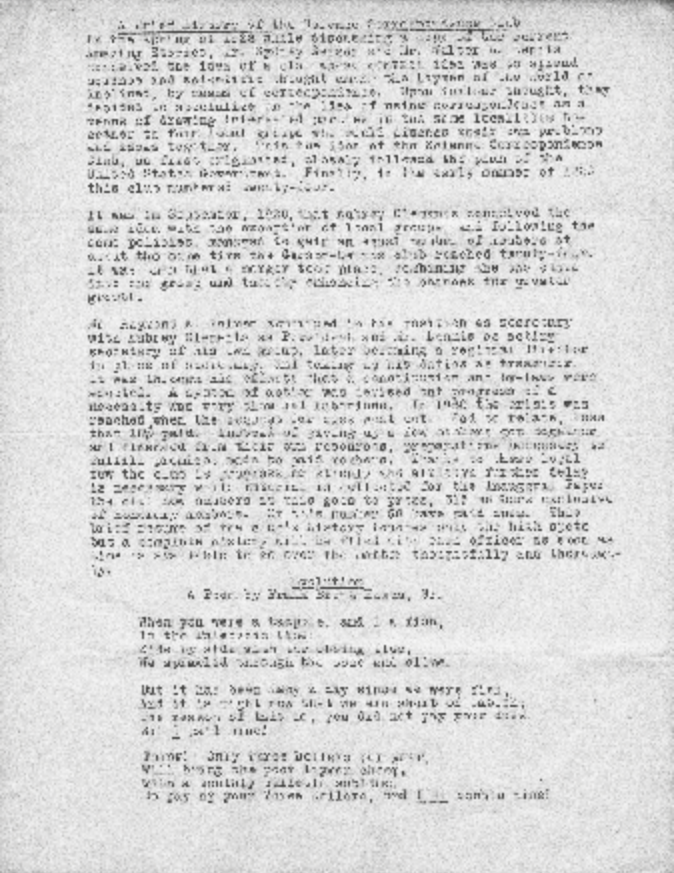
Логотип *Fantasy Amateur Press Association*

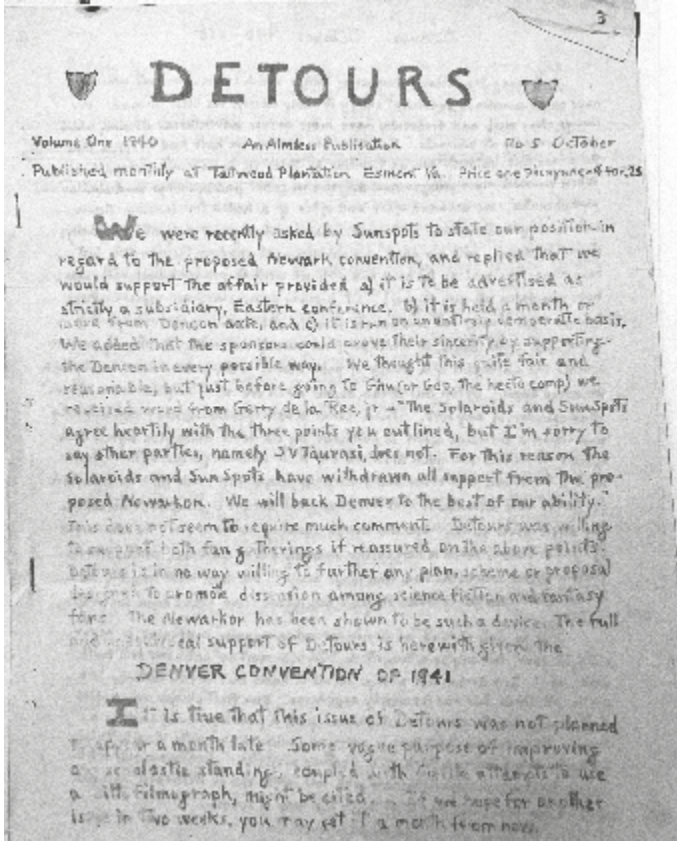
Члены фанатских групп знали почтовые адреса друг друга, сохранялась возможность общения тет-а-тет. В рассылку шли не только общие публикации, но и так называемые персональные зины (англ. *perzine* — *personal zine*). Обычно они создаются одним автором и содержат разнородные наблюдения, эссе и комментарии, касающиеся тем, не относящихся к массовой культуре. В таких микротиражных публикациях переплелись черты дневниковых записей, личных писем и маленьких журналов для узкого круга лиц.

[2] Ассоциация любительской фантастической печати (англ.).— Прим. ред.



Журнал *The Comet*, №1, май 1930. Обложка и вступительный текст





Луи Рассел Шовне. *Detours*, октябрь 1940. Предположительно, цветная печать на гектографе или на спиртовом дубликаторе. Именно в этом выпуске Расс Шовне впервые употребил термин *fanzine*

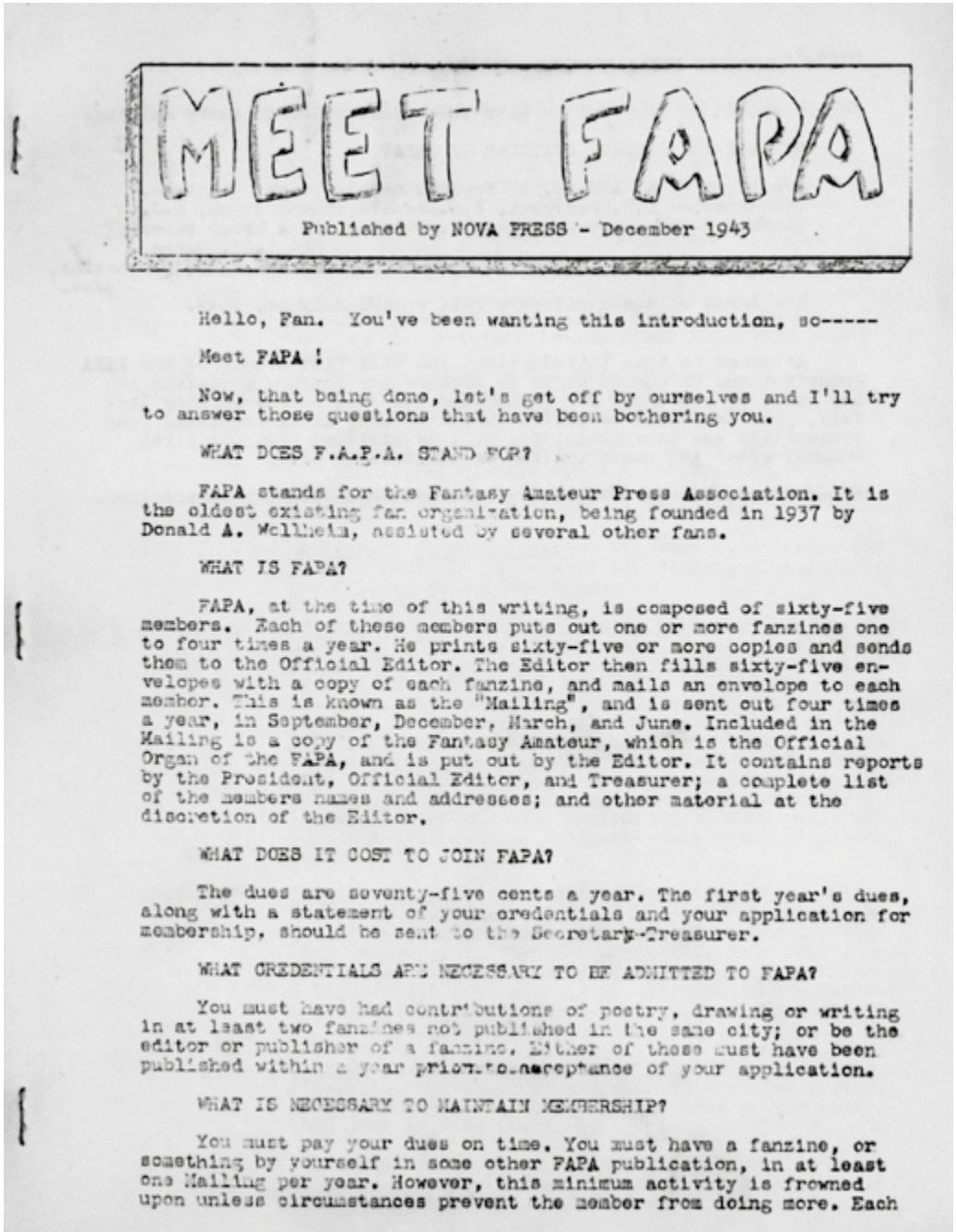
Панк-зины

Следующий заметный всплеск зин-инициатив связан с творчеством фанатов рок- и панк-музыки в 1970–х. В эпоху значимых социально-политических перемен протестно настроенные активисты — в том числе и адепты «шумной» музыки — обращают свою критику в сторону политических, деловых и медийных элит. Разочарованные отсутствием репрезентации локальных историй и справедливых идей, энтузиасты осознавали необходимость выстраивания собственной контркультуры. Следуя принципу *DIY* (англ. *Do It Yourself* — сделай сам), они кустарно создают одежду и музыкальные записи, собственными силами организуют концерты. Издание зинов вновь стало актуальной стратегией и помогало многим из них обрести свою субъектность. Характерная визуальная, литературная, музыкальная эстетика и свободолюбивые идеалы привлекали внимание все большего числа неконформных людей.

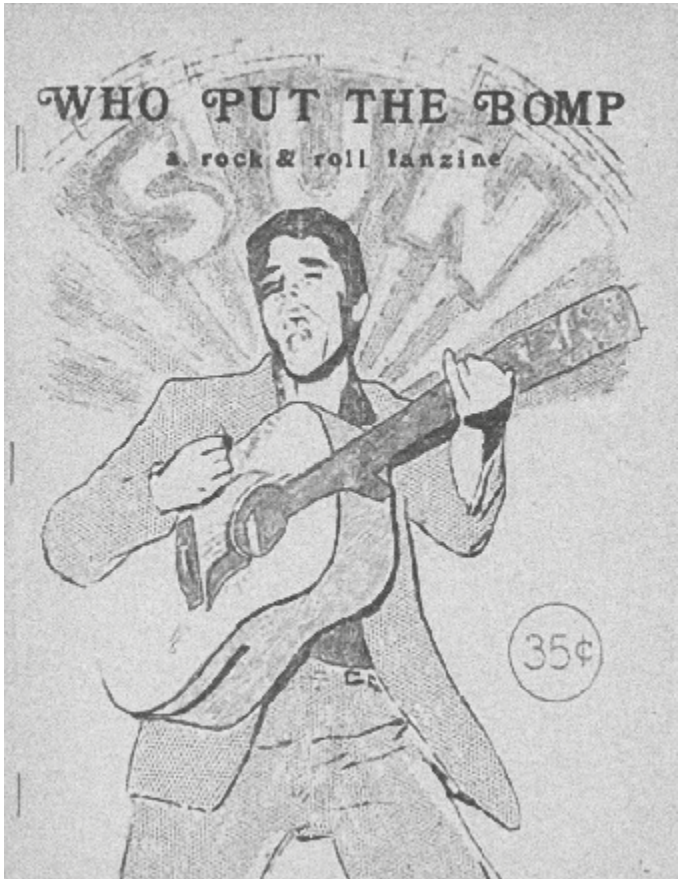
Частные случаи преемственности рок-фэнзинов по отношению к научно-фантастическим фэнзинам прослеживает историк и искусствовед Брэнден Уэйн Джозеф, автор статьи «Зины художников: пост-поп-панк-арт» в каталоге выставки *Copy Machine Manifestos: Artists Who Make Zines*³. Описывая зарождение рок-фэнзинов, он упоминает музыкального журналиста Грэга Шоу, автора фэнзина *Who Put the Bomp!* Джозеф пишет, что Шоу имел представление о ранней зин-культуре и проводил параллели между своими публикациями и историческими примерами. *Bomp!* создавали любители, которым было важно участие его читателей, — в этой созависимости и заключается природа зинов.

Предметом публикаций остаются не только общие интересы, но и личные истории, а также смелые, порой провокационные мнения. Музыкант, автор песен и журналист Аарон Эллиот, известный под псевдонимом Аарон Кометбас, уже три десятилетия выпускает легендарный зин *Cometbus*. Изначально посвященный панк-сцене и молодым группам, он постепенно расширил тематику, публикуя тексты о культуре потребления, неофициальные путеводители по городам Америки, интервью

[3] Манифесты копировальных машин: художники, которые делают зины (англ.). — Прим. ред.



Meet FAPA, декабрь 1943. Издание содержит неформальное описание организации и конституцию *FAPA*, в которой изложены правила работы ее членов. Организация основана в 1937 году и существует по сей день



Who Put the Bomp! № 4, 1970

с панк-музыкантами, прошедшими армейскую службу, и дружественными владельцами веган-кафе.

Личные темы в зинах зазвучали отчетливее на фоне третьей волны феминизма. В 1990–е участницы движения *riot grrrl* активно создавали зины, в которых поднимали не только вопросы о мизогинии и расизме внутри панк-сообщества, — они открыто говорили о домашнем насилии, предвзятости в образовательных учреждениях, отношениях с собственным телом и других острых темах, находя отклик и поддержку читателей. Зины укрепились в роли инструмента преодоления экзистенциальной изоляции, давая голос тем, кто чувствовал себя маргинализированным.

Одновременно формировалась сеть ресурсов и платформ, которые поддерживали низовые издательские инициативы. В 1982 году Майк Гандерлой выпускает *FactSheet 5* — первое и важнейшее периодическое издание, полностью посвященное обзорам зинов, независимо от их принадлежности к той или иной субкультуре. Онлайн-форумы, такие как основанный в 1992 году *alt.zines*, стали площадками обмена практическими советами: как создавать зины, где их печатать и как распространять.

Несколько слов о технике

С развитием технологий копирование и тиражирование становились все проще и доступнее. Копировальные аппараты компании *Xerox* открыли новые горизонты для экспериментов — как визуальных, так и технических. Макеты изданий теперь собирали из найденных и авторских изображений, машинописных и рукописных текстов. Однако для печати тиража приходилось покидать дом и искать места, где можно было воспользоваться этими устройствами. Некоторым везло: они тайком печатали в офисах — своих или друзей.

В 1970–х Пол Орфелиа запустил в городах США сеть круглосуточных копировальных центров под названием *Kinko's*. Ее значение для подпольных издателей было огромно. Исследовательница культуры и медиа Кейт Эйхорн в своей статье *Copy Machines and Downtown Scenes: Deterritorializing Urban Culture in a Pre-digital Era*⁴ пишет об этом так: «В течение нескольких десятилетий сеть копировальных центров *Kinko's* извлекала выгоду из этой потребности (в копировальных аппаратах. — Прим. ред.), предоставляя людям место для копирования в течение всего дня и, что более важно, всю ночь напролет. На пике своей популярности между концом 1980–х и серединой 1990–х точки *Kinko's* в городских центрах по всей Северной Америке были пристанищем для писателей, художников, анархистов, панков, страдающих бессонницей, аспирантов, букмекеров-любителей, киноделов, параноиков, мошенников, людей, живущих на улице, и людей, просто живущих на грани».

[4] Манифесты копировальных машин: художники, которые делают зины (англ.). — Прим. ред.

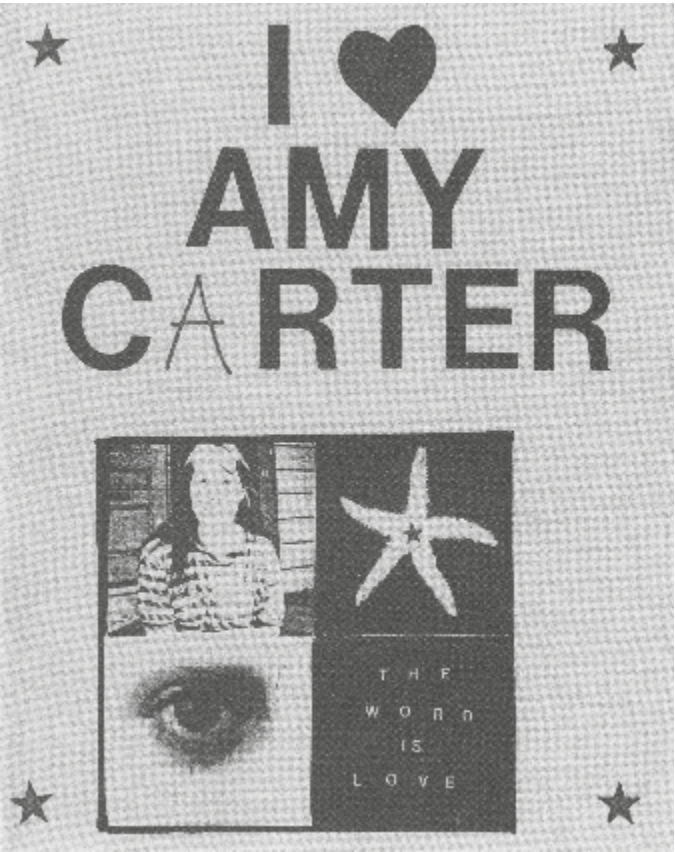


Cometbus, № 24, 1990. Ксерография

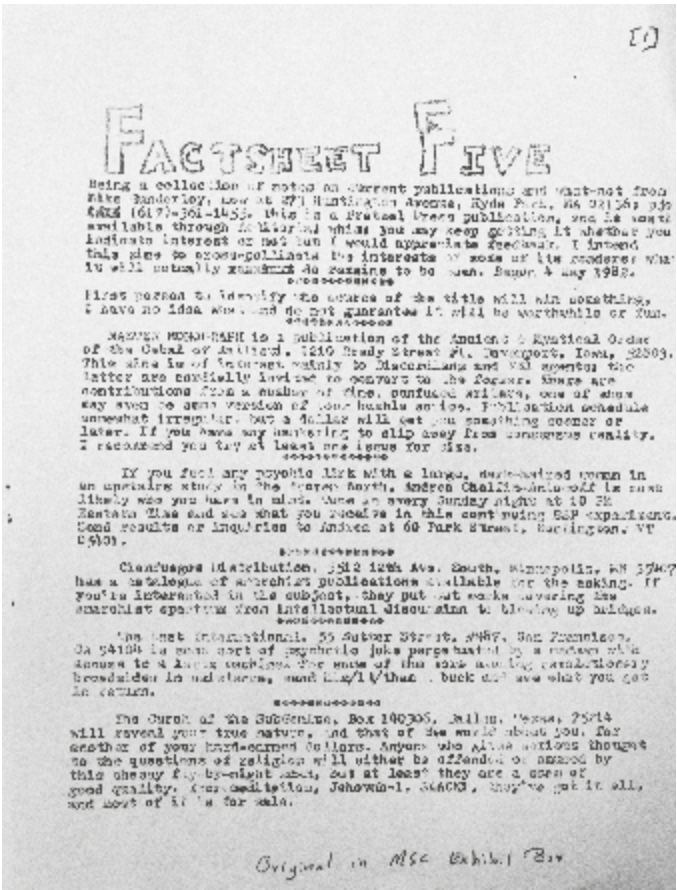
Разочарованные отсутствием репрезентации локальных историй и справедливых идей в популярных СМИ, молодые люди, следуя этике *DIY* (англ. *Do It Yourself* — сделай сам), выстраивают собственную контркультуру



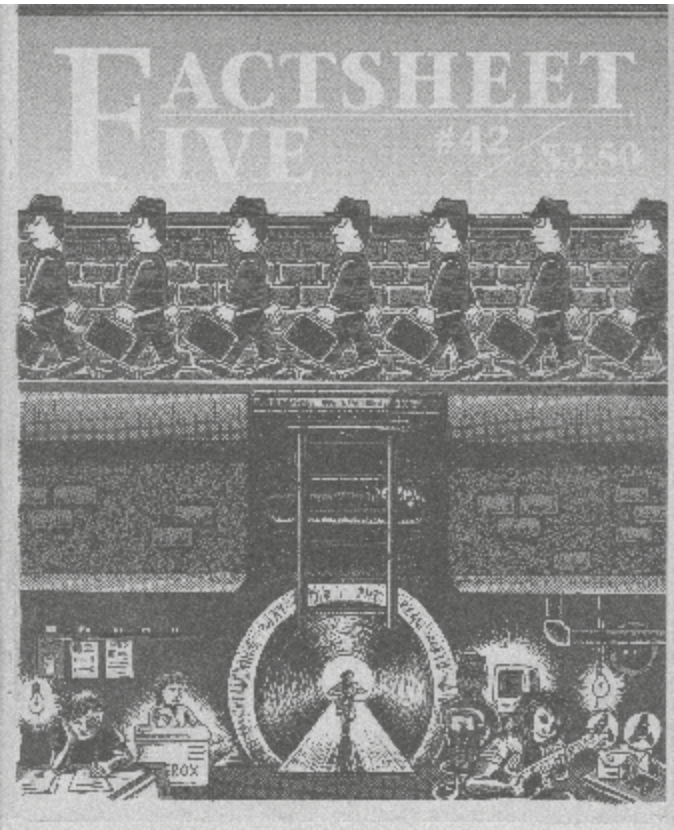
Алисон Вулф, Молли Ньюман и др. riot grrrl, № 1, июнь 1991



Тэмми Рэй Картер. I (heart) Amy Carter, № 1, 1992



Factsheet 5, № 1, май 1982



Factsheet 5, № 42, май 1991

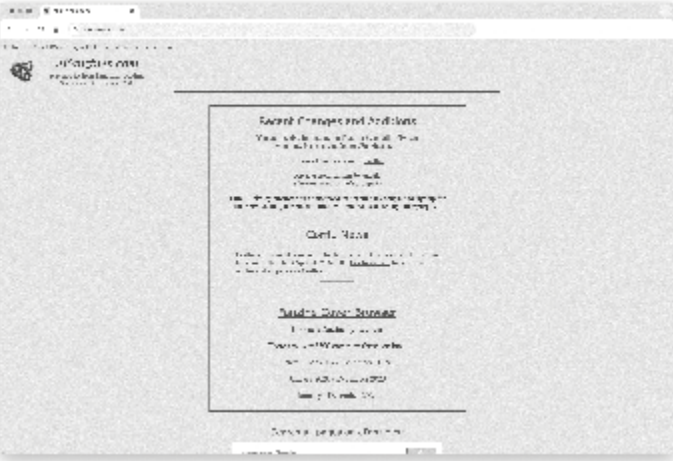
Ксерографирование

В 1942 году физик и изобретатель Честер Карлсон запатентовал технологию электрографии, или ксерографии. Этот революционный метод воспроизведения изображений основывался на принципах электростатики и взаимодействия частиц с разными зарядами. Процесс копирования состоял из нескольких этапов. Сначала на светопроводящий материал (фоторецептор), покрывающий барабан, наносился равномерный слой заряженных частиц. Затем на него с помощью света экспонировали копируемый материал: освещенные участки теряли заряд, а темные области (текст или изображения) сохраняли его. Пигментный порошок, известный как тонер, притягивался к заряженным участкам. Когда подавалась бумага, ей сообщался заряд, противоположный заряду тонера, что позволяло частицам порошка переходить на новый носитель. Наконец, при прохождении через два нагретых вала тонер расплавлялся и прочно закреплялся на бумаге.

Зины в эпоху цифровой массовой культуры

Согласно общей логике развития издательского дела, электронный формат публикации должен был стать кульминацией истории зинов — издатели начали осваивать новую модель дистрибуции, рассылая свои работы по электронной почте. Казалось бы, одна из главных проблем независимого автора — распространение издания — была решена. Появились специализированные платформы для публикации электронных зинов, называемых также е-зинами. В 2000 году Билл Бернс основал первый такой портал — *eFanzines*, который он редактирует до сих пор. Ресурс посвящен авторским публикациям в жанре научной фантастики, и любой желающий может разместить там свой е-зин. При этом в статье *eFanzines. In its 20th Year, Founder and Manager, Bill Burns, Looks Back at eFanzines*⁵

[5] *eFanzines*. Билл Бернс, основатель и руководитель *eFanzines*, вспоминает историю портала к его 20-летию (англ.).— Прим. ред.



Сайт eFanzine



Джон Джек Бэйлин, Джон Дауд. *Fanzine/Fanzini*, 1972. Ксерография

на сайте *SF2 Concatenation* Бернс задается важным вопросом: остается ли форма зина актуальной в эпоху блогов, веб-сайтов и форумов?

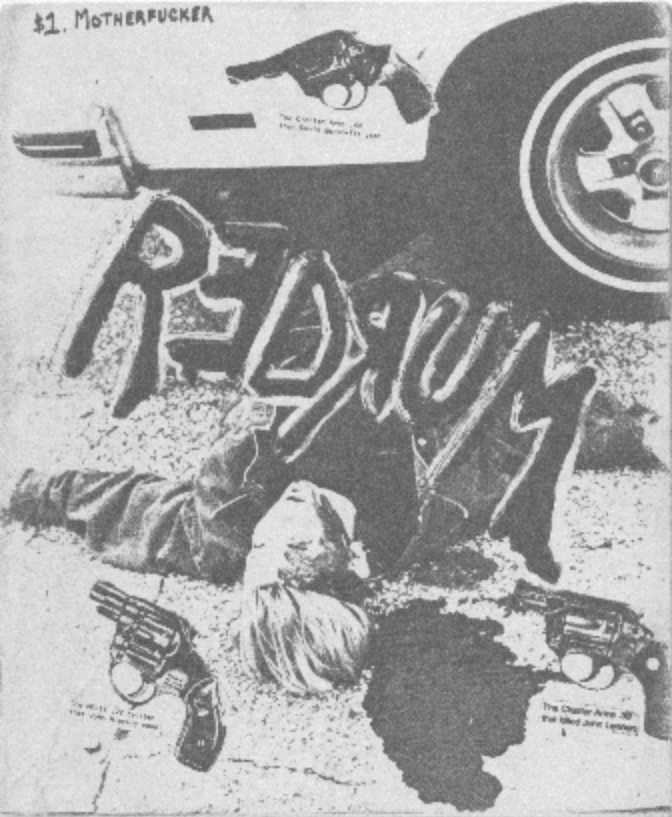
Исторически зины выступали альтернативой коммерческим изданиям, а авторы, несмотря на ограниченные ресурсы, создавали пространство для высказываний, которые игнорировались мейнстримными медиа. Сегодня мы живем в эпоху информационного изобилия, когда множество онлайн-платформ позволяют писателям публиковаться без посредников, а художникам — демонстрировать свои работы вне галерей и музеев. Однако переход зинов в интернет-пространство рождает вопросы. Сохраняются ли авторский контроль и аутентичность? Возможно ли эффективное распространение произведений в условиях рассеянного внимания аудитории?

Web 2.0, в отличие от музеев, клубов или книжных магазинов, лишен контекста. Алгоритмы выдачи информации затрудняют конкуренцию с развлекательным контентом и получение содержательного отклика. Тот факт, что новостными лентами управляют «черные ящики», обусловил возникновение информационных пузырей и виртуальной изоляции. Усвоение информации стало унифицированным: на экранах смартфона одинаково представлены фотографии интерьеров, отчеты с вечеринок и кадры катастроф. Однообразие интерфейсов ограничивает визуальные эксперименты, а непрозрачная политика платформ порождает цензуру и скрытые, теневые блокировки контента — *shadowban*.

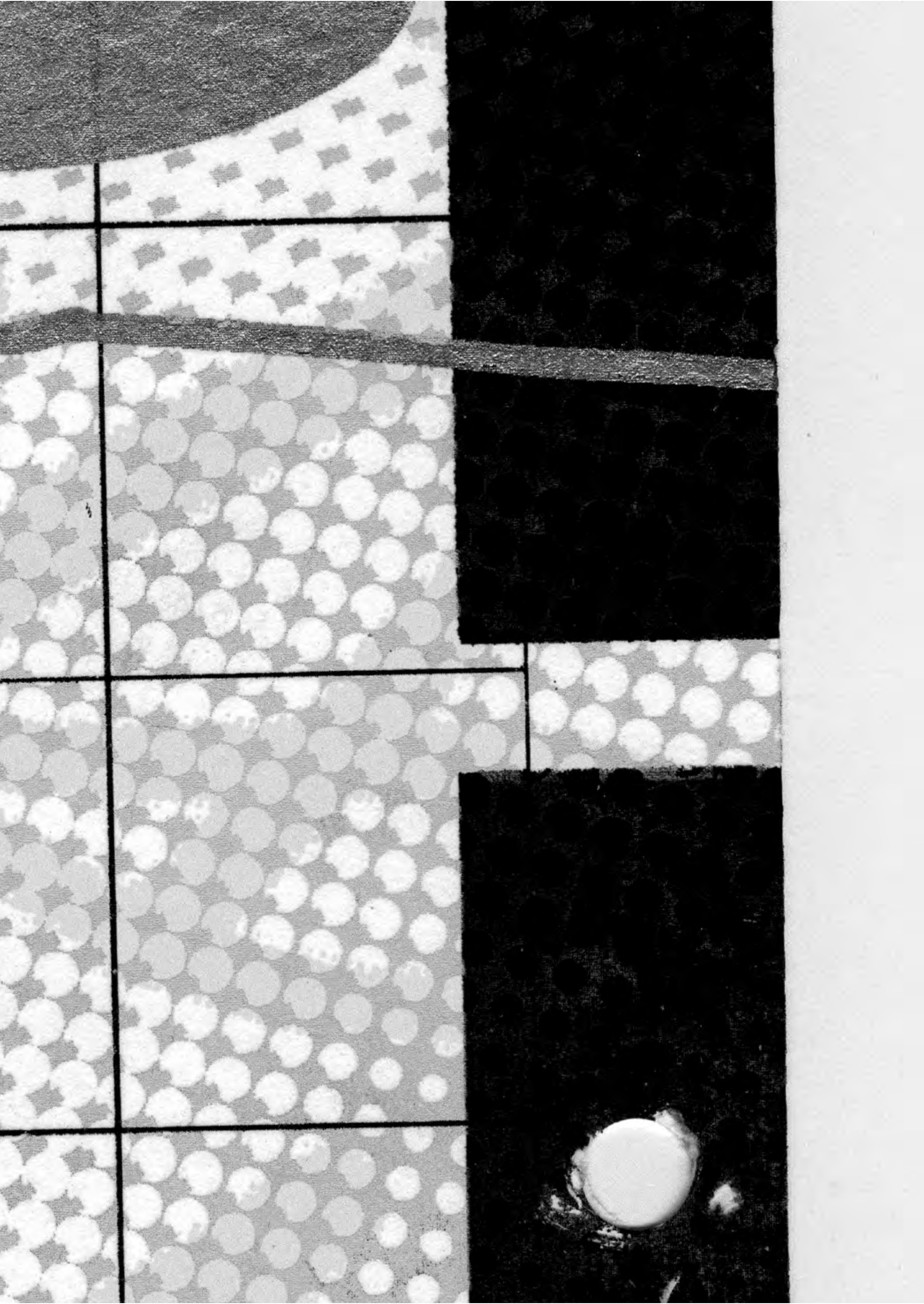
Эти особенности цифровой среды побуждают авторов искать новые стратегии. Например, они создают тематические сообщества на отдельных сайтах или платформах вроде *Patreon* или *Telegram*, где могут напрямую общаться с аудиторией, сохраняя вовлеченность. Однако такой «гранулированный» интернет пока не способен полностью заменить реальные связи или институциональные традиции. Успех независимого автора сегодня зависит от умения балансировать между материальным и цифровым мирами, находя точки соприкосновения между ними.

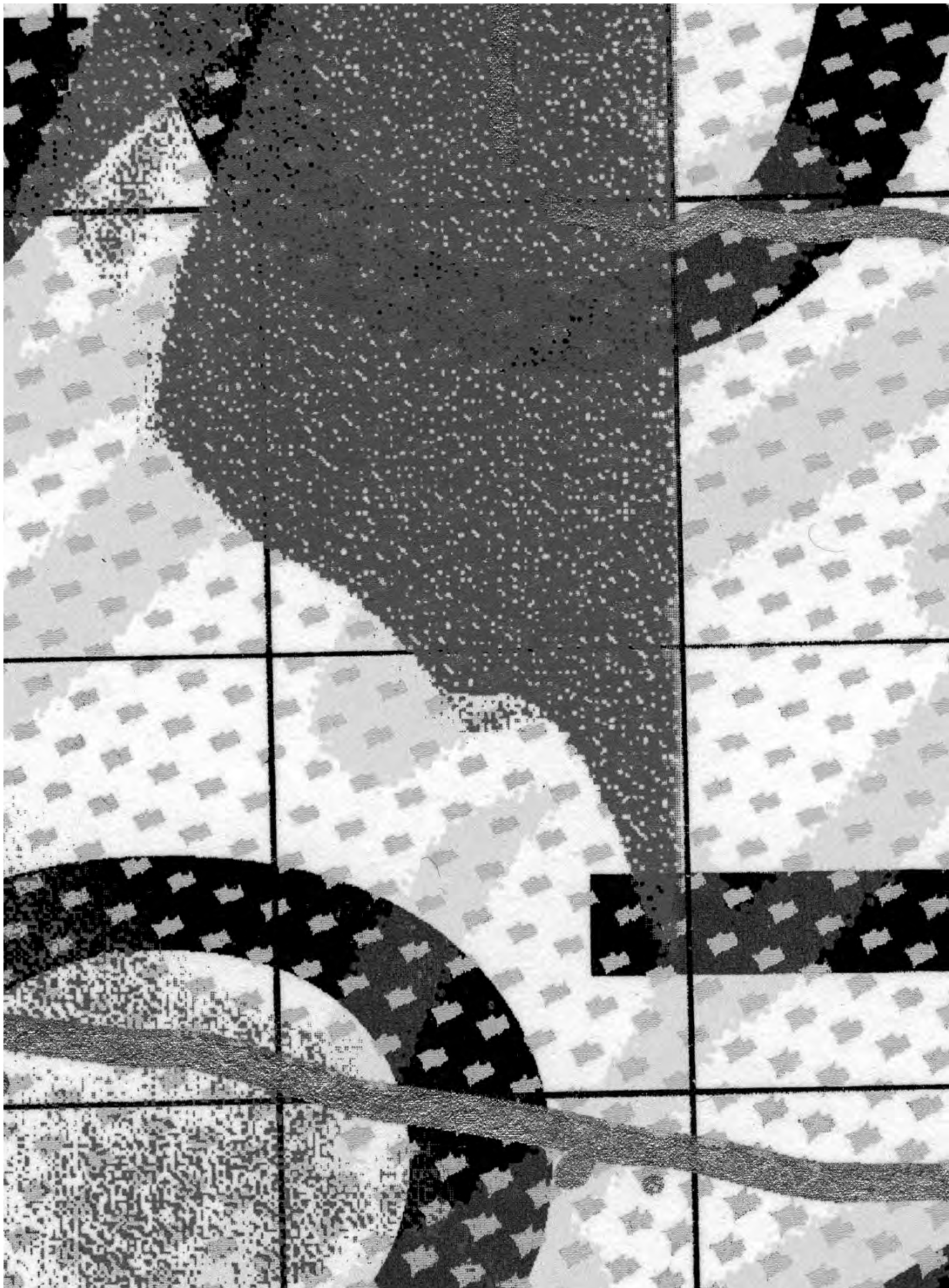
Послесловие

В этом размашистом историческом очерке можно проследить историю освоения постинституциональных способов творческого действия. Ключевые ценности и этика зинов, сформулированные Стивеном Данкомбом, всё еще актуальны вне зависимости от разительной перемены способов участия в культурном производстве. Издатели зинов берут на себя творческие риски и продолжают публиковаться в печати и в цифровом виде по всему миру, оставаясь в тени более зрелищных и популярных явлений массовой культуры.



Дэвид Войнарович, Томми Тёрнер. *Redrum*, №1, 1985. Ксерография

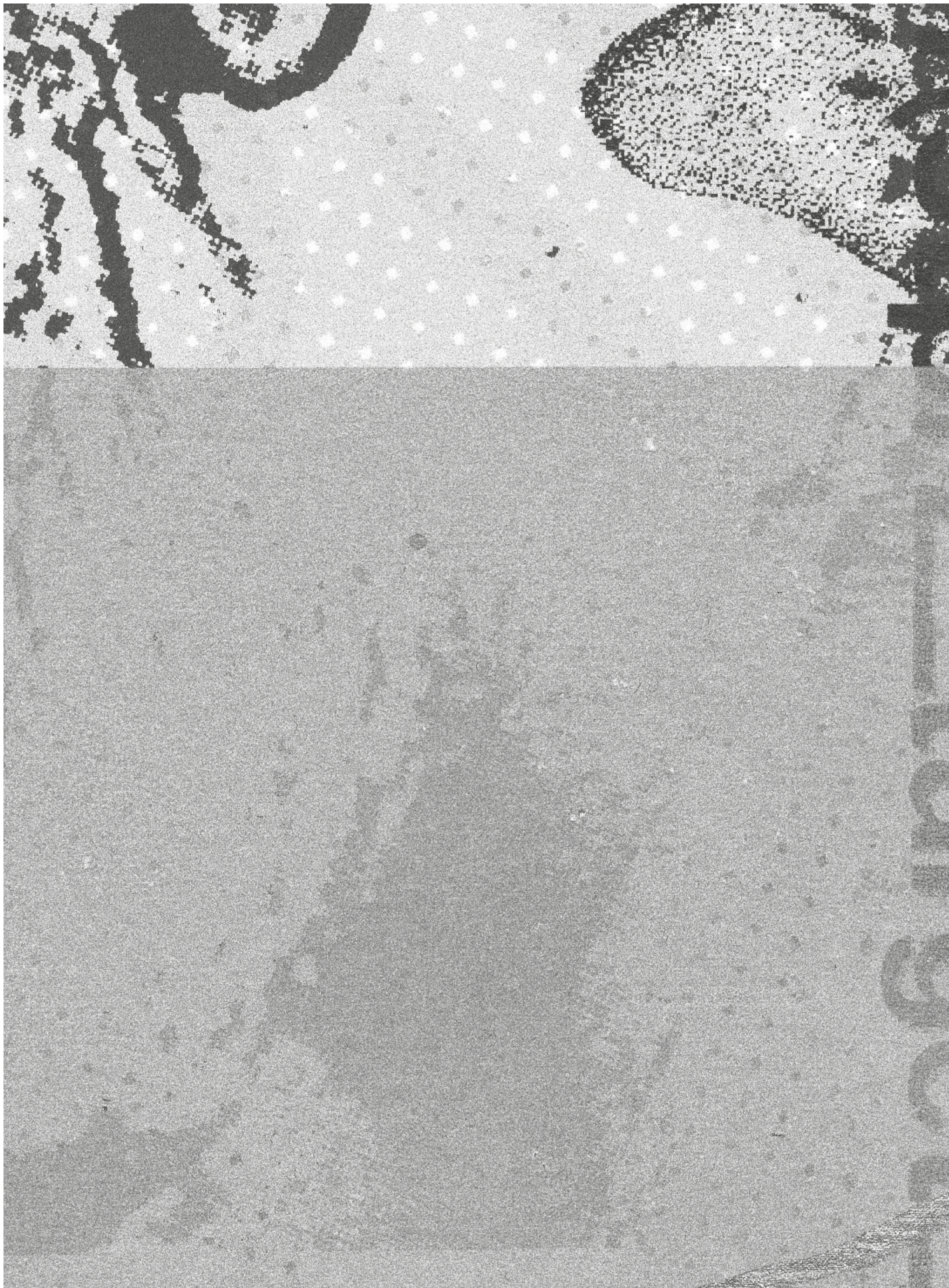




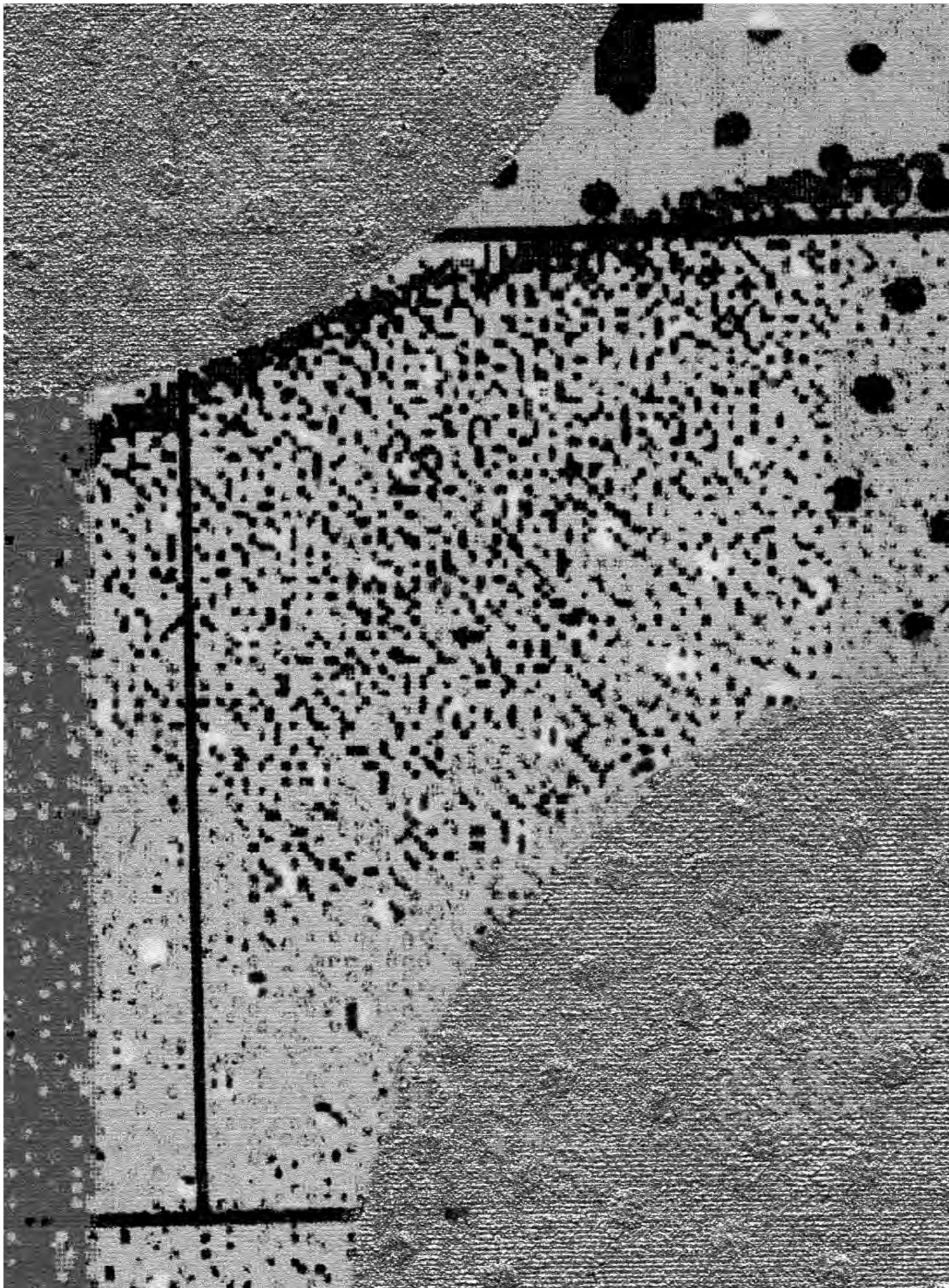


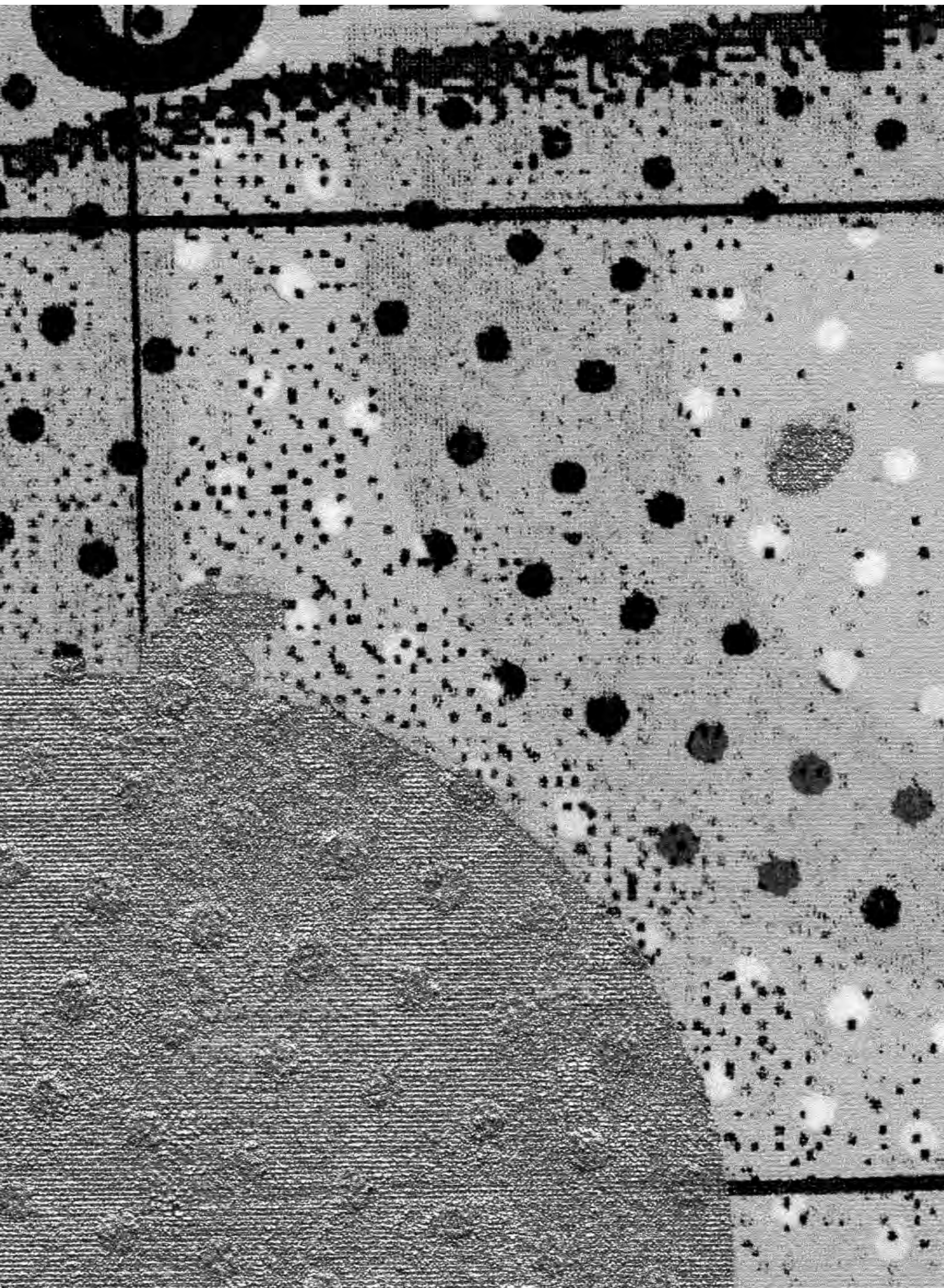


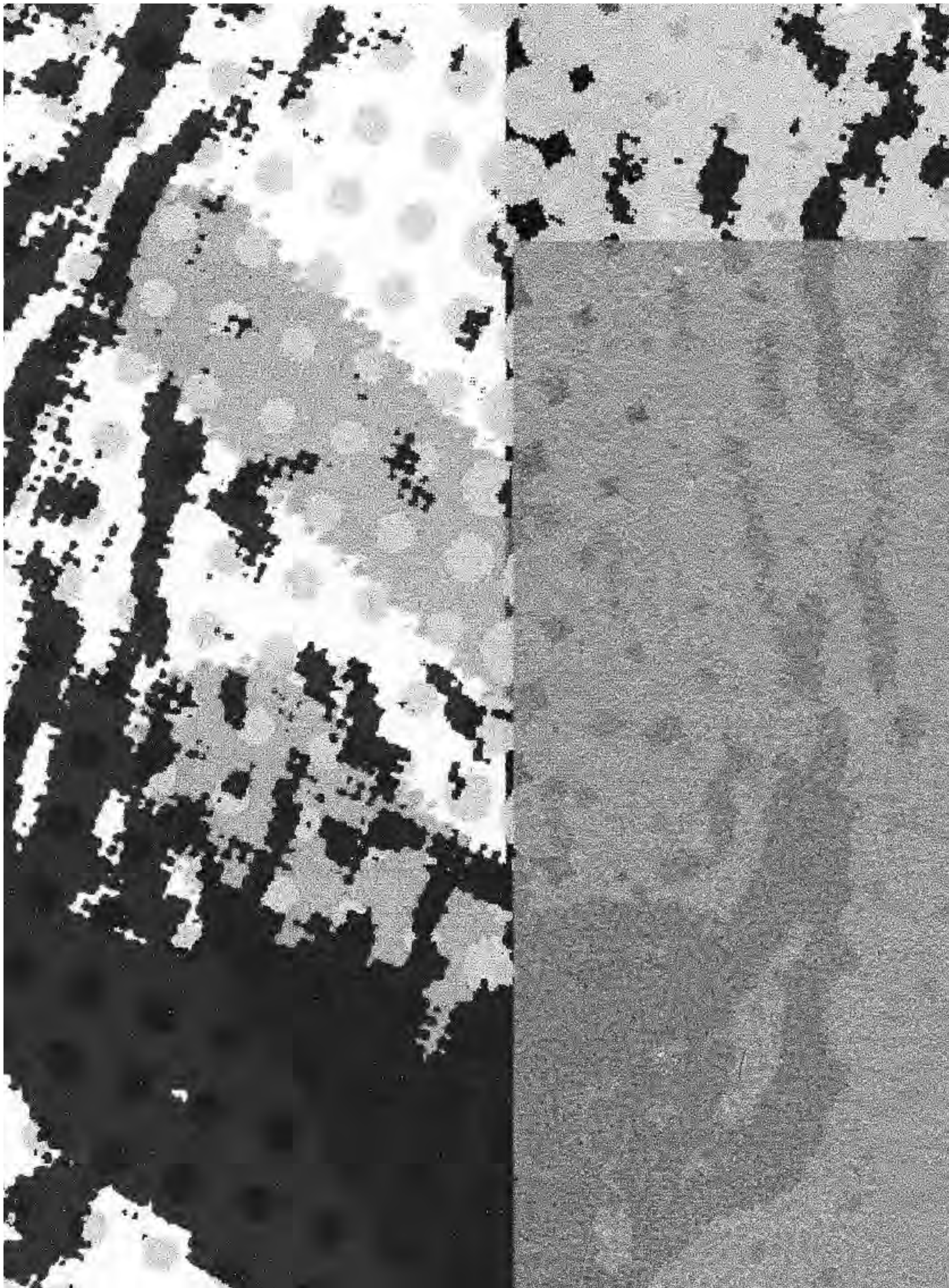






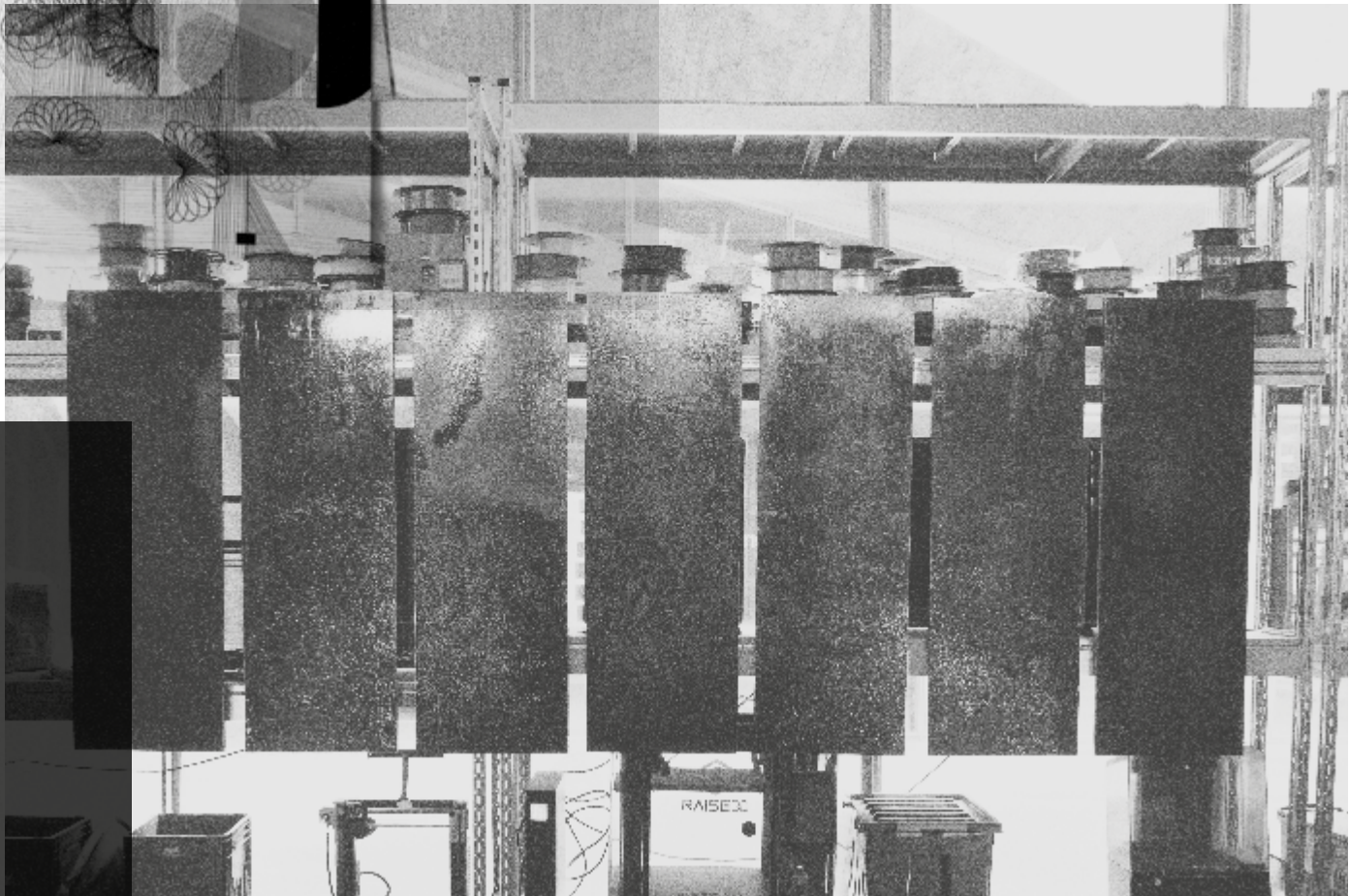
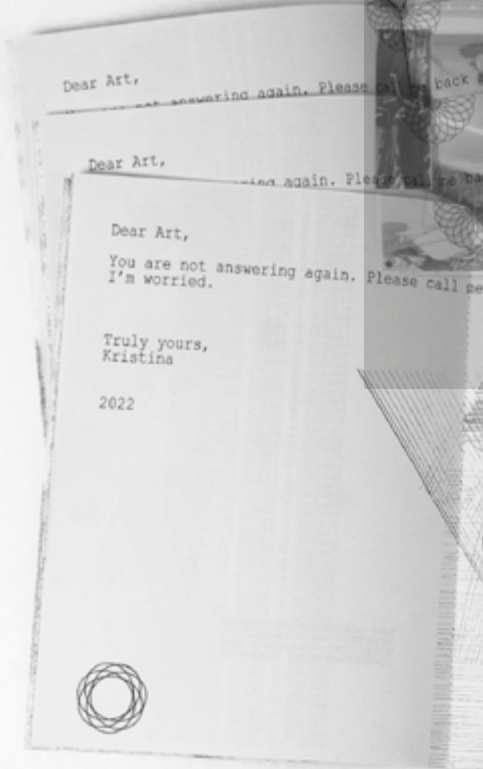








Печатные практики в «Сводах»





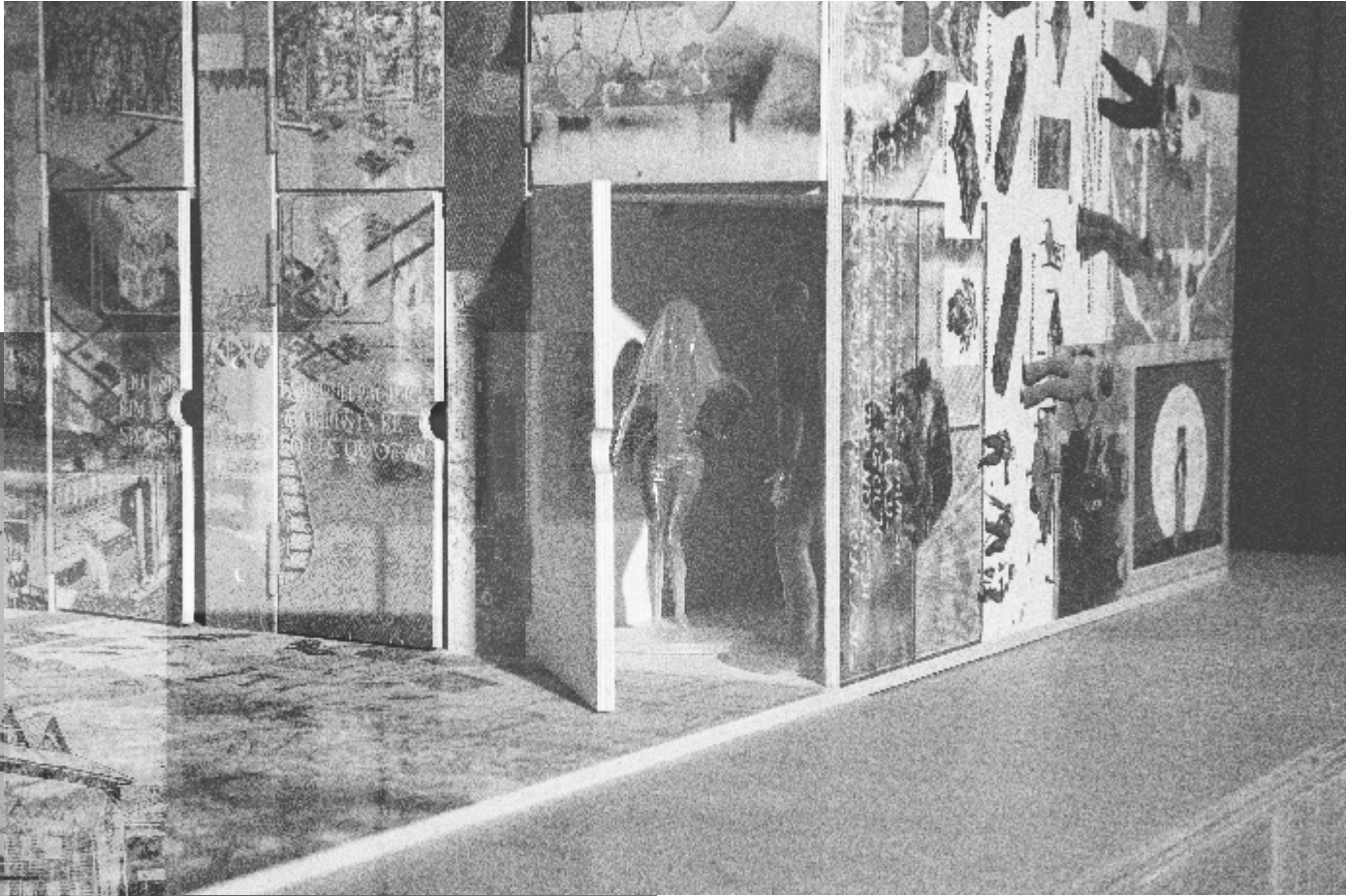
6



7



8



9



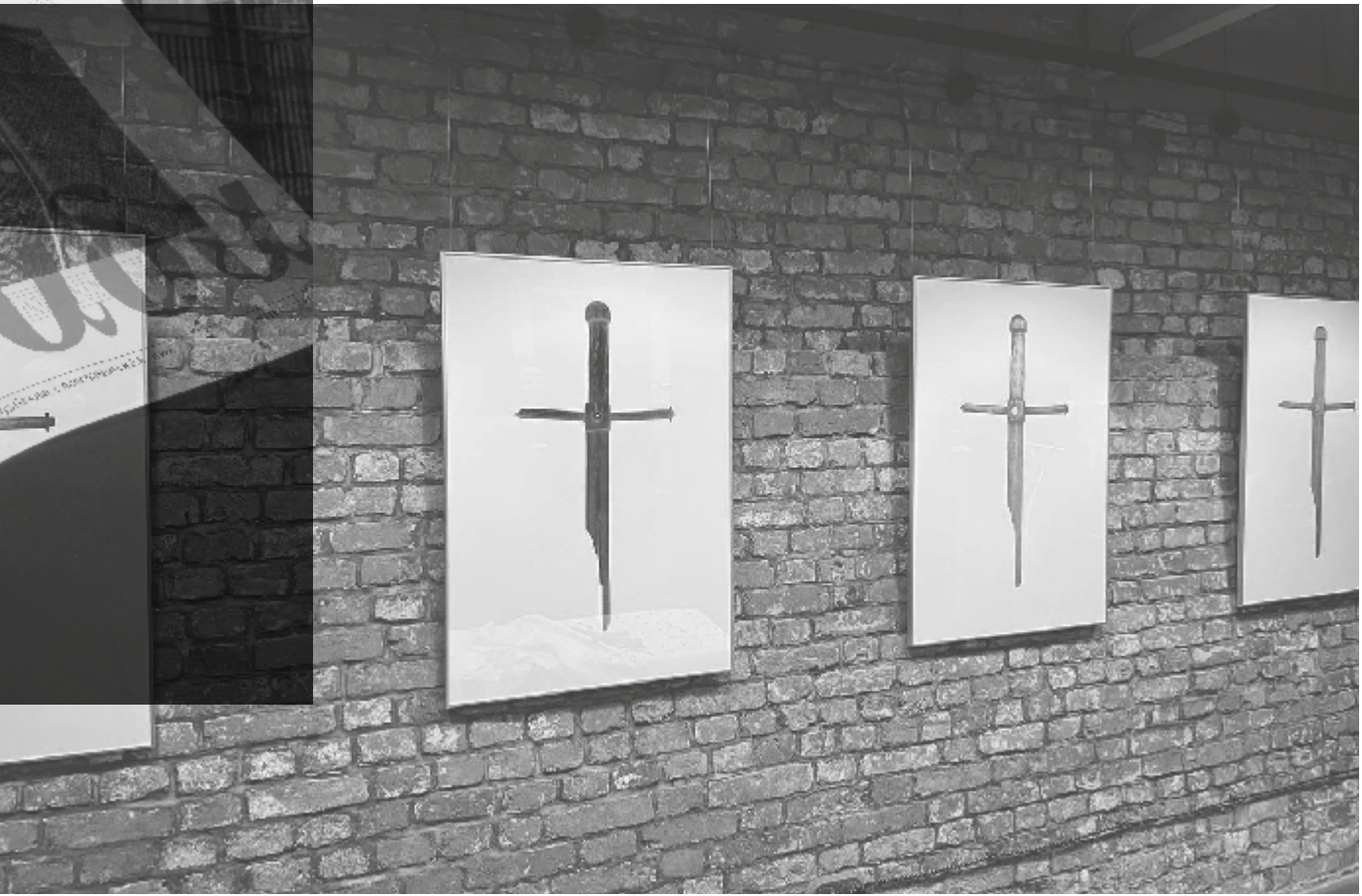
10



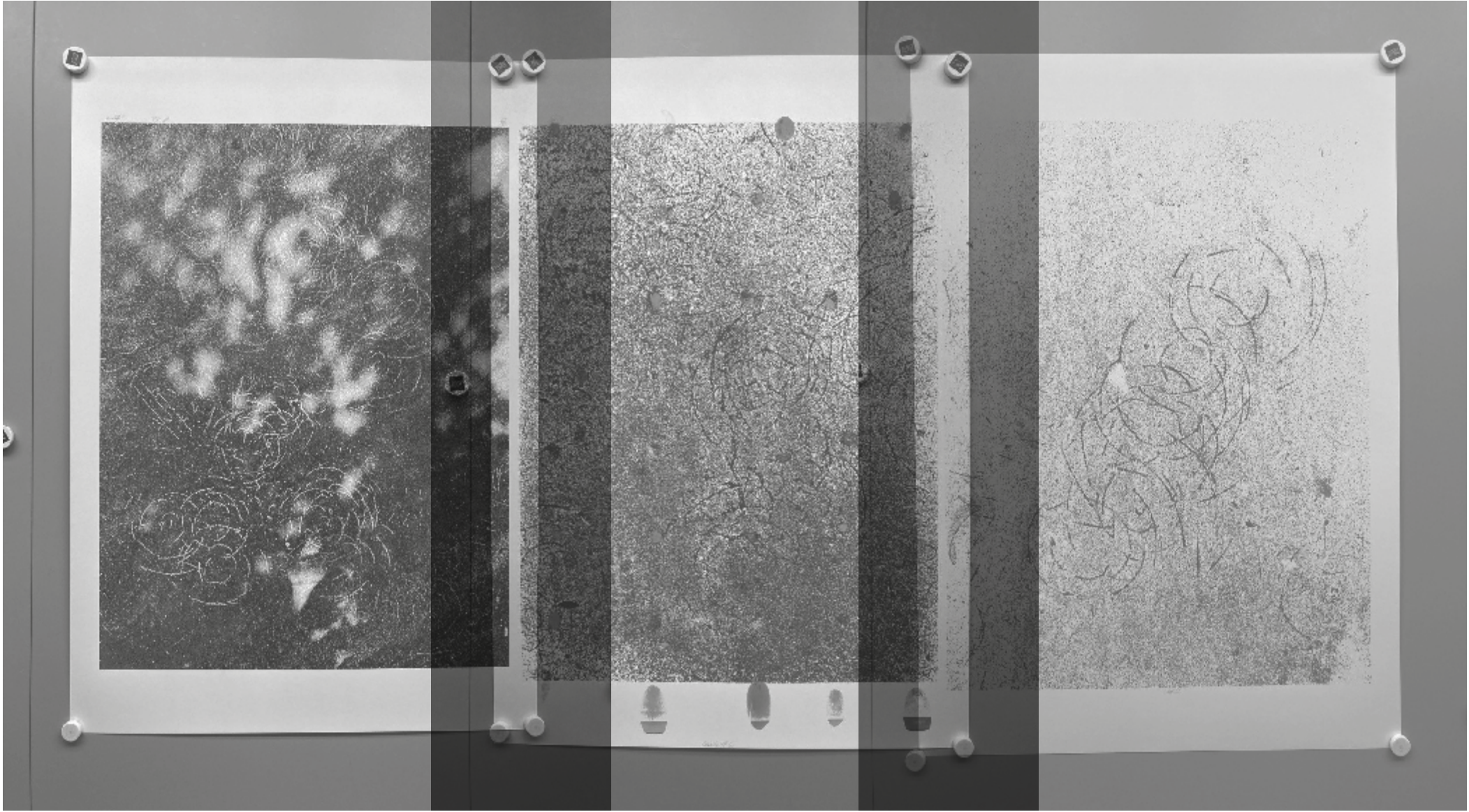
11

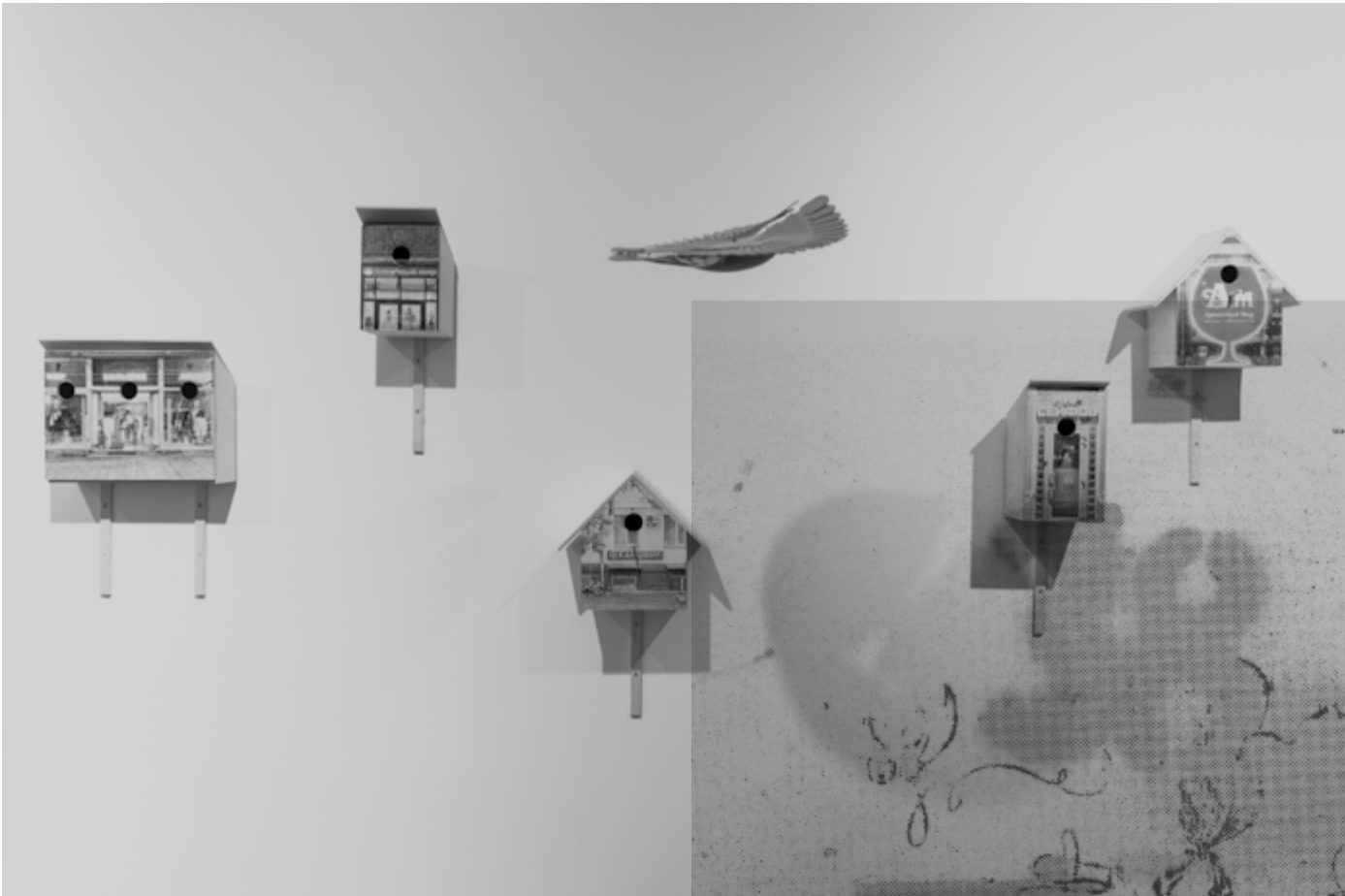


12



13

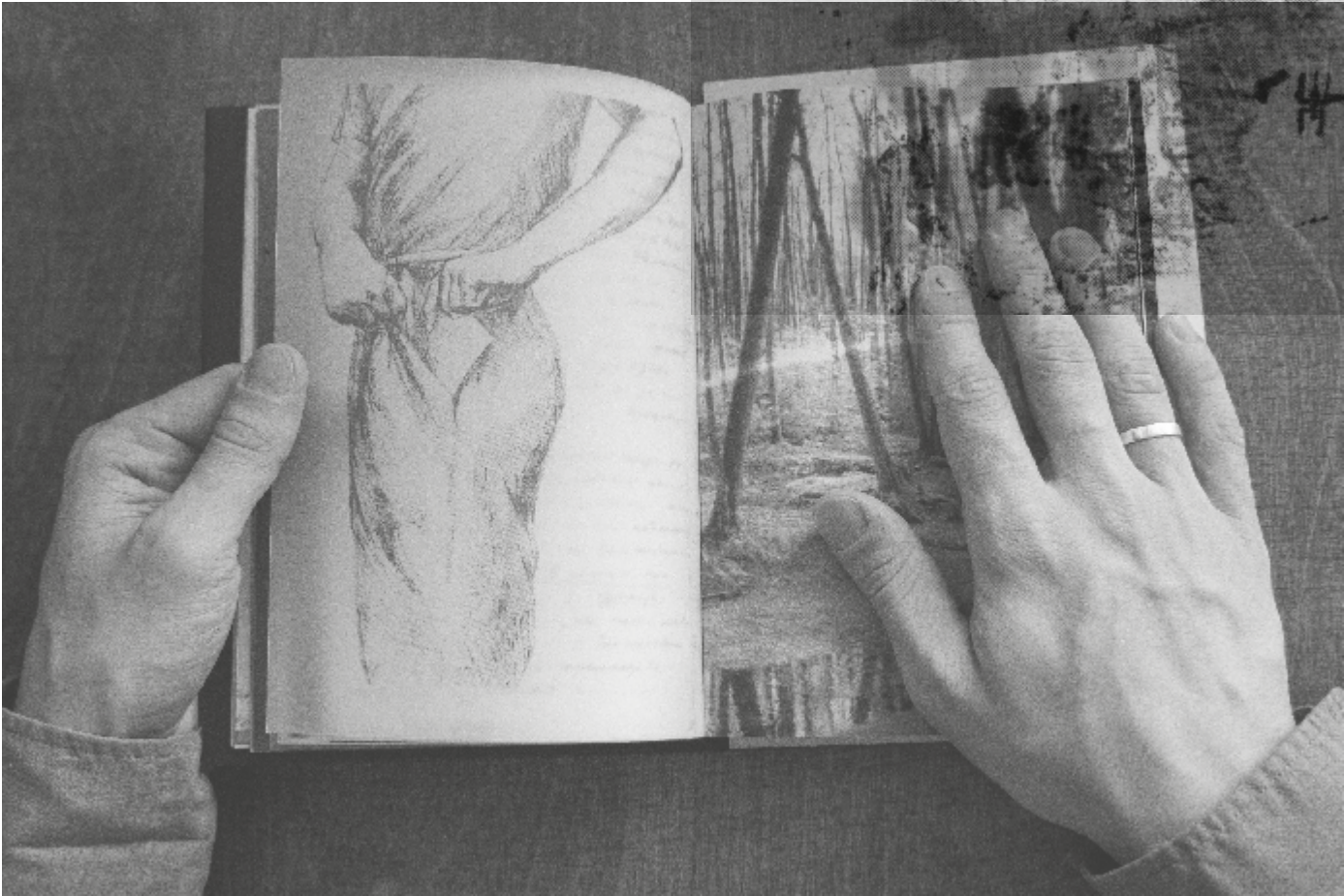




15



17



16

Техники гравюры

Анна Чернышева
научный сотрудник отдела
графики Государственного
музея изобразительных
искусств имени А. С.Пушкина

На протяжении нескольких столетий гравюра занимала особое место в изобразительном искусстве. Долгое время она служила основным средством воспроизведения изображений и потому была наиболее демократичным и востребованным у широкой публики видом искусства. Сферы ее применения были самыми разнообразными: посредством гравюры тиражировали религиозные образы, памфлеты, правительственные объявления, лубочные картинки, тиражные копии живописных оригиналов и рисунков, создавали книжные и журнальные иллюстрации, плакаты и рекламные объявления.

Благодаря гравюре до нас дошла информация о празднествах, сражениях, театральных представлениях и фейерверках; из гравюр мы узнаём о планировке городов прошлого и их архитектурном облике, знакомимся с портретами выдающихся деятелей политики, культуры и науки, можем анализировать изменения моды и художественных пристрастий. Благодаря своей тиражности и распространенности в прошлые столетия памятные печатной графики дошли до нас в достаточном количестве, чтобы способствовать лучшему пониманию духа времени.

Существует три основных типа печати гравюр: высокая, глубокая и плоская. Высокая печать, которая появилась раньше остальных, включает гравюру на дереве (ксилографию), гравюру на линолеуме (линогравюру) и гравюру на картоне. Глубокая печать подразумевает все разновидности гравирования на металле: резцовую гравюру, сухую иглу, меццо-тинто, пунктир, карандашную манеру, офорт, мягкий лак, акватинту, лавис, резерваж и все многообразие их сочетаний. Плоская печать — это литография и монотипия.

Важно понимать, что гравюра не имеет таких же изобразительных возможностей, как живопись, ее задачи абсолютно иные — произведение не создает иллюзию реального пространства. Гравюра оперирует линией, пятном, плоскостью, в ней может сочетаться несколько цветов, но эти сочетания условны, и они не передают все богатство оттенков реального мира. Художник, работающий в технике гравюры, должен передать художественный образ, представив явление в лаконичной и выразительной манере.

Принято считать, что гравюра на дереве — ксилография — появилась в VI веке в Китае, но в действительности человечество значительно раньше научилось применять деревянные штампы для получения узоров на ткани. Как бы то ни было, подобная техника печати — наиболее древняя. В Европе же ксилография появилась на рубеже XIV—XV столетий и стала основным средством тиражирования изображений, а в дальнейшем послужила и основой для появления и развития книгопечатания.

Ксилография бывает двух видов: продольная и торцовая. В продольной используются доски, распиленные вдоль волокна, другое название такой техники — обреза́ная. Оно связано с методом работы: на деревянной поверхности удаляются участки, остающиеся при печати белыми, и линии, на которые наносится краска, оказываются окружены вырезанными областями. Отпечаток с доски переносится на бумагу в зеркальном отражении, что важно учитывать при работе над композицией.

В продольной ксилографии используют дерево мягких пород: липы, груши, клена, березы, ольхи. И в продольной, и в торцовой ксилографии для создания небольших изображений берут цельные доски, в случае большого формата изготавливают составную доску — набор плашек, соединенных между собой шпонками. При создании цветных ксилографий для каждого цвета вырезают отдельную доску.

Для нанесения изображения на доску используют зеркало и кальку, рисунок для последующей работы создается карандашом. Затем мастер режет доску специальными штихелями и стамесками. Заметим, что для ксилографии и линогравюры используют одни и те же инструменты и принципы работы, однако мягкость линолеума позволяет добиться большей

плавности линий. Краску на доску наносят валиком или тампоном, после чего делают оттиск.

Специфика продольной ксилографии состоит в том, что построение изображения продиктовано материалом: вырезать линии удобнее вдоль волокна, соответственно, характер полученного изображения оказывается лаконичным и условным.

Известна забавная история из жизни художника-графика и живописца Вадима Фалилеева, связанная с первым опытом в ксилографии. Во время революции 1905 года занятия в Академии художеств, где в то время учился Фалилеев, были приостановлены, и студентов отпустили по домам. Заинтересовавшись гравюрой на дереве и ничего не зная о технике создания изображений, будущий художник попробовал вырезать первые работы на липовых досках. Печатал же оттиски он, выкладывая бумагу на пол и становясь на доску ногами. Позднее, вернувшись в Петербург, Фалилеев показал свои работы известному мастеру Василию Матэ, руководителю класса гравюры. Тот научил студента работать с инструментами, резать доску, и Фалилеев вскоре стал одним из крупнейших граверов своего поколения.

В Русском царстве ксилография появилась в XVI веке, в эпоху Ивана Грозного, тогда все книгопечатание вплоть до XVII столетия было сосредоточено на Печатном дворе — в типографии, основанной по велению царя. Станковая ксилография пришла в Россию, вероятно, во второй четверти XVII века и стала очень популярной. Круг тем русской гравюры на дереве с момента ее появления не выходил за рамки религиозных, работы с чисто светским содержанием стали появляться позднее, на заре XVIII века. С течением времени ксилография становилась все более демократичной и популярной.

Изобразительный характер русской гравюры был основан на иконописных традициях, и эта манера сохранилась на протяжении XVIII века, в то время как сюжетный репертуар становился сложнее и шире. К концу XVIII столетия изобразительный канон и лаконичная манера перестали удовлетворять все более искушенную публику, что привело к угасанию ксилографии на рубеже XVIII—XIX веков. Постепенно она оказалась вытеснена гравюрой на металле, которая позволяла не только создавать более сложные и изысканные изображения, но и печатать их значительными тиражами. Однако с изобретением Томасом Бьюиком торцовой ксилографии во второй половине XVIII века началось возрождение интереса к этому виду искусства.

Торцовая ксилография носит такое название, потому что в ней для создания гравюры используется поперечный, торцовый, спил дерева. Другое название подобной техники — тоновая гравюра на дереве. Поперечный спил дерева тверже продольного и позволяет вырезать тончайшие линии и прорабатывать самые мелкие детали. По степени технического совершенства торцовая ксилография ничем не уступает гравюре на металле.

Бьюик гравировал на буке, позднее стали применять пальмовое дерево и самшит. Для работы английский художник использовал те же инструменты, что и для гравюры по металлу. Торцовая ксилография стала популярной не только потому, что с ее появлением оказалось возможным передавать нюансы светотеневых соотношений, но и благодаря возможностикратно увеличить тиражи. Если продольная гравюра на дереве позволяет напечатать несколько сотен листов, то торцовая — десятки тысяч.

Гравюра на дереве начала приобретать популярность в России под влиянием Франции в первой трети XIX века. Здесь в 1830-е годы печать переживала небывалый подъем. Самые яркие французские иллюстраторы того времени — Жерар Гранвиль, Поль Гаварни, Оноре Домье — оказали серьезное влияние на русскую книжную и журнальную графику 1840-х годов. Первым же выдающимся мастером ксилографии в России стал Константин Клодт фон Юргенсбург, который изучал эту технику в Париже.

Стоит также назвать имена Евстафия Бернадского, Георга-Вильгельма Дерикера, Отто Неттельгорста. Середина и вторая половина XIX века отмечены деятельностью Лаврентия Серякова и уже упомянутого выше Василия Матэ.

На рубеже XIX—XX веков в русском искусстве возросла популярность гравюр старых мастеров — многие художники в мемуарах и воспоминаниях отмечали, что большое значение для них имело изучение произведений Дюрера, Рембрандта, итальянских мастеров эпохи Ренессанса. Также заметным было увлечение японской гравюрой на дереве — укиё-э. В этот период к гравюре обратились такие мастера, как Мария Якунчикова и Елизавета Кругликова (цветной офорт), Анна Остроумова-Лебедева (ксилография), Вадим Фалилеев (ксилография и линогравюра), Иван Павлов (линогравюра) и многие другие. Результатом их поисков стало обновление образного языка русской печатной графики.

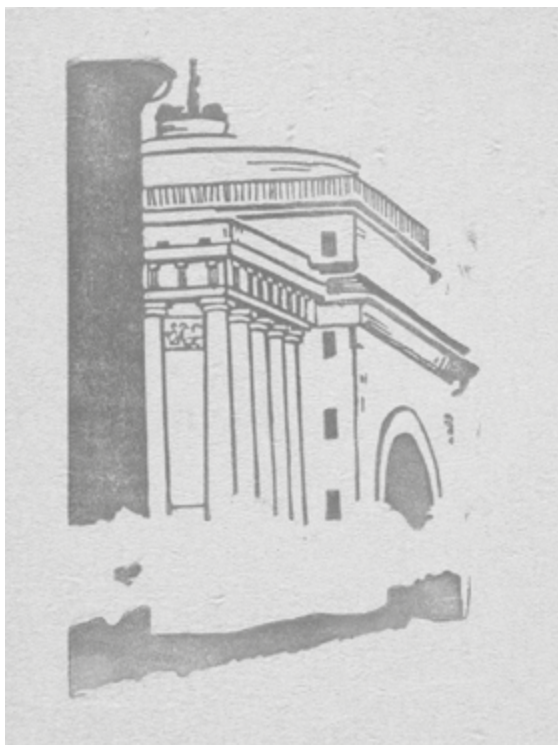
Жажда свежих идей и средств выразительности привела к внедрению в печатную графику нового материала — линолеума. Он был изобретен в 1860-е годы и первоначально использовался для покрытия пола, как, собственно, и в наше время. Зарубежные художники обратились к нему в 1890-е, а в России одним из первопроходцев линогравюры выступил Вадим Фалилеев. Его работы продемонстрировали широкие изобразительные возможности этой техники. Интересно, что Фалилеев никогда не работал с натурой, в отличие от многих других мастеров. Для него было важно, чтобы впечатление улеглось и устоялось в душе, тогда все несущественные мелкие детали исчезали и оставался только цельный образ, который затем переносился на гравюру.

Следующим по хронологии после высокой печати стало появление техник глубокой печати, где ключевым инструментом является углубленная печатная форма, с которой и производят оттиск. Изображение на нее наносят стальными штихелями, иглами, рулетками, качалкой и другими инструментами. Краска проникает в углубленное изображение и затем во время печати переносится на бумагу. Металлическая доска может обрабатываться как механическим способом — как в случае с резцовой гравюрой, техникой сухой иглы, меццо-тинто, пунктиром, рулеттой, — так и химическим при работе с офортными техниками (офорт, акватинта, техника мягкого лака, лавис, резерваж).

Первым видом гравюры на металле, которая вытеснила продольную ксилографию из художественной практики, стала резцовая гравюра. Для нее используют медную доску, которую предварительно покрывают специальным грунтом, на него переводят рисунок и прочерчивают его иглой, а затем начинают резать изображение стальными штихелями (резцами), квадратными, овальными или ромбовидными в сечении. Полученные по краям штрихов шероховатости зачищают шабером. Основная художественная особенность резцовой гравюры — строгость и ясность линий. Техника требует тщательной, кропотливой и очень аккуратной работы, а доски, гравированные резцом, выдерживают 2000—3000 отпечатков.

Гравюра резцом появилась в середине XV века почти одновременно в Германии и Италии. Наиболее известные мастера, работавшие с резцовой гравюрой, — это Мартин Шонгауэр, Альбрехт Дюрер, Хендрик Гольциус, Маркантонио Раймонди. В России в XIX веке выдающиеся работы создали Федор Толстой, Николай Уткин, Иван Пожалостин. В XX веке художники практически не обращались к этой технике, одним из немногих мастеров оставался Дмитрий Митрохин.

Еще одна техника, известная с конца XV века, — гравюра пунктиром, также называемая точечной или пунсонной. Она создается при помощи короткой стальной иглы (пунсона), по которой ударяют молоточком и выбивают таким образом на металлической поверхности точки. Может использоваться и специальный молоток с острым кончиком. Тираж точечной



Анна Остроумова-Лебедева. Серия «Адмиралтейство под снегом», 1908. Ксилография. Фото предоставлено Государственным музеем изобразительных искусств имени А.С.Пушкина

гравюры не превышает 1000 отпечатков. В России гравюра пунктиром появилась во второй трети XVIII века, а крупным мастером техники был Гавриил Скородумов.

Со второй половины XVIII века в Европе была распространена карандашная манера. Это способ гравирования, при котором доску обрабатывают рулеткой (приспособлением в виде ручки, к которой прикреплено колесико с зубчиками) и матуаром — стальным пестиком с шипами. Карандашная манера исключительно хороша для репродуцирования рисунков, однако тиражи уступают пунктиру и составляют около 500 оттисков. В XX веке художники не прибегали к пунктирной или карандашной манере, однако применяли рулетки как самостоятельный инструмент для создания произведений.

При создании гравюры в технике сухой иглы рисунок наносится на медную или цинковую доску стальной иглой, при этом образуются выступающие вдоль выцарапанных линий шероховатости, называемые барбами. В дальнейшем, при печати, они вбирают в себя краску и придают линиям особую бархатистость, глубину.

Мастера, работавшие во второй половине XX века, использовали при гравировании не только цинк и медь. В 1930-е, экспериментируя с техниками печатной графики, Елизавета Кругликова использовала целлулоид, а Олег Кудряшов в своей художественной практике применял пластик. В действительности здесь подойдет любой гладкий и достаточно плотный материал: так, некоторые современные художники делают гравюру сухой иглой на тетрапаке, используя упаковку от сока или молока. Вместо стальных игл можно применять и гвозди, и стоматологические инструменты. В силу того, что одно из главных средств художественной выразительности сухой иглы — это бархатистый штрих, возникающий благодаря наличию барб, тиражи гравюр в этой технике ограничиваются несколькими десятками копий, а в случае использования пластика или тетрапака едва ли можно сделать больше десяти единиц. Впрочем, при должном мастерстве можно получить и более сотни оттисков. Заметим, что и резцовая гравюра, и карандашная манера, и сухая игла могут сочетаться с офортными техниками, которые подразумевают травление штриха.

Крайне интересная, однако редкая для России техника — меццо-тинто, она же «черная манера». Ее изобрел немецкий художник Людвиг фон Зиген в 1643 году. В технике меццо-тинто гладко отполированную медную доску обрабатывают стальной пластиной с зубчиками на конце — качалкой, проходя много раз во всех направлениях так, чтобы поверхность

стала шероховатой. Участки, пройденные качалкой, при печати дают глубокий черный цвет, а те участки, которые должны быть светлыми, обрабатываются гладилкой или шабером. Чем сильнее заглажен участок, тем светлее он будет. Изготовление гравюры в технике меццо-тинто — процесс длительный и очень трудоемкий, полученные оттиски исключительно выразительны и отличаются тонкой игрой светотени, однако их число, как правило, невелико и не превышает сотни.

Самыми известными и распространенными в области печатной графики являются офортные техники. Они подразумевают травление металлической доски кислотой. Доску предварительно полируют, покрывают специальным лаком и наносят на нее рисунок при помощи иглы. Затем доску помещают в ванночку с кислотой, она воздействует на металл в местах, на которые нанесены царапины. Травление можно проводить в несколько этапов, защищая слоем лака те участки, что уже не нуждаются в обработке, получая различные по глубине линии. Поскольку процесс травления крайне вреден для здоровья, его необходимо производить в помещении, оборудованном вытяжкой. Чем сильнее протравлена доска, тем большие тиражи можно напечатать.

Офорт, или травленный штрих, возник в начале XVI века в Германии. Первые датированные работы связаны с именем Даниэля Хопфера и относятся к 1501–1507 годам. Альбрехт Дюрер тоже работал в этой технике, пользуясь железными досками. Позднее для офортов стали использовать медь и цинк. Величайшим мастером офорта был голландский живописец и график Рембрандт. Первые русские офорты были выполнены в 1663 году Симоном Ушаковым. Большое значение гравированию придавал Петр Великий — император сам создал несколько офортов в Голландии, посетив мастерскую признанного мастера Адриана Шхонебека. Большой вклад в развитие офорта в России сделал Василий Матэ.

Также во второй половине XVIII века появилось сразу несколько техник — разновидностей офорта: акватинта, мягкий (или срывной) лак, лавис.

Ключевая особенность акватинты заключается в создании узнаваемой зернистой фактуры изображения, которая достигается благодаря использованию канифоли. Процесс начинается с создания классического травленого штриха. Затем поверхность печатной формы посыпают измельченной канифолью и помещают в специальный ящик — акватинтный шкаф. Его можно переворачивать или встряхивать, чтобы частицы канифоли равномерно распределились

по поверхности. После этого форму слегка нагревают, чтобы канифоль расплавилась и приклеилась к доске. Затем форму снова подвергают травлению. Участки, не покрытые канифолью, оказываются под воздействием кислоты, создавая характерную зернистую текстуру. При необходимости эти этапы можно повторять многократно, добиваясь максимальной выразительности и глубины фактуры. Таким образом, акватинта позволяет художнику создавать сложные тональные переходы и текстуры, которые невозможно достичь с помощью других техник гравировки.

Техника мягкого лака позволяет создавать изображения, визуально напоминающие рисунок карандашом. Процесс начинается с того, что слегка подогретую печатную форму покрывают офортным лаком, смешанным с салом для придания ему большей пластичности. Затем на поверхность накладывают лист бумаги, который прилипает к доске. Художник рисует на бумаге карандашом, слегка нажимая на нее. В тех местах, где карандаш прижимает бумагу к доске, вязкий лак отстает от поверхности. После этого бумагу аккуратно снимают, а форму подвергают травлению. Участки, где лак отслоился, оказываются под воздействием кислоты, создавая углубления. Оставшийся лак затем смывают, и форма готова к печати. Полученные оттиски действительно выглядят как рисунки, выполненные карандашом, с характерной мягкостью линий и текстурой. Однако тиражи в технике мягкого лака обычно невелики — от 150 до 250 экземпляров. Это связано с тем, что тонкие линии и фактура, созданные в процессе, постепенно стираются при печати, что ограничивает количество качественных оттисков. Тем не менее эта техника ценится за свою уникальную эстетику и возможность передать рукотворную выразительность.

Лавис изобрел французский живописец Жан-Батист Лепренс, гравюры в этой технике напоминают акварельные рисунки. Отличие заключается лишь в том, что мастер при работе погружает кисть не в краски, а в кислоту, а рисует не на бумаге, а на отполированной доске. Тиражи гравюр, выполненных в этой технике, могут достигать 150 оттисков.

Во второй половине XIX века французский художник Феликс Бракемон разработал технику резерважа. В этой технике по загрунтованной доске — часто с акватинтной подготовкой — пишут кистью, используя гуашь или масляную краску. Краска размягчает грунт, и после промывания водой обнажаются участки пластины, которые необходимо протравить. Когда рисунок подсохнет, его покрывают грунтом, снова промывают водой, и изображение как бы



Сергей Якунин. Портрет Даниила Хармса. Чинарь-взиральник, 2014. Гравюра на картоне. Фото предоставлено Государственным музеем изобразительных искусств имени А. С. Пушкина



Валентин Серов. Ночное, 1898. Офорт. Фото предоставлено Государственным музеем изобразительных искусств имени А. С. Пушкина



Татьяна Маврина. Ню, 1940. Лавис. Фото предоставлено Государственным музеем изобразительных искусств имени А. С. Пушкина



Елизавета Кругликова. Орлино. Лунная ночь, 1940. Сухая игла. Фото предоставлено Государственным музеем изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

«всплывает». Затем доску помещают в кислоту для травления. После следующего промывания обнажаются элементы, подлежащие травлению, с высокой точностью. Эта техника позволяет передать авторскую манеру рисунка с максимальной выразительностью.

Несколько ранее, во второй половине 1790–х, баварский композитор, рисовальщик и драматург Иоганн Алоиз Зенефельдер экспериментировал с различными способами печати и предложил использовать камень в качестве материала для печатных форм. Он искал способ тиражировать свои произведения без трудоемкого гравирования или дорогостоящего типографского набора. Так появилась литография — первая техника плоской печати, при использовании которой печатающие и пробельные элементы находятся в одной плоскости.

В литографии рисунок наносится на отшлифованный камень с помощью жирного литографского карандаша или жирной туши. Затем камень травят кислотой, которая воздействует на свободные от рисунка поверхности. После этого карандаш или тушь смывают, а на камень валиком наносят краску, которая прилипает только к непотравленным участкам. Затем печатают оттиски. Литография требует большого мастерства, и часто художники прибегают к помощи отдельного специалиста — печатника (сегодня эта профессия находится на грани исчезновения). Техника быстро стала популярной благодаря сочетанию ощущения «руки художника», простоты, дешевизны и возможности печатать большие тиражи.

Художники преодолевали плоскостность контурного изображения различными способами. Например, они использовали набрызгивание краски щеткой или пульверизатором. На гравюру для имитации рисунка мог наноситься жировой состав при помощи кисти, литографского карандаша или пера. Также для достижения большей выразительности линий применялись выскабливание и процарапывание.

Таким образом, и резерваж, и литография стали важными этапами в развитии печатных техник, позволив художникам экспериментировать с фактурами, тонами и передачей авторского стиля.

Еще одну технику нельзя в полной мере отнести к печатным, поскольку в результате получается всего одна работа. Речь идет о монотипии — рисунке краской на гладком листе металла, стекла или пластика, который затем оттискивается на бумаге. Монотипия была известна с XVII века, однако подлинный интерес к ней возник в конце XIX — начале XX века. Из русских художников первой к ней обратилась в 1900–е Елизавета Кругликова — художница стремилась к большей творческой свободе, выраженной в том числе и в способах создания произведений.



Олег Кудряшов. Пейзаж, 1985. Сухая игла. Фото предоставлено Государственным музеем изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

Современная художественная шелкография: история, принципы, процесс, тренды

Алексей Веселовский
художник, основатель
Лаборатории печатного
искусства «ПиранезиLAB»

Никакая технология не может стать искусством сама по себе. Техника для художника — лишь инструмент, и даже им она становится только после череды осмыслений ее возможностей, принятия ее в обиход художественным сообществом.

Метод трафаретной печати, при котором использовался экран с натянутым шелковым полотном в качестве печатной формы, был известен давно, но получил распространение и популярность только в начале XX века. Эта технология широко применялась в полиграфической и текстильной промышленности, и до сих пор в индустриальных приложениях ее относят к специальным видам печати, то есть к тем способам, которые могут решать редкие и нестандартные задачи.

В этой статье я постараюсь ответить на следующий вопрос: «Чем отличается художественная шелкографская печать второй четверти XXI века от простой техники шелкографии?»

История

В 1907 году английский изобретатель Самуэль Саймон (*Samuel Simon*) запатентовал шелкографию как метод печати. Изначально его использовали для печати узоров на обоях, тканях и предметах роскоши. Хотя похожий метод печати существовал в Китае и Японии уже очень давно, именно патент 1907 года заложил основу коммерческого использования и промышленного развития технологии. Уже с 1920-х шелкография довольно широко применялась в полиграфическом производстве. Так, с ее помощью печатались изображения на сложных материалах и поверхностях, например на консервных банках или на различных сортах толстого упаковочного картона.

Художники всегда были вовлечены в индустриальный процесс: работали оформителями, занимались дизайном. Естественно, они видели достоинства новой технологии печати, ее относительную простоту и адаптивность, возможность работы с различными материалами и разными по составу красками. Как самостоятельный способ художественной печати шелкография появилась и начала развиваться в США. Во многом это произошло благодаря Федеральному художественному проекту — принятой в 1935 году правительством программе для поддержки культурной индустрии во времена Великой депрессии. Она проходила в рамках *Works Progress Administration*¹ (*WPA*) и имела мощную

государственную, финансовую и организационную поддержку. Уже к 1936 году прошли первые специализированные выставки художников, которые печатали свои работы методом шелкографии. Организатор одной из таких выставок — Карл Зигроссер, впоследствии ставший главой отдела эстампов Филадельфийского художественного музея, тогда же придумал и ввел в оборот термин «сериграфия» (фр. *sérigraphie* — от греческих слов *serikos* (σηρικός) — «шелковый» и *graphein* (γράφειν) — «писать, рисовать»).

По замыслу Зигроссера, это слово на французский манер должно было обозначать именно авторскую художественную шелкографию, а не просто метод печати. Таким образом, впервые была четко сформулирована позиция, противоположная подходу, принятому в типографиях: они, если и печатали изображения художественных произведений, то в основном занимались производством репродукций и тиражным копированием. Развитие художественного метода шло по двум направлениям: во-первых, включение шелкографической печати в орбиту интереса художников и предоставление им всего пластического и технологического инструментария, а во-вторых, несведение метода только к роли технического средства изготовления тиража. И если первый путь американские художники прошли достаточно быстро, освоив технологию и научившись воплощать в ней свои художественные замыслы, то вот импульс к разработке содержательной части печатного медиума пришлось ждать почти 20 лет.

Отдавая предпочтение тому или иному печатному методу, художники в первую очередь обращают внимание на пластические возможности и соответствие технологии выдвигаемым ими концептуальным требованиям. К началу 1960-х в выборе художников шелкография конкурировала в первую очередь с литографией, явно ей проигрывая. С появлением новых направлений в искусстве, которые практиковали использование образов массовой культуры, апроприацию рекламных изображений и комикс-эстетики, запрос художников — неодадаистов и поп-артистов к печатным инструментам изменился. Использование фотопроцессов, реди-мейдов, взятых из окружающего мира материалов, а также принципов монтажа и коллажирования безукоризненно встраивалось в пластические возможности шелкографии.

[1] Управление промышленно-строительными работами общественного назначения (англ.). — Прим. ред.

Новая техника позволяла это делать проще и быстрее, а возможность печати не только на бумаге, но и на сложных поверхностях, типа холста или гофрокартона, открывала путь к созданию масштабных произведений.

Я говорю о золотом периоде печатного искусства 1960–1990-х в США. Именно в это время печатное искусство стало важной частью локального американского, а затем и мирового арт-рынка. Сложно назвать хотя бы одного значимого художника того времени, который так или иначе не поучаствовал в создании печатных произведений. Именно тогда окончательно сложилась существующая по сей день институциональная модель взаимодействия художника с печатным искусством. Появились галереи и издатели, которые специализировались именно на печатном искусстве, произведенном ограниченным тиражом. Чтобы обеспечить спрос, развилась широкая сеть художественных мастерских разного масштаба и уровня, начиная от коммунальных студий до крупных частных воркшопов и университетских лабораторий. И — самое главное — появилось устойчивое сообщество покупателей и коллекционеров, которые собирали, покупали и инвестировали в печатное искусство на бумаге.

За последнюю четверть XX века ставшая институциональной концепция художественной печати распространилась не только в США, но и во всех странах, где происходил обмен современного искусства на деньги. В середине 1990-х этот процесс дошел и до нашей страны. Однако в Советском Союзе и России использование шелкографии в качестве художественного инструмента стало повсеместным несколько позже. Технологическая база и возможности для промышленной шелкографии существовали с 1960-х, но художники начали осваивать технологию лишь к концу 1980-х, оглядываясь во многом на достижения своих американских и европейских коллег. К числу пионеров шелкографии в советском искусстве можно отнести Эдуарда Гороховского, Леонида Сокова, Александра Косолапова, дуэт Комара и Меламида. Причем надо учитывать, что почти все они, кроме Гороховского, делали свои первые пробы шелкографии в США.

В конце 1990-х — начале 2000-х в хорошо сбалансированной картине мировой печатной индустрии произошел серьезный кризис. Он был связан с появлением цифровых технологий, и в первую очередь различных высокотехнологичных способов репродуцирования



Владимир Дубосарский с пленкой для шелкографии «Свет под водой» в «ПиранезиLAB», 2023. Из архива Алексея Веселовского

изображений и печати. Аналоговым технологиям сложно конкурировать с цифрой в точности воспроизведения, повторяемости и скорости. Зона производственных запросов арт-рынка опять начала смещаться в сторону индустриальных решений и типографий. Только они поначалу обладали дорогим высокоточным цифровым оборудованием для печати и репродуцирования. Принтеры, сканеры, выводные устройства и цифровые печатные машины стоят немалых денег, они на порядок дороже ручного и даже автоматического шелкографского печатного оборудования. Многие печатные мастерские вынуждены были закрыться или реорганизоваться, поменять владельцев и формат деятельности. В какой-то момент шелкография — как, впрочем, и остальные нецифровые печатные технологии — оказалась востребована и доступна только в крайних случаях: при работе с известными художниками в больших печатных студиях или, наоборот, на уровне очень простых DIY-решений.

Принципы

Несмотря на драматические изменения в печатном ландшафте, шелкография как способ художественной печати никуда не делась. Цифровая печать пока не смогла заменить ни шелкографию, ни другие методы классической печати. В части возможности работы с краской, многослойности, создания сложной изобразительной поверхности шелкография до сих пор остается инструментом номер один. Наоборот, произошедшая интервенция цифровых процессов

в художественное производство еще больше укрепила основные принципы построения институционального арт-рынка печати и положения шелкографии в нем.

Главный принцип, определяющий аутентичность авторского произведения печатного искусства, — намерение художника создать именно печатное произведение. Обращение к подобной технологии в постцифровую эпоху становится концептуальным жестом и определяет всю работу художника — то есть не само намерение автора сделать репродукцию или копию своей работы, а осознанное обращение к одной из печатных техник (в нашем случае к шелкографии) конституирует всю дальнейшую работу. Идея или первоначальное изображение обязательно претерпевают изменения, вызванные пластическими особенностями метода, способом создания диапозитива и самой трафаретной матрицы. Искомое взаимодействие с медиумом начинается только в случае, если оно благословлено тем самым стартовым намерением автора.

Вторым всеохватывающим принципом печатного искусства становится его коллаборативность: все главное, что происходит, вернулось в стены мастерских. Только в специализированной мастерской можно системно заниматься современными постцифровыми проектами, используя конвергенцию различных способов печати, объединяющих новые технологии и классические аналоговые методы, в том числе и шелкографию. Сложность технологий и оборудования требует дополнительных участников, способных помочь художнику. При



Юрий Альберт, Аркадий Андреев, Ольга Чернышева, Виктор Скерсис, Андрей Филиппов, Антонио Джеуза и Паруйр Давтян в «ПиранезиLAB», 2019. Из архива Алексея Веселовского

этом нужно понимать, что основу любой мастерской составляет не набор оборудования, пусть даже абсолютно уникальный, а именно специалисты, которые умеют и знают, как работать с авторами. Позиция мастера-печатника объединяет в себе несколько важных функций: это и технический специалист, который выполняет основные манипуляции в процессе, и эксперт-консультант по печатному искусству, объединяющий знания о предмете в приложении к задаче конкретного художника, и, иногда, коуч-психолог, помогающий автору справиться с сопротивлением нового для него материала.

Работа в шелкографической мастерской и раньше строилась на принципах сотрудничества между художником и мастером-печатником. В отличие от традиционного типографского подхода, когда мастер выполняет четко заданный технический заказ, в художественной шелкографии взаимодействие носит творческий характер. Но современный художник не всегда приходит в мастерскую с готовой идеей или эскизом. Скорее, гораздо чаще происходит обратное: автор имеет слабое представление о том, как устроен печатный процесс и на какой результат можно рассчитывать. В таком случае именно советы, которые дает художнику мастер-печатник, его экспертиза в процессе создания произведения имеют определяющее значение в том, как будет строиться работа и как «пересоберутся» идеи и оптика автора. Шелкография не просто воспроизводит изображение в тираже, а трансформирует его благодаря специфике трафаретного процесса.

Процесс

В зависимости от задачи, исходное изображение всегда адаптируется под технологию печати. Оно может быть создано вручную, обработано в графическом редакторе или получено путем комбинирования аналоговых и цифровых методов. Изображение разбивают на цвета — краскопрогоны — и переносят на пленочные диапозитивы, которые служат матрицами для изготовления печатных форм. Затем создаются печатные трафареты, которые будут использованы для нанесения краски. На всех этапах подготовки возможны отклонения и аберрации, которые могут повлиять на итоговый образ, все шаги могут осуществляться художником или помощниками, вручную или при помощи различных технологических решений. Каждый нюанс подготовки нужно обдумывать или, наоборот, оставлять на волю непредвиденных случайностей. Так или иначе, значимая часть работы мастера-печатника — провести художника через все этапы, имея представление о результате.

Сама печать осуществляется вручную или, чаще, с использованием полуавтоматических станков. Художник и печатник работают вместе, нанося и корректируя цветовые слои, плотность краски и порядок наложения. На этом этапе также возможны и обязательно принимаются творческие решения: варьирование толщины слоя, прозрачности, глянца, использование нестандартных текстур, смещение красок непосредственно на печатной форме. Все это влияет на итоговые свойства поверхности и состояние самой работы. Часто печать приходится останавливать, прибегать к корректировке или замене печатной формы. Все это полностью находится в зоне ответственности мастера, так как только он в союзе с художником способен влиять на итог печати.



Ольга Чернышева и Алексей Веселовский в «ПиранезиLAB», 2024. Из архива Алексея Веселовского



Кирилл Челушкин в «ПиранезиLAB», 2024. Из архива Алексея Веселовского



Елена Елагина и Никон Филиппов в «ПиранезиLAB», 2018.
Из архива Алексея Веселовского



Александр Косолапов в «ПиранезиLAB» во время печати шелкографических работ *Caviar*, 2020.
Из архива Алексея Веселовского

После завершения процесса художник подписывает и нумерует тираж — это ключевой момент аутентификации произведения. Важно понимать, что в художественной шелкографии даже внутри одного тиража отдельные экземпляры могут отличаться, становясь уникальными. Также заметим, что в последнее время особенно популярной стала практика ручной доработки тиражных произведений. Документирование и сертификация тиража также обычно возложены на мастерскую. Именно представитель мастерской — руководитель или хранитель — удостоверяет совместно с художником сертификаты, гарантируя достоверность сведений о тираже и каждом оттиске.

Современная шелкография претерпела значительные изменения благодаря развитию технологий и материалов. Использование синтетических сеток вместо традиционного шелка позволило добиться большей точности и долговечности печатных форм. Современные фотополимерные эмульсии обеспечивают высокую детализацию изображения, а применение цифровых методов цветоделения снижает зависимость от ручных процессов. Разнообразие красок, включая экологически чистые водорастворимые и УФ-отверждаемые составы, расширяет художественные возможности техники. Инновационные материалы, такие как металлические пигменты, флуоресцентные и термочувствительные краски, позволяют художникам экспериментировать с восприятием цвета и фактуры, создавая произведения, которые меняются в зависимости от угла зрения или температуры окружающей среды.

Тренды

Выше я писал о том, что связанное с общей цифровизацией изменение конвенций повлекло корректировку смыслов всего печатного искусства, и шелкографии в частности. Центральное понятие тиража никуда не делось, но у меня есть предположение, что оно стало играть значительно меньшую роль при обращении художника

к медиуму. Тиражи сильно сократились, уступая тренду на уникализацию каждого оттиска. Если в классическом понимании лимитированного тиражного произведения все оттиски должны быть абсолютно идентичны, то в новой реальности наоборот: все чаще тиражные работы подвергаются либо уникализации в процессе печати, либо доработке после.

В последнее время активно вводится понятие серийной печати — не тиража, но серии разных оттисков, сделанных с набора одних и тех же матриц. Практика, спровоцированная идеологией послойной печати, которую применяют в шелкографии, и раньше использовалась художниками и мастерами-шелкографами, но в последнее время становится едва ли не общеупотребимой.

Утрата медиум-специфичности в современном искусстве переформатировала интерес художника к шелкографии. Художник-шелкограф — редкая специализация, все чаще в шелкографию приходят авторы, для которых метод печати становится всего лишь очередным способом художественного высказывания. Концептуализация медиума, когда физические характеристики носителя становятся частью художественного высказывания, стала одним из основных трендов современной шелкографии. Бумага, текстиль, стекло, металл, органические материалы используются как самостоятельные носители смыслов. Важной оказывается возможность применения в шелкографии нестандартных красителей и пигментов, полученных из самых неожиданных составляющих, — это позволяет работать над концептуальными высказываниями на самые актуальные темы. Появление шелкографии в инсталляциях и объектах дает возможность вывести плоскостной оттиск за пределы традиционной формы и сделать его элементом пространственного произведения. Часто в случае, если печать производится не на бумаге, обращение к шелкографии не атрибутируется как специальная опция, и произведение позиционируют не как принт, а скорее как объект.

Сложные многоцветные работы, композиции, созданные десятью или более прокатами краски, стали редкостью. Экономический расчет, да и просто здравый смысл подталкивают издателей и художников обращаться при таких задачах к цифровым способам воспроизведения. Шелкография как технология и способ получения качественных многоцветных репродукционных изображений все больше уходит в прошлое. Изменились и некоторые подходы на арт-рынке: в вопросах определения цены метод, которым изготовлено печатное произведение, в конечном счете имеет не самое высокое значение. Технологические различия между цифровым и шелкографским оттиском не так важны, как персона автора и установки, с которыми он обращается к печати.

И последнее, что стоит отметить: в ответ на доминирование цифровых технологий многие художники и мастерские снова обращаются к традиционным ручным методам печати, подчеркивая уникальность каждого оттиска, — шелкография не стала исключением. Низкая стоимость входа для организации небольшой печатной шелкографической мастерской порождает постоянно возникающие DIY-проекты, которые строятся на горизонтальных связях. Ручные процессы, несовершенные наложения слоев и неконтролируемые ошибки становятся частью художественного высказывания. Особое значение приобретает общее замедление процесса, возможность отразить все состояния работы во время ее изготовления.

Современная художественная шелкография не просто сохраняет свою актуальность, но и активно развивается, интегрируя цифровые технологии, расширяя спектр материалов и форматов, а также укрепляя позиции коллаборативной работы. В условиях изменяющегося арт-рынка именно мастерские остаются местом, где происходит подлинное исследование медиума, а взаимодействие художников и печатников рождает новые визуальные решения, обогащая язык современного печатного искусства.

Дом культуры «ГЭС-2»

+7 (495) 990 0000
v-a-c@v-a-c.org

Центр художественного
производства «Своды»

Болотная набережная, 15
Москва

vaults@ges-2.org
ges-2.org/vaults

ges-2.org

Генеральный директор
Дома культуры «ГЭС-2»
Артем Бондаревский

Программный директор
Дома культуры «ГЭС-2»
Алиса Прудникова

Куратор Центра
художественного
производства «Своды»
Ольга Дружинина

Младший куратор
Центра художественного
производства «Своды»
Аня Агафонова

Руководитель Центра
художественного
производства «Своды»
Людмила Фрост

Художник
Маяна Насыбуллова

Авторы
Алексей Веселовский
Степан Липатов
Виталий Сидоров
Анна Чернышева

Графический дизайн
Кирилл Горбунов

Фоторедактор
Руслан Шавалеев

Редакторы
Даниил Дугаев
Вячеслав Немиров

Корректор
Дарья Савиных
Ольга Силина

Юридическое
сопровождение
Александра Владышевская
Мария Давыдова

Печатник
Артемий Кулемин

Бумага
Lux Cream 60

Тираж
500 экз.

18+

Издание «Своды: А2»
благодарит
за предоставление
фотографий
Алексея Веселовского,
Анну Вишневскую,
Виктора Жданова,
Егора Заику, Дарью Кротову,
Крестину Пашкову, Ири­ну
Петракову и Олега Фролова,
Софью Сапожникову,
Крестину Сырчикову,
галерею MYTH, ГМИИ
имени А.С.Пушкина
и лично Алену Черникову,
Московскую школу
современного искусства
(MSCA) и лично Оксану
Азбукину, 10.203.

Отпечатано в «Сводах»
на ризографе *RISO A2*

Июль 2025

Официальный партнер
Центра художественного
производства «Своды»

СИБУР

Иллюстрации
на стр. 20–23

1 Экспозиция выставки
Ивана Горшкова «Генератор
счастливых случайностей»
в Доме культуры «ГЭС-2»,
Москва, 2024–2025.
Фото: Даниил Анненков

2 Кристина Пашкова.
*Dear Art, How Long Can You
Bear It?* 2023. Фото: Даша
Кочеткова

3 Ира Иванникова.
Работа из серии «Упаковка».
Презентация проектов 4–го
сезона программы *Collab*
в Центре художественного
производства «Своды».
Москва, 2025. Фото:
Аня Завозяева

4 Лана Мартьянова, Лиза
Смирнова. Работа — часть
проекта «Антихрупкость»
на выставке «Хрупкость».
Галерея *U Contemporary*.
Москва, 2023. Фото: Варя
Гатауллина

5 Кристина Сырчикова.
Персональная выставка
«Родные пятна». Галерея
PENNLAB. Москва, 2024.
Фото: Владислав Ефимов

6 Владислав Ефимов.
Работа из серии «Без
крови». Мастерская
шелкографии в Центре
художественного
производства «Своды».
Москва, 2023. Фото:
Глеб Леонов

7 Георгий Кизевальтер.
Работы из проекта
«Художник–коллекционер».
Выставка «Невидимые
рутины» в Центре
художественного
производства «Своды».
Москва, 2024. Фото:
Даниил Анненков

8 Даша Иванс. Работа
из проекта «Бесконечная
шутка». Презентация
проектов 4–го сезона
программы *Collab*
в Центре художественного
производства «Своды».
Москва, 2025. Фото:
Аня Завозяева

9 Алла Мировская.
Из серии «Привет из Инты».
Презентация проектов 4–го
сезона программы *Collab*
в Центре художественного
производства «Своды»,
2024. Фото: Аня Тодич

10 Экспозиция
персональной выставки
Екатерины Герасименко
«Конец контактной
подвески». Пространство
10.203. Санкт–Петербург,
2024. Фото: Саша Оверчук

11 Зин «ГоГоЛыЛиАДА»
к премьер­е одноименного
спектакля режиссера Игоря
Миркурбанова в театре
«Ленком Марка Захарова».
Москва, 2025. Фото: Егор
Заика

12 Софья Сапожникова.
Зин «Всё включено», 2024.
Фото: Софья Сапожникова

13 Хайди Шнайдер.
Выставка «Город женщин»,
организованная Ириной
Петраковой и Олегом
Фроловым. Галерея *Diodia
Night Gallery*. Москва, 2022.
Фото: Андрей Егоров

14 Дарья Кротова. Серия
«Круги на асфальте», 2025.
Фото: Дарья Кротова

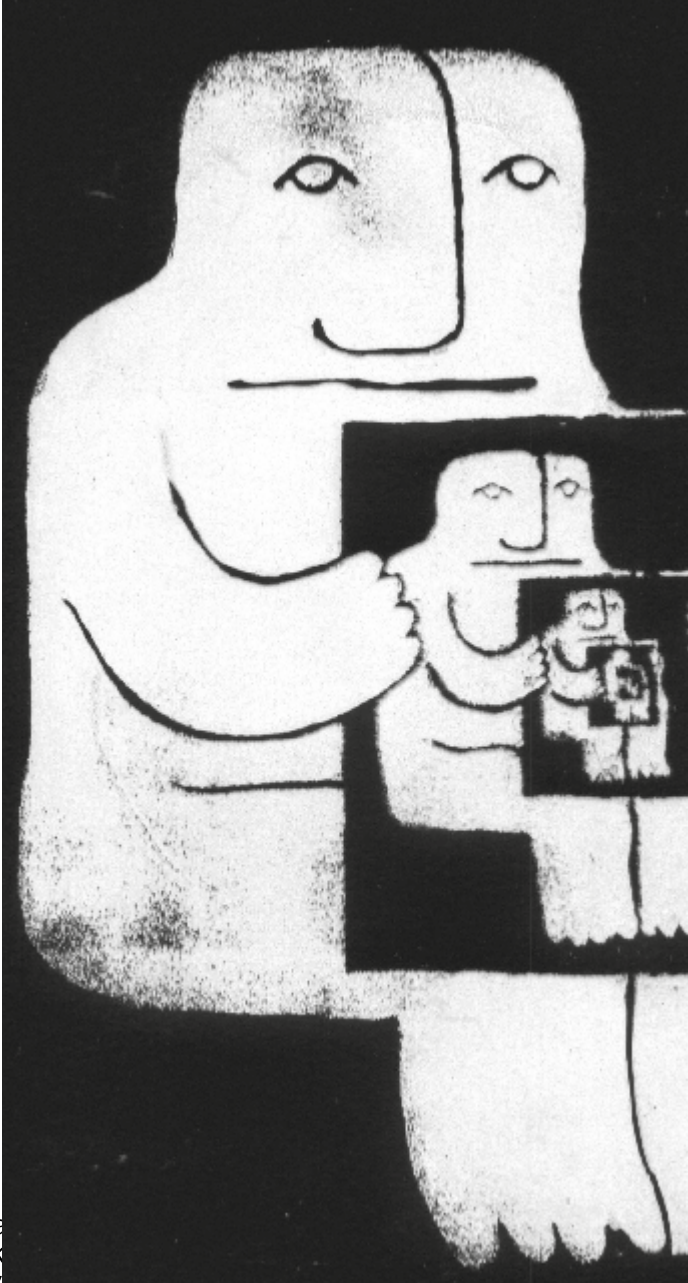
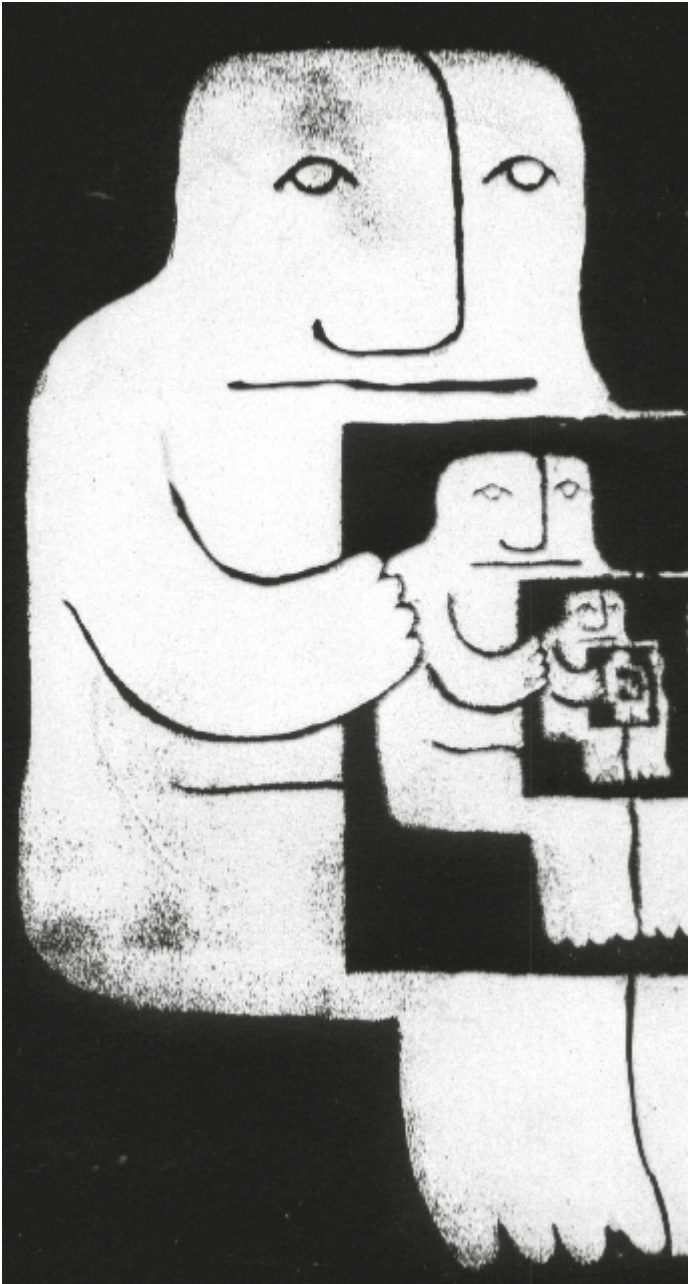
15 Ольга Божко. Работы
на выставке «Притча».
Галерея *MYTH*. Санкт–
Петербург, 2023. Фото:
Людмила Бурченкова

16 Виктор Жданов. Серия
«Роговицы цветов», 2022.
Фото: Виктор Жданов

17 Анна Вишневская.
Разворот из книги
«Флегонт», 2023. Фото:
Анна Вишневская

Иллюстрации
на стр. 9–19

Фрагмент плаката,
созданного в ходе 3–го
сезона программы *Collab*
Центра художественного
производства «Своды»,
2023. Дизайн: Кирилл
Горбунов. Художники: Миша
Бурый, Евдокия Дергилёва,
Владислав Ефимов, Евгений
Климин, Анна Комарова,
Алла Мировская, Гоша
Острцов, Кристина
Пашкова, Ирина Сафонова,
Антон Сидьков, Алена
Троицкая, Тина Шибалова.
Печатник: Артемий Кулемин



«Своды: А2» — издание Центра художественного производства «Своды». Каждый выпуск посвящен одной из ма и материалам, которые там используются. О возможностях оборудования мы рассказываем на примере проек поэтому «Своды: А2» — это еще и своеобразный архив работ наших авторов. К его созданию мы привлекаем художников — резидентов мастерских, а тираж печатаем на собственном оборудовании.