

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Тольяттинский государственный университет  
Институт изобразительного и декоративно-прикладного искусства

С.Ю. Осипова

# ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ГРАВИРОВАНИЕ

Электронное учебно-методическое пособие

© ФГБОУ ВО «Тольяттинский государственный университет», 2022

ISBN 978-5-8259-1068-0

УДК 745:655.224.111

ББК 85.125

Рецензенты:

д-р техн. наук, профессор, заведующий кафедрой «Дизайн и искусство» Поволжского государственного университета сервиса

*Т.В. Белько;*

канд. пед. наук, доцент кафедры «Декоративно-прикладное искусство» Тольяттинского государственного университета

*М.В. Яковлева.*

Осипова, С.Ю. Художественное гравирование : электронное учебно-методическое пособие / С.Ю. Осипова. – Тольятти : Изд-во ТГУ, 2022. – 1 оптический диск. – ISBN 978-5-8259-1068-0.

Учебно-методическое пособие «Художественное гравирование» предназначено для обучающихся по направлению подготовки бакалавров 54.03.02 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» и обеспечивает помощь в освоении дисциплины «Проектирование, технология, производственное мастерство-4», этапов учебно-творческой деятельности, знакомит обучающихся с историей гравюры, ее видами и техникой изготовления.

В пособии изложены основные этапы развития гравюры в различных странах и в разные периоды истории, рассматривается предложенный комплекс учебно-творческих заданий, необходимых для овладения обучающимися практическими знаниями и навыками, необходимыми при создании гравюры на металле.

Пособие ориентировано на формирование у обучающихся комплекса знаний, навыков и умений для реализации их в своей профессиональной, художественно-творческой деятельности.

Текстовое электронное издание.

Рекомендовано к изданию научно-методическим советом Тольяттинского государственного университета.

Минимальные системные требования: IBM PC-совместимый компьютер: Windows XP/Vista/7/8; ПИИ 500 МГц или эквивалент; 256 Мб ОЗУ; SVGA; CD-ROM; Adobe Acrobat Reader.

Редактор *Т.М. Воропанова*  
Технический редактор *Н.П. Крюкова*  
Компьютерная верстка: *Л.В. Сызганцева*  
Художественное оформление,  
компьютерное проектирование: *И.И. Шишкина*

Дата подписания к использованию 24.02.2022.

Объем издания 118 Мб.

Комплектация издания:

компакт-диск, первичная упаковка.

Заказ № 1-40-21.

Издательство Тольяттинского государственного университета  
445020, г. Тольятти, ул. Белорусская, 14,  
тел. 8 (8482) 53-91-47, [www.tltsu.ru](http://www.tltsu.ru)

## Содержание

ВВЕДЕНИЕ .....	5
Модуль 1. ИСТОРИЯ ГРАВЮРЫ СТРАН ЕВРОПЫ .....	8
Тема 1.1. Гравюрные школы Италии .....	11
Тема 1.2. Гравюрные школы Германии .....	36
Тема 1.3. Гравюрные школы Нидерландов .....	66
Тема 1.4. Гравюрные школы Франции .....	104
Тема 1.5. Гравюрные школы Англии .....	130
Тема 1.6. Особенности гравюрных школ Японии .....	151
Тема 1.7. Техники и методы современного гравирования .....	166
Модуль 2. ТВОРЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ .....	176
Тема 2.1. Выполнение копии гравюры художников различных эпох в технике графики на планшете установленного образца .....	176
Тема 2.2. Разработка индивидуальных эскизов изображения под гравюру .....	181
Модуль 3. ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ .....	185
Тема 3.1. Выполнение пробной гравюры с заданным орнаментом .....	185
Тема 3.2. Выполнение гравюры по индивидуально разработанным эскизам .....	200
Тема 3.3. Оттиск гравюры .....	207
Тема 3.4. Финишная доводка и художественная отделка гравюры .....	210
МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ПО ВЫПОЛНЕНИЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ .....	213
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	223
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	224
ГЛОССАРИЙ .....	227

## ВВЕДЕНИЕ

Цель изучения курса – знакомство с основными теоретическими аспектами истории зарождения и развития гравюрной техники в странах Европы, в России, Японии, видами и технологиями гравирования; реализация знаний и умений.

Задачи:

- изучение основных видов техник гравирования и области применения в разные исторические периоды развития ремесла;
- знакомство обучающихся с основными этапами создания гравюр в различных техниках;
- формирование представления о современных возможностях использования гравёрной техники при изготовлении предметов ювелирного и декоративно-прикладного искусства;
- реализация полученных знаний в практической части дисциплины.

Обучающиеся в процессе изучения дисциплины должны

✓ *знать*:

- широкий спектр технических приемов изготовления ювелирных изделий;
- методы создания объемно-пространственных композиций из металла;
- технологические особенности различных техник гравирования;
- технологический процесс ручного и промышленного изготовления продукции;

✓ *уметь*:

- использовать и перерабатывать рисунки для создания собственной творческой композиции;
- анализировать, критически оценивать результат учебно-творческого труда;
- создавать визуально объемные и рельефные изображения различного характера и уровня сложности с помощью гравёрных техник на металле;

✓ *владеть*:

- технологиями проектирования художественного изделия из металла;
- техникой графического рисунка для отображения идеи в эскизе, навыками линейно-конструктивного построения;

- навыками подготовки материалов и инструментов для работы над гравюрой;
- достаточным уровнем знаний и умений для выполнения учебно-творческого задания в материале.

Учебно-методическое пособие состоит из 3 модулей с включенными в них темами; методического указания по выполнению самостоятельной работы; заключения; библиографического списка и глоссария.

Типовые контрольные задания или иные материалы, необходимые для оценки знаний, умений, навыков и (или) опыта деятельности, характеризующие этапы формирования компетенций в процессе освоения образовательной программы:

- задание 1. Выполнение копии гравюры художников различных эпох в технике графики на планшете установленного образца;
- задание 2. Разработка индивидуальных эскизов изображения под гравюру;
- задание 3. Выполнение пробной гравюры с заданным орнаментом;
- задание 4. Выполнение гравюры по индивидуально разработанным эскизам;
- задание 5. Оттиск гравюры.

**Виды текущего контроля: зачет.**

**Последовательность проведения текущего контроля:** оценка учебно-творческих работ и результата учебной деятельности обучающихся осуществляется преподавателем в общем экспозиционном пространстве на просмотре.

**Критерии и нормы оценки:**

«Зачтено» – более 65 баллов. Учебно-творческая работа характеризуется всесторонностью в отражении основных категорий и критериев оценки. Содержание свидетельствует о приложенных усилиях, об очевидном прогрессе обучающегося в плане развития творческого мышления, умении решать поставленные задачи, а также об ответственном отношении к дисциплине. В содержании и оформлении учебного проекта ярко проявляются оригинальность и изобретательность. Учебное задание выполнено в срок, с учетом предъявленных требований, на высоком методическом уровне. Наличие богатого эскизного ряда, верное решение композиции

изображений; графическая проработка изображения выполнена на высоком уровне. Учтены технологические особенности при изготовлении изделия в материале.

«Зачтено» – от 50 до 64 баллов. Учебное задание выполнено в срок, с учетом предъявленных требований, на достаточно хорошем методическом уровне. Наличие эскизного ряда, верное решение композиции изображений; графическая проработка изображения выполнена на требуемом уровне. Учтены технологические особенности при изготовлении изделия в материале.

«Не зачтено» – менее 50 баллов. Учебное задание представлено на промежуточный просмотр не своевременно, частично или на низком профессиональном уровне. Некачественная и незавершенная учебно-творческая работа, по которой трудно сформировать общее представление о способностях обучающегося. Как правило, представлены отрывочные задания из разных категорий, отдельные листы с не полностью выполненными заданиями и упражнениями, образцы попыток выполнения графических работ и т. д. По такой работе практически невозможно определить прогресс в обучении и уровень сформированности качеств, отражающих основные цели курса и критерии оценки.

## Модуль 1. ИСТОРИЯ ГРАВЮРЫ СТРАН ЕВРОПЫ

Задача данного учебно-методического пособия – познакомить обучающихся с историей возникновения гравюры в разных странах и временных отрезках с момента зарождения до начала XIX в., с авторами произведений, внесших вклад в развитие граверной техники. А также посвятить обучающихся в тонкости технического исполнения различных видов гравюр.

Гравирование (от нем. *gravieren*, фр. *graver* – вырезать на чём-либо) – это древнее ремесло, возникшее в крито-микенской цивилизации. Для гравировки использовали бронзовый режущий инструмент, позволяющий создавать графические изображения – графику. Графика (греч. *Γραφικός* – письменный, от греч. *Γραφω* – пишу) – вид изобразительного искусства, использующий в качестве основных изобразительных средств линии, штрихи, пятна и точки в виде текста или рисунка на металле с красивыми и четкими линиями [20].

Искусство гравировки зародилось в древнейшие времена. Самым распространенным материалом для гравировки считается металл, но также могут быть использованы и других твердые материалы, такие как стекло, камень, дерево и многие другие. Прообразом гравировки были выбитые на камне рисунки и элементы письменности эпохи каменного века. С открытием металла природная тяга людей к созерцанию прекрасного подтолкнула применять данный прием уже на более мягком и доступном материале и украшать его всевозможными узорами. В основном это были выцарапанные узоры на разнообразных предметах: медных украшениях, посуде, оружии и др. Данные узоры также имели функцию определения принадлежности человека к тому или иному родовому племени.

К наиболее ярким примерам эпохи древности можно отнести Древний Египет, где металл напрямую символизировал связь с богом солнца Ра и был наделен мистическими свойствами, а также шумерскую цивилизацию и Древний Рим, где гравировку использовали для нанесения на предметы быта, чаще всего на посуду.

В эпоху Средневековья появляются ювелирные украшения с гравировкой. Здесь в эпоху культа Прекрасной Дамы, рыцарства и крестовых походов были очень популярны таинственные надписи на внутренней стороне кольца и мечех.

В эпоху барокко, что охватывает период с XVII по XVIII век, происходит расцвет чеканки и гравюрного искусства. Именно в это время становятся популярными выбитые и рельефные изображения на металле и совершенствуются инструменты для гравировки. Штихель долгое время служил единственным способом нанесения гравировки, но уже в XVIII веке появляются первые станки для нанесения механической гравировки и техника гильоширования – способ, при котором нанесение рисунка воспроизводится из всевозможных конфигураций простых линий.

В XIX веке ручная техника гравирования постепенно теряет свою актуальность, и наступает время расцвета механической гравировки. В это же время русский умелец Иван Бушуев изобретает причудливое смешение гравюры и живописи на металле под названием «златоустовская гравюра». Основным инструментом в его руках была специальная кисть, с помощью которой киноварью на поверхность клинка наносился рисунок.

В настоящее время искусство гравюры продолжает развиваться. Сейчас наиболее распространенной техникой гравировки становятся лазерная и механическая техники, так как именно данные методы во многом просты в применении и сравнительно недороги. Но несмотря на все новейшие технологии, ручная гравировка продолжает высоко цениться, как и столетия назад.

Несмотря на многочисленные исследования, первоначальная история гравюры остается для нас не вполне ясной. Один из первых авторов, писавших о старинной гравюре, – Papillon (1766) приводит легенду, согласно которой начало гравюры на дереве следует отнести к 1284 году, к эпохе папы Гонория IV. В прежнее время, согласно этой традиции, в старых коллекциях отдельные листы нередко датировались концом XIII века. Однако стилистический анализ установил их более позднее происхождение. Поэтому наиболее вероятным временем первых опытов гравюры на дереве следует считать эпоху конца XIV – начала XV века. В 1390 году Ullmann Stromer основал в Нюрнберге первую крупную бумажную мельницу, и хотя отдельные манускрипты, написанные на бумаге, датируются весьма ранним сроком, только с этого времени начинает входить в массо-

вый обиход бумага, являющаяся основным слагающим гравюры в современном значении этого слова.

С другой стороны, мы имеем лист гравюры, датированный 1423 годом, изображающий святого Христофора, причем этот лист стилистически является весьма разработанным и предполагает значительный период первоначального развития. В современных европейских музеях и частных собраниях имеется значительное количество листов, которые могут быть отнесены к этому первоначальному периоду, а их датировка может быть приблизительно устанавливаема только путем стилистического анализа и сопоставления с предметами других отраслей искусства, поддающихся датировке в бо́льшей степени. В основном это украшения рукописных книг, часто раскрашенные от руки или рассчитанные на такую окраску, игральные карты, гербы и, несколько позднее, — так называемые Blockbuch'n, т. е. догутенберговы печатные книги, которые печатались со сплошных досок с вырезанными на них литерами и рисунками украшений.

После открытия Гутенберга (Иоганн Генсфляйш цур Ладен цум Гутенберг (нем. Johannes Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg, 1397–1468) — немецкий первопечатник, первый типограф Европы) гравюра на дереве, подбираемая к наборным литерам, стала использоваться как обычное украшение для книг — различных хроник, библий и самых разнообразных изданий конца XV и всего XVI века. Постепенно начинают проявляться ярко выраженные в приемах работы индивидуальности, имена которых частью скрыты в монограмме, частью расшифрованы исследованием [25].

## **Тема 1.1. Гравюрные школы Италии**

**Форма проведения занятия:** лекция.

### **Вопросы для обсуждения**

1. История возникновения гравюры в Италии.
2. Главные временные вехи в истории гравюры в Италии.
3. Художественные индивидуальности и имена, повлиявшие на развитие граверного искусства в Италии.
4. Тонкости технического исполнения гравюры в Италии.

### **Методические указания по проведению занятия**

Студенту необходимо ознакомиться с лекционным материалом по теме «Гравюрные школы Италии», используя предложенный автором материал, а также рекомендуемую литературу. В процессе чтения следует обращать внимание на формулировку используемых терминов и определений, при возникновении вопросов обращаться к глоссарию. Проводить аналогии между авторами графических и художественных произведений, временными отрезками, в которых они жили, уровнем социального и научного развития той или иной эпохи.

### **Методические материалы к занятию**

Примерно с середины XV века в Италии зарождается искусство резцовой гравюры по металлу, и фактически в то же время обретает художественный вес ремесленная гравюра на дереве. Гравюра в Италии возникла намного позже, нежели в других странах Северной Европы, при этом ее уровень прогрессировал совершенно самостоятельно.

В гравюрах на меди и на дереве отразились достигнутые к тому времени навыки декоративно-прикладного искусства. Резцовая гравюра на металле, согласно легендам, берет начало в мастерских ювелиров, а искусство гравюры на дереве так же, как в Германии и Нидерландах, уходит корнями в мастерство резчиков по дереву, изготавливавших печатные доски для набивных тканей, для игральные карт, для пряников и изразцов, а позже, с развитием книгопечатания,

резавших шрифты, буквицы и книжные иллюстрации. Связь гравюры (прежде всего гравюры на меди) с искусством живописи и скульптуры проявилась в претворении сюжетов и композиций станковых и монументальных произведений небольшого размера в ранних гравюрах, известных под названием «ниелло».

**Гравюры niello (ниелло).** Традиция связывает происхождение гравюры на меди с техникой niello. Термин niello (с итал. «ниелло») означает прием, применявшийся ювелирами начиная с эпохи Средневековья, при работе над металлическими или серебряными изделиями, в том числе пластинами, предназначенными для украшения чернью. Поверхность металла с нанесенным на ней рисунком, резанным вглубь, покрывалась черным порошком. Состоящий из серы и других компонентов, этот порошок назывался латинским словом *niellum*. Металлическая пластина разогревалась, и расплавленная черная масса заполняла углубленные борозды рисунка, оставленные резцом. После охлаждения изделия излишние части затвердевшего *niellum* удалялись, и рисунок четко выступал на поверхности металла тонкими черными контурами, придавая произведению законченный характер (рис. 1).



Рис. 1. Портрет Сесилии Гонзага (Мантуя, 1425–1451), гравюра с медали Пизанелло. Италия, XV век (Источник: <https://i.pinimg.com/736x/b5/49/81/b54981685905d3fa3f72fae53c93cd4f--renaissance-hair-renaissance-costume.jpg>)

По-видимому, прежде чем приступить к последнему этапу работы с *niellum*, художники, стремясь проверить желаемый результат, заполняли бороздки резанных вглубь линий рисунка чернилами или темной краской, а затем на влажной бумаге делали пробные оттиски. Так получались первые, поначалу случайные гравюры. Джорджо Вазари (итал. Giorgio Vasari, 1511–1574), итальянский живописец, архитектор и выдающийся историк искусства, приписывает их изобретение флорентийскому мастеру Мазо Финигерра (Maso Tommasoii Finiguerra, 1426–1464) (рис. 2), датируя рожде-

ние гравюр niello 1460 годом. Однако утверждение Вазари трудно проверить. Множество гравюр на меди, появившихся в середине XV века в Италии, а еще раньше в Германии и Нидерландах, не могли быть обязаны своим возникновением только одному мастеру, вероятно, такие пробы на бумаге естественно возникали во многих ювелирных мастерских по всему миру. Среди дошедших до нашего времени ранних произведений этого типа выделяются несколько миниатюрных гравюр, которые, по выражению итальянской исследовательницы Мэри Питталуги, своей «драгоценной прелестью» обязаны малым размерам и тесному расстоянию между штрихами.

Господствующие взгляды и настроения раннего Ренессанса еще ярче отражены в изящных образах так называемых tarocchi (с итал. «тарокки») — небольших гравюрах тонкой манеры, появившихся около 1465 года во Флоренции, Ферраре и других художественных центрах. Речь идет о серии игральных карт, имеющих образовательный характер, известных под названием Тарокки Мантеньи (с итал. Tarocchi del Mantegna), т. е. по имени художника, которому они в прошлом приписывались. Группа этих гравюр известна в литературе как серия E (по букве E в правом нижнем углу первых десяти гравюр), с тем чтобы отличить ее от аналогичного по содержанию, но более позднего цикла гравюр (Серия S). Она включает 50 листов, которые делятся на пять групп, помеченных начальными буквами алфавита. Группы отличаются по сюжетам: различные человеческие сословия (гр. E, I — 10); Аполлон и Музы (Д, И — 20); искусства (С, 21—30); таланты и доблести (В, 31—40); планеты и сферы (А, 41—50). В этих небольших гравюрах изображены различные сословия, искусства, нации, добродете-



Рис. 2. Мазо Томмазо Финигерра. Коронация Богородицы. Чернь, 1452 г. (Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/Maso\\_finiguerra%2C\\_incoronazione\\_della\\_vergine%2C\\_1452\\_%28bargello%29.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/Maso_finiguerra%2C_incoronazione_della_vergine%2C_1452_%28bargello%29.JPG))

ли, символы планет, мифологические персонажи. С одной стороны, tarocchi — это своеобразные замысловатые игральные карты, но вместе с тем они представляют собой как бы листы атласа или научного пособия, суммирующего образованность Quattrocento (с итал. кватроченто, «четыреста», сокращенно от mille quattrocento — «тысяча четыреста») — общепринятое обозначение эпохи итальянского искусства XV века, соотносимой с периодом раннего итальянского Возрождения. И действительно в образах и стиле этих гравюр отражены ведущие идеи эпохи Возрождения. Первая из них — «Ювелир» (рис. 3) — переносит зрителя в гуманистический мир эпохи, ставя в центре изображения человека, занятого работой в своей мастерской.



Рис. 3. Неизвестный мастер.  
Ювелир. XV в.

(Источник: <https://tarotator.com/mantegna-tarocchi-e-and-s-series/mantegna-tarocchi-e-series-03/>)

Гравюра связана с одной из основных задач эпохи Возрождения — стремлением освоить линейную перспективу и поместить человека в четко построенный интерьер. Неизвестный автор почти подходит к решению этой задачи, а между тем гравюра создана за несколько десятков лет до знаменитого «Иеронима в келье» Дюрера 1514 г. С точностью изображена обстановка мастерской золотых дел мастера, работа которого была столь близка искусству гравера. Налево горн с разогревающимися золотыми слитками, у рабочего столика ювелир, в его руках молоточек и крошечная наковаленка, за спиной сидит ученик и внимательно следит за каждым движением мастера. На стене маленькая полочка, где расположены различные снадобья и инструменты. Под гравюрой надпись: «Artixan». Это слово обозначало в XV веке ремесленника и художника, что отражало действительное взаимодействие, в котором находились тогда искусства и ремесла. Мягко и деликатно исполнены в тонкой манере

нежным контурным штрихом с почти незаметной прозрачной светотенью листы «Диана» (рис. 4) и «Купание Венеры» (рис. 5).



Рис. 4. Неизвестный мастер. Диана. XV в. (Источник: <https://i.pinimg.com/originals/93/1d/7c/931d7cb570dcb262cf6023f2ec4c71d6.jpg>)



Рис. 5. Неизвестный мастер. Купание Венеры. XV в. (Источник: <https://i.pinimg.com/originals/42/17/9c/42179c89d4368b006beaa698f13a5a67.jpg>)

Возрожденные образы античных богинь вписаны в легко намеченный пейзаж. Необычен лаконизм маленьких изображений, впитавших в себя идеи великой эпохи. В них решаются серьезные творческие задачи, которые ставили перед собой мастера. В «Диане» ощущается почти космическое пространство, в «Венере» переданы прекрасные пропорции обнаженного тела. Кроме того, в этих маленьких гравюрах те же проблемы, что и в живописи: размещение человека в пространстве интерьера, природы и окружении других людей.

Среди остальных картинок *tagocchi* наиболее интересна так называемая *Primomobile*, что в переводе с итал. «первое движение» (рис. 6) — то есть начало начал, первый двигатель мира: женщина,

едва касающаяся ногой сферы, другую, меньшую сферу поддерживает обеими руками и высоко поднятым коленом. Семантика этой гравюры соприкасается с самыми глубокими научными идеями эпохи. В ней воплощена мысль о движении сфер почти за сто лет до появления знаменитого труда Коперника «*De revolutionibus*», в котором доказывается вращение Земли.

Предположения о движении Земли вокруг Солнца встречаются уже у античных философов Пифагора и Платона. Маленькая гравюра *Primo mobile* отмечает одно из проявлений характерного для эпохи Возрождения интереса к античной философии и как бы предвещает великие астрономические открытия XVI века.

Около 1475 года возникает первая по времени авторская подписная гравюра, подлинный шедевр крупнейшего художника флорентийской школы XV века Антонио дель Поллайоло (итал. Antonio del Pollaiuolo, 1433–1498) «Битва десяти обнаженных» (ок. 1475 г.), или как ее еще называют – «Битва нагих гладиаторов», исполненная в широкой манере (рис. 7). В своей единственной дошедшей до нас гравюре Поллайоло решительно освобождает язык нового вида искусства от всех препятствий технического характера, добившись тех же результатов, какие были завоеваны им в живописи и скульптуре. Но не только необычайные способности Поллайоло-художника помогли рождению нового гравировального стиля. Огромную роль в этом сыграл его опыт, приобретенный во время работы в мастерской ювелира, опыт, который научил художника передавать с помощью резца выразительную силу контура, напряженную динамику композиции, вибрирующую игру светотени [2]. Используя быстрые зигзагообразные и параллельные линии, он стремится уйти от традиционной и несколько однообразной перекрестной штриховки,



Рис. 6. Неизвестный мастер.  
Первое движение. XV в.  
(Источник: <https://i.pinimg.com/originals/21/9e/75/219e75bac6d5d4baa84382b133eea64c.jpg>)

характерной для гравюр «тонкой манеры». Фон в «Битве десяти обнаженных» уже не сплошной и густой черный, как в «ниелло», скорее, серебристо-серый, тональный, декоративно разработанный растительными мотивами, что позволяет мастеру выявить сильный черный контур сражающихся фигур. Этот контур подчеркивает разнообразные мотивы движения, на которые лишь намекает мускулатура, мягко обозначенная тонкой штриховкой. Узорчатость, часто служившая в архаизирующих гравюрах для заполнения пространства и поэтому несколько беспорядочная, приведена теперь в стройную систему: четкие ритмы построения ясно ощущаются и просматриваются. Фантастические растения на заднем плане связывают фон с фигурами гладиаторов. Ритмические связи оживляют упорядоченность рационального построения. В гравюре можно легко выделить центральную группу – две сражающиеся фигуры внизу и одна наверху. Новая триада получится, если объединить две правые фигуры (верхнюю и нижнюю) и третью, бросающуюся на врага с палицей в руках. Наконец, еще одно сочетание образуют четыре фигуры слева. Две фигуры верхнего ряда (стреляющий из лука и взмахнувший топором) и соответствующие им нижние группы согласно законам ренессансной композиции замыкают с обеих сторон все построение в целом.



Рис. 7. Антонио дель Поллайоло. Битва десяти обнаженных. 1470-е г. (Источник: [https://www.marefa.org/images/thumb/6/6c/Pollaiuolo\\_nude\\_warriors\\_in\\_combat-1470-80-.jpg/1200px-Pollaiuolo\\_nude\\_warriors\\_in\\_combat-1470-80-.jpg](https://www.marefa.org/images/thumb/6/6c/Pollaiuolo_nude_warriors_in_combat-1470-80-.jpg/1200px-Pollaiuolo_nude_warriors_in_combat-1470-80-.jpg))

Впервые в графической практике Италии гравюра была подписана. У ее левого края вверху за фигурой стреляющего из лука помещена дощечка и на ней надпись: «Opus Antonii Pollaiolli Florentine».

Гравюра осознается как подлинно художественное произведение, достойное подписи знаменитого автора. И в самом деле, она прославила имя Поллайоло не меньше, чем его живопись. Его воздействие заметно в гравюрах многих великих мастеров, он оказал влияние и на Альбрехта Дюрера (нем. Albrecht Dürer, 1471–1528) и Андре́а Мантёнья (итал. Andrea Mantegna, ок. 1431–1506). Но даже если бы на редчайшем листе подпись отсутствовала, авторство Поллайоло с легкостью можно определить по его характерным приемам. Первые рисунки художника исполнены сильными, крепкими, неуклонно бегущими контурами, такими же направленными к нему под углом мелкими параллельными штрихами, легко моделирующими поверхность. Находясь в тесном единстве с живописью и рисунками Поллайоло, «Битва десяти обнаженных» имеет самостоятельное значение. Именно с нее начинается в итальянском искусстве поворот к развитию гравюры большого стиля.

Маркантонио Раймонди (итал. Marcantonio Raimondi, 1470/82–1527/34) – итальянский гравёр и художник. Обучался искусству создания гравюр у ювелира и художника из Болоньи Франческо Франча (Francesco di Marco di Giacomo Raibolini, 1450–1517). Был любимым учеником мастера и успешно работал с техникой чернения серебра. Оказавшись в Венеции, он был поражен гравюрами Альбрехта Дюрера. Живописец потратил на них все свои сбережения, стал делать копии, повторяя даже монограмму художника. Их принимали за оригиналы и с удовольствием покупали. В 1506 году Альбрехт Дюрер подал в суд на Маркантонио Раймонди. Приговор был не слишком суров – суд разрешил копировать гравюры, но запретил изображать на них чужую монограмму. В 1510 году художник переехал в Рим и познакомился с Рафаэлем Санти. Благодаря помощи Рафаэля художник открыл печатную мастерскую. Он нанял помощников и сделал тиражи произведений мастера и других живописцев. В течение 10 лет они работали вместе, до самой смерти Рафаэля Санти в 1520 году (рис. 8). В 1524 году разразился скандал, который погубил репутацию талантливого гравёра. Вместе с учеником Рафаэля Джулио Романо (итал. Giulio Romano, 1492–1546) они выпустили серию из 16 эротических рисунков «Любовные позы». За производство гравюр Маркантонио Раймон-

ди был посажен в тюрьму, автор сюжетов (а им был Романо) покинул город, и ему удалось избежать наказания.

В 1527 году во время захвата Рима испанцами художник попал в плен, и ему пришлось заплатить выкуп. Он потерял все свои сбережения и был вынужден уехать в Болонью, где умер предположительно в 1534 году.

Из особенностей творчества художника Маркантонио Раймонди можно выделить усовершенствование техники классической резцовой гравюры. Он делал заготовки из меди шероховатыми: микроскопические части краски застревали на поверхности, и это делало светотень на его гравюрах плавной. Современникам такой способ был в новинку, и они ценили его работы. Гравюры Маркантонио Раймонди — это не просто производство репродукций. Он часто перерабатывал пейзажные фоны или композицию произведений. Иногда он не повторял изобразительную манеру картины, а «переводил» рисунок на язык гравюры.

**Андре́а Манте́нья** (итал. Andrea Mantegna, 1431–1506) — великий живописец и гравер северной Италии эпохи раннего Возрождения, мастер, в творчестве которого итальянская гравюра на металле достигла в XV веке наивысшего расцвета. Опираясь на опыт Поллайоло, тщательно изучив основы флорентийского штриховедения, Мантенья в дальнейшем пошел собственным путем. В семи или восьми гравюрах, с достаточной уверенностью приписываемых именно ему, он добился того высочайшего уровня художественного лаконизма, который в XV веке отличал зрелую итальянскую гравюру от современных ей северных образцов, чаще тяготеющих к анализу и детализации. По сравнению с обостренной динамикой и напряженной линейностью Поллайоло Мантенья утверждает



Рис. 8. Маркантонио Венециано Агостино Раймонди. Аллегория мира, или Примирение Минервы и Купидона. XVI в. (Источник: <https://p1.storage.canalblog.com/29/73/119589/119657776.jpg>)

и в графике характерную для его искусства тенденцию придавать образам ясную пластическую определенность, почти скульптурную осязательность. Но главное, его гравюры, не меньше, чем живопись поздних лет творчества, поражают сдержанной серьезностью в раскрытии глубинных переживаний и огромным пафосом в изображении человеческих страстей.

Обратившись к гравюре, по-видимому, около 1475 года, вскоре после завершения прославленного цикла фресок в Камера дельи Спозии (итал. Camera degli Sposi) «Брачный чертог» в мантуанском дворце Дукале (1472–1474), Мантенья начинает с композиций мифологического содержания. В «Вакханалии с чаном» (рис. 9) и несколько более поздней «Вакханалии с Силеном» (рис. 10) словно оживает мир разбуженных Ренессансом образов античных мифов.



Рис. 9. Андреа Мантенья. Вакханалия с чаном. 1470 г.

(Источник: <https://1.bp.blogspot.com/-3DdCYIzbW78/Vl9ozNoQg4I/AAAAAAAAFLgI/HxEmHAqWdz0/s1600/Andrea%2BMantegna%2BTutt%2527Art%2540%2B%2528135%2529.jpg>)



Рис. 10. Андреа Мантенья. Вакханалия с Силеном. 1494 г.

(Источник: <https://i.pinimg.com/originals/14/e0/4c/14e04cb0ac8ead4f6530659d9f9f3fed.jpg>)

В особенности моделировки с оставленной не заполненной штрихами светлой полосой по краю формы мастер подчеркивает объемную пластику монументальных и несколько статуарных фигур. Симметрическая ясность построения придает композиции листа известную пространственную глубину.

В двух гравюрах «Битва морских божеств» (рис. 11) творческая сила Мантеньи настолько возросла, что он практически отрывается от изобразительных принципов Поллайоло. Флорентийское наследие еще звучит в системе штриховки, в высветлении фигур на темноватом фоне, разработанном растительными мотивами. Но обнаженные фигуры уже не сливаются с фоном в единое декоративное целое, они даны крупным планом. Детально изображенные, они живут самостоятельной жизнью. В сравнении с резко выделяющимся на темном фоне загипсованными фигурами вакхических рельефов разработанная пластика морских божеств, достигнутая прозрачными тенями и легкими очертаниями живописно трактованных обнаженных тел, сообщает им живую мягкость и гибкость. В листе, представляющем левую часть композиции, тонкий слой атмосферы обволакивает тела сражающихся, объединяя их уже не с фоном, а со средой — влажной средой болота, поросшего тростником. Стремясь придать изображению пространство, Мантенья устанавливает дальевые опоры для глаз: замок на горе и каменистые нагромождения на берегу слева. Впечатление усиливает статуя Нептуна, повернутая спиной к зрителю, лицом к едва намеченному пейзажу.



Рис. 11. Андреа Мантенья. Битва морских божеств. Ок. 1470 г.  
(Источник: [https://www.meisterdrucke.ru/kunstwerke/500px/Andrea\\_Mantegna\\_-\\_The\\_Battle\\_of\\_the\\_Sea\\_Gods\\_ca\\_1475\\_-\\_%28MeisterDrucke-787729%29.jpg](https://www.meisterdrucke.ru/kunstwerke/500px/Andrea_Mantegna_-_The_Battle_of_the_Sea_Gods_ca_1475_-_%28MeisterDrucke-787729%29.jpg))

Во второй гравюре все полно движения битвы. Ренессансная упорядоченность композиции, ее деление на две части – по три фигуры в каждой – раскрывается не сразу. Резкий диссонанс в образном строе вызван безобразной фигурой Ненависти, нарушающей гармонию эллинистических реминисценций. В «Битвах» Мантенья достигает монументальности, казалось бы, невозможной в скромных пределах гравюры. Однако именно это качество нарастает в его последующих работах, посвященных религиозной теме.

В течение долгого времени самой ранней гравюрой Мантеньи считалась «Мадонна с младенцем» (рис. 12), в действительности исполненная между 1480 и 90-ми годами. В этом произведении, вдохновленном скульптурным рельефом одноименного сюжета из мастерской Донателло, отчетливо звучат трагические ноты, открывая для итальянской гравюры мир глубинных человеческих чувств и переживаний. Лаконизм исполнения, тонкий контур и параллельная штриховка, более широкая и свободная в фоне и предельно деликатная в моделировке лица и рук мадонны, строгая замкнутость композиции усиливают трагизм погруженной в скорбную думу женской фигуры, подчеркивая ее строгость и монументальность.



Рис. 12. Андреа Мантенья. Мадонна с младенцем. 1506 г.  
(Источник: [https://postergrad.ru/izobrazhenie/31839/andrea/virgin\\_and\\_child\\_madonna\\_of\\_humility.jpg](https://postergrad.ru/izobrazhenie/31839/andrea/virgin_and_child_madonna_of_humility.jpg))

Высшее достижение творчества Мантеньи как гравера — «Оплакивание Христа» (рис. 13). Мощный трагический пафос художника достигает в нем величайшего накала. Замкнутая, сжатая композиция усиливает напряжение скорби. По-разному в различных градациях оно нарастает от безмолвного горя Лонгина-сотника, терзаний Марии Магдалины и крика Иоанна до трагического отчаяния рухнувшей за смерть матери Христа. Кажется, весь мир в нем участвует: земля колеблется и растрескивается, все приходит в движение, все стремится куда-то; голоса звучат, как огромный орган. Весь этот взрыв чувств запечатлен в малой форме гравюры, ее немногими средствами, так умело использованными, что именно лаконизм графического языка, его сдержанные силы и мощь вбирают в себя всю глубину сконцентрированной в теме скорби.



Рис. 13. Андреа Мантенья. Оплакивание Христа. Ок. 1485 г.  
(Источник: <https://i.pinimg.com/originals/84/36/6c/84366ca1db8585eb1caaf677d07d66ee.jpg>)

Одновременно с техникой живописной черной гравюры на дереве возникает другая техника, преследующая те же цели в области ксилографии, но достигшая еще больших результатов, — кьяроскуро (*chiaroscuro*).

Техника *chiaroscuro* – техника цветной гравюры на дереве – вышла из круга художников, группировавшихся вокруг Пармиджанино. Как показывает само название (итал. *chiaroscuro* – «светотень»), в основе этой цветной гравюры лежала сила света, то есть разные тональности в пределах одного цвета.

Гравюры *chiaroscuro* печатались с нескольких досок, каждая с отдельным тоном одного общего для всей гравюры цвета – коричневого, зеленого, серо-голубого, темно-красного. При этом тон на тон не накладывался, но каждая доска печатала на отведенных ей местах белого листа. Последней была черная доска, которая печатала контур. Но это не был контур в общепринятом смысле слова: «открытый», «рваный», он не ограничивал форму от окружающего, но только подчеркивал, углублял наиболее важные для формирования фигуры места. Свободными прорывами контурной линии достигалось наибольшее слияние фигуры с окружающей ее средой, тональные переходы, в свою очередь, не разделялись наглухо замыкающим контуром. Так осуществлялось живописное представление художника о человеке и мире.

Изобретателем *chiaroscuro* считается Уго да Карпи (Ugo da Carpi, 1450/1480–1523/1532). В 1516 году он получил от Венецианского сената привилегию на печатание цветной гравюры изобретенным им способом, который он и назвал *a chiaroscuro*. Уго да Карпи, несомненно, самый крупный мастер *chiaroscuro*, а его «Диоген» (рис. 14), созданный по мотивам рисунка Пармиджанино, считается классическим образцом новой техники. Философ изображен перед бочкой, в которой, по преданию, он жил, довольствуясь в своем обиходе самым малым.



Рис. 14. Уго да Карпи. Диоген.  
Ок. 1527–1530 г.  
(Источник: <http://cdn01.ru/files/users/images/86/df/86df0c8f82ecd5f941d90fe672233fa3.jpg>)

Погруженный в чтение, он правой рукой опирается на указку, направленную на подпись: «Franciscus Parmenper Ugo Carp». Справа в глубине изображения бежит ощипанный петух. По преданию, Диоген высмеял изречение Платона: «Человек есть двуногое без перьев», выпустив перед учениками Академии ощипанного петуха и воскликнув: «Вот человек Платона!».

В «Диогене» Уго да Карпи эта тенденция достигает апогея: взметнувшиеся одежды, сложные ракурсы фигуры вовлекаются в вихревое, спирально закрученное движение, захватывающее в свою орбиту все, что встречается на его пути. Контур фигуры Диогена растворяется в воздухе, черная доска отмечает лишь наиболее сильные места линии. Тоновые доски тонкими градациями светосилы одного и того же цвета в свою очередь нивелируют границы форм, образуя единство среды и фигуры. В воплощении образа, внешне столь «микеланджеловского», можно видеть своеобразие художественных процессов, возникавших на севере Италии в XVI веке. В обнаженной мускулистой фигуре представлен уже не герой, а философ в минуты иронических и горьких раздумий о том, что есть человек. Уже не сгустки материи, предельно насыщенной, предельно сжатой и в то же время стремящейся вторгнуться в свободное пространство окружающей среды, но сама энергия, силы природы, движение зыбкой материи в бесконечном пространстве. Все движется, все изменяется. В начале начал уже ощущалась эта энергия, которой суждено было в будущем занять первенствующее место в учении о мироздании.

В своем другом листе, выполненном в технике *chiaroscuro*, — «Чудесный улов рыбы» (с картины Рафаэля) Уго да Карпи демонстрирует широкую, спокойную манеру работы большими плоскостями, несущими последовательные тональности (рис. 15). Этот метод усиливает лаконизм изображения, особенно хорошо передавая тихие воды озера и плавные линии холмистых берегов. Однако в сравнении с *chiaroscuro* оригинал Рафаэля кажется многословным: водяные птицы и растения, декоративно заполняя нижнюю часть картины, разбивают гладь озера и уведут взор от главных действующих лиц легенды. В *chiaroscuro* линии холмистого берега спокойнее, его очертания более суммарны, взор приковывают протагонисты — Христос и взывающий к нему апостол Петр.



Рис. 15. Уго да Карпи. Чудесный улов рыбы. Ок. 1530 г.  
(Источник: <http://bogorodsk-bлаго.ru/media/photos/9054ed02aa8852ae72d54eb3a40c2d20.jpg>)

Кроме Уго да Карпи в XVI веке в технике *chiaroscuro* работали его современники: Николо Вичентино (Nicola Vicentino, 1511–1575/1576), Антонио да Тренто (Antonio da Trento, 1508–1550) (рис. 16) и уже упомянутый Андреа Андреани (Andrea Andreani, 1540–1623) (рис. 17).

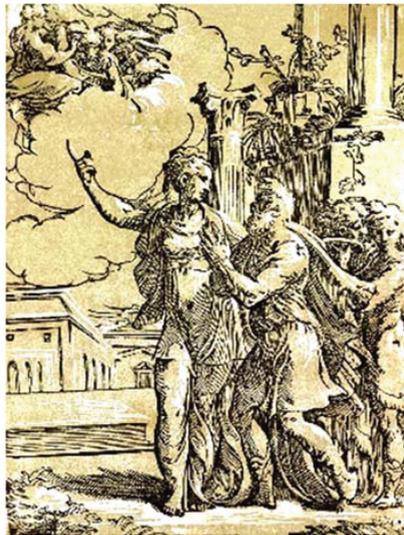


Рис. 16. Антонио да Тренто. Тибуртинская сивилла и император Август  
(Источник: [https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_da\\_Trento#/media/File:Antonio\\_da\\_Trento\\_-\\_The\\_Tiburtine\\_sibyl\\_and\\_the\\_Emperor\\_Augustus.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_da_Trento#/media/File:Antonio_da_Trento_-_The_Tiburtine_sibyl_and_the_Emperor_Augustus.jpg))



Рис. 17. Андреа Андреани в честь Алессандро Казолани.

Мадонна с младенцем и епископом

(Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Andrea\\_Andreani#/media/File:Andrea\\_Andreani\\_after\\_Alessandro\\_Casolani,\\_Madonna\\_and\\_Child\\_with\\_a\\_Bishop,\\_1591,\\_NGA\\_70330.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Andrea_Andreani#/media/File:Andrea_Andreani_after_Alessandro_Casolani,_Madonna_and_Child_with_a_Bishop,_1591,_NGA_70330.jpg))

Интереснейшую страницу в истории гравюры открывает XVII век, поставивший перед художественной культурой Италии новые проблемы. Он начинается с осознанного стремления преодолеть условность позднего маньеризма, противопоставив ему обращение к натуре, античности, традициям Возрождения. Новые тенденции, проявившиеся уже в конце XVI столетия, развивались по нескольким основным направлениям:

- в Болонье семья художников Карраччи (итал. Carracci) основала «Академию вступивших на истинный путь»;
- центральным явлением в художественной жизни Рима стало революционное творчество Караваджо (итал. Caravaggio), породившее в XVII столетии широкое движение караваджизма.

Академическая доктрина Карраччи и драматическое искусство Караваджо с его принципиально новым пониманием природы сыграли важную роль в становлении классицизма и барокко, двух ведущих течений в итальянском искусстве XVII века. Главные художественные идеи эпохи определили содержание итальянской гравюры

XVII столетия, составившей обширную, отмеченную большим многообразием панораму. Значительное место в ней занимает деятельность семьи Карраччи, каждый из членов которой активно работал в области гравюры. Рассматривая гравирование как важнейшее поле художественного эксперимента и поиска, Карраччи в большой степени способствовали и развитию репродукционной гравюры, осваивая с ее помощью классическое наследие XVI века. Им принадлежит попытка высветлить гравюру, дать ей четкий штрих и красивый контур. Система равномерных, ясно расположенных штриховок, разработанная болонскими мастерами, нашла широкое применение. Вместе с тем гравюра для Карраччи, в особенности Аннибале Карраччи (итал. Annibale Carracci) (1560–1609) и Агостино Карраччи (итал. Agostino Carracci, 1557–1602) (рис. 18), стала самостоятельным видом творчества. Самый значительный представитель традиций болонского академизма Аннибале Карраччи как гравер более всего известен композицией «Пьета» (1597) (рис. 19).



Рис. 18. Агостино Карраччи. Голова фавна

(Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D1%80%D0%B0%D1%87%D1%87%D0%B8,\\_%D0%90%D0%B3%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%BE#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Carracci\\_Agostino\\_Faun.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D1%80%D0%B0%D1%87%D1%87%D0%B8,_%D0%90%D0%B3%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%BE#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Carracci_Agostino_Faun.jpg))



Рис. 19. Аннибале Карраччи. Пьета. 1597 г.  
(Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/The\\_four\\_holy\\_women\\_lament\\_over\\_the\\_dead\\_Christ.\\_Line\\_engrav\\_Wellcome\\_V0034794.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/The_four_holy_women_lament_over_the_dead_Christ._Line_engrav_Wellcome_V0034794.jpg))

Аннибале не возвращается к классическому резцу, а гравюрует резцом и офортom (техника станковой графики глубокой печати, позволяющая получать оттиски с печатных форм) на серебряной доске. Возможно, сам материал доски помогал мягкости форм тонкой деликатности штриха. Серебряная доска стирается скорее, чем медная, и, как ни странно, несколько стертый оттиск кажется еще нежней, еще воздушней.

В границах краткого очерка анализ итальянской гравюры XVII века представляет известные сложности. Если в предшествующее столетие развитие этого вида искусства концентрировалось в двух основных художественных центрах — Риме и Венеции, то в новой исторической обстановке к гравюре обратились мастера разных локальных школ. В Болонье рядом с Карраччи работали Гвидо Рени (итал. Guido Reni, 1575—1642) (рис. 20) и Симоне Кантарини (Simone Cantarini 1612—1648) (рис. 21). Целый ряд гравюров во главе с Стефано делла Белла трудились во Флоренции. Среди художников Рима наиболее значительным был Пьетро Теста, тесно связанный с классицизмом Пуссена.



Рис. 20. Гвидо Рэни. Святое Семейство с библейской сценой  
(Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5b/Simone\\_Cantarini\\_%28ap%C3%B3s\\_Guido\\_Reni%29\\_-\\_A\\_Sagrada\\_Fam%C3%ADlia.jpg/430px-Simone\\_Cantarini\\_%28ap%C3%B3s\\_Guido\\_Reni%29\\_-\\_A\\_Sagrada\\_Fam%C3%ADlia.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5b/Simone_Cantarini_%28ap%C3%B3s_Guido_Reni%29_-_A_Sagrada_Fam%C3%ADlia.jpg/430px-Simone_Cantarini_%28ap%C3%B3s_Guido_Reni%29_-_A_Sagrada_Fam%C3%ADlia.jpg))



Рис. 21. Симоне Кантарини. Отдых на пути в Египет, Мария держит  
младенца Христа со святым Иосифом справа. Ок. 1640 г.  
(Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/341424>)

В Венеции ведущей фигурой в области гравировального искусства по праву считается Джулио Карпионе. Интересная гравировальная школа образуется в Неаполе: Джузеппе Рибера, Сальватор Роза, Лука Джордано.

**Гравюра Венеции.** XVIII век – последний век развития итальянской гравюры. Он озарён блестящим художественным расцветом. Первый среди мастеров – Джованни Баттиста Тьеполо (итал. Giovanni Battista Tiepolo 1696–1770) (рис. 22). Он выполнил две серии офортов – «Каприччо» и «Эскизы и фантазии». В плафонах Джованни Баттиста Тьеполо открылось необъятное светоносное пространство со свободно плавающими в нем фигурами. Светом и воздухом наполнились его картины, рисунки, офорты. Первенство в искусстве офорта переходит к Венеции, подарившей лучших мастеров этого времени.



Рис. 22. Джованни Баттиста Тьеполо. Автопортрет. Фрагмент росписи парадной лестницы Вюрцбургского дворца. 1750–1753 г.  
(Источник: <http://olgaveiga.ru/wp-content/uploads/photo-gallery/%D0%A2%D1%8C%D0%B5%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%BE/10027.jpg>)

В ликующем потоке сверкающего красками творчества Тьеполо его офорты встают странными неразгаданными видениями (рис. 23).



Рис. 23. Джованни Баттиста Тьеполо. Мальчик и два волшебника. Ок 1740 г.

(Источник: <https://d1lfxha3ugu3d4.cloudfront.net/images/opencvollection/objects/size4/CUR.36.140.jpg>)

Образный мир офортв Тьеполо похож на сновидения, и вместе с тем они сильнее и жизненнее самой действительности. Они возникают перед нами, мерцают, вибрируют, то пронизанные серебристым светом, то тающие в раскаленном воздухе итальянского полдня. Они однообразны и вместе с тем неповторимы, и каждый раз единственны и отличны друг от друга, подобно настойчиво и постоянно звучащему лейтмотиву, гармонизирующиеся в новых сочетаниях (рис. 24).



Рис. 24. Джованни Баттиста Тьеполо.

Три солдата и мальчик из Каприччи. Ок. 1740 г.

(Источник: <https://www.rct.uk/sites/default/files/collection-online/0/f/608960-1464019413.jpg>)

Все непонятно и загадочно в образах офортов. Один и тот же горный пейзаж в незначительных вариантах настойчиво возникает в творческих видениях Тьеполо. Бородатые маги с хитрой усмешкой тонких губ, столь странно схожие с получеловеческими — полузвериными масками на античных сосудах, юноши с тревожным взором огромных прозрачных глаз, боязливо озирающиеся дети, отдыхающие фавны, воины в латах, пастушки и персонажи венецианского карнавала и целый ассортимент таинственной бутафории — змеи, песочные часы, черепа людей и животных, ленты с кольцами на концах и, наконец, совы. Совы, по-видимому, играют особую роль во второй сюите, они присутствуют во многих листах, и серия не случайно издавна называется «совиной». До сих пор никто не угадал содержания офортных сюит Тьеполо. Никто не узнал, какое место занимали они в его творчестве, скрыт ли в них какой-нибудь определенный философский или иллюстративный смысл, или «в них повсюду подстерегает плутоватый хитрец, и все попытки вложить в листы глубокий смысл и извлечь из них таинственную связь идей окажутся напрасными» [12]. Может быть, это подлинные *sarցիսի*, а может быть, попросту «проба пера» гениального мастера в искусстве, широко распространенном в Венеции его времени. Тьеполо достигает в этих офортах необычайной точности рисунка. Достаточно нескольких скупых штрихов, чтобы обозначились безграничные дали: долина, увиденная с горной площадки, и облака над ней. Они активизируют простую белую бумагу, и она наполняется воздухом и сияет солнечным светом. Штрихи во второй сюите офортов почти никогда не скрещиваются, короткие, они обрываются и начинаются вновь, но уже немного левее или правее. Этот прием создает вибрацию пронизанной солнцем атмосферы и трепетные, прозрачные тени, в которых, по словам братьев Гонкуров, «таится свет».

Последний великий мастер итальянской гравюры — Джованни Баттиста Пиранези (итал. *Giovanni Battista Piranesi*, 1720—1778). Археолог, архитектор, художник, коллекционер, он всю свою жизнь посвятил гравюре, изображающей классическую архитектуру (рис. 25).



Рис. 25. Джованни Баттиста Пиранези. Вид на Храм Антонина и Фаустины. Ок. 1760 г. (Источник: <https://wonder-cabinet.sites.gettysburg.edu/2017/wp-content/uploads/2017/10/Piranesi-Scan.jpg>)

В 1743 году Пиранези опубликовал в Риме свою первую серию гравюр под названием «Первая часть архитектурных набросков и перспектив, придуманных и награвированных Джованни Баттистой Пиранези, венецианским архитектором». В ней можно увидеть основные признаки его стиля — желание и умение изображать монументальные и трудно постигаемые глазом архитектурные композиции и пространства. Некоторые листы этой небольшой серии сходны с гравюрами самой знаменитой серии Пиранези «Фантастические изображения тюрем». В последующие 25 лет, до своей смерти, он жил в Риме. Пиранези создал огромное количество гравюр-офорт, изображающих в основном архитектурные и археологические находки, связанные с древним Римом, и виды знаменитых мест того Рима, который окружал художника. Производительность Пиранези, как и его мастерство, непостижимы. Он задумывает и выполняет многотомное издание офорт под общим названием «Римские древности», содержащее изображения архитектурных памятников древнего Рима, капителей колонн древних зданий, скульптурных фрагментов, саркофагов, каменных ваз, канделябров, плит для мощения дорог, надгробных надписей, планов зданий и городских ансамблей. Последние десятилетия известность и слава Пиранези растёт с каждым годом. Издаются всё новые книги о нём, и лучшие музеи мира устраивают выставки его работ.

Пиранези, вероятно, самый знаменитый художник, приобретший известность лишь графикой, в отличие от других великих гравёров, которые были еще и великими живописцами (Дюрер, Рембрандт, Гойя) [17]. Своими листами Пиранези необыкновенно расширил пространственные возможности офорта. Широчайший диапазон тонов, от бархатистого до еле мерцающего, даёт ему возможность создать почти бесконечную глубину пейзажа, «изобразить» тот самый воздух, стоящий среди развалин. Поразительно, насколько высок технологический уровень классической итальянской гравюры! И в какую эпоху ни работали бы художники и гравёры, к каким бы темам они ни обращались, они никогда не отклонялись от главного качества итальянского искусства: глубокого художественного подхода к изображению человека, природы и мира в целом.

### Рекомендуемая литература

1. Аксенов, Г. П. Эволюция художественно-образной выразительности графического дизайна в процессе развития полиграфических средств : специальность 17.00.06 «Техническая эстетика и дизайн» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Аксенов Геннадий Петрович ; Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики. – Москва, 2008. – 169 с.
2. Бейтуллаева, Р. Х. Организация и проведение лекционных занятий для энергетических специальностей / Р. Х. Бейтуллаева, Х. А. Халикова, А. П. Умиров // Молодой ученый. – 2017. – № 20, Ч. 5. – С. 424–426.
3. Пиранези, Джованни Баттиста : [статья] // Википедия : Свободная энциклопедия. – URL: [ru.wikipedia.org/wiki/Пиранези,\\_Джованни\\_Баттиста](https://ru.wikipedia.org/wiki/Пиранези,_Джованни_Баттиста) (дата обращения: 14.10.2021).
4. Техники и методы современного гравирования // GRAVERS : гравер-сервис : [сайт]. – URL: [gravers.com.ua/gravirovki](https://gravers.com.ua/gravirovki) (дата обращения: 14.10.2021).
5. Чайнов, А. Старая западная гравюра : практическое пособие / А. Чайнов. – Москва : Мосполиграф, 1926. – 87 с. – Режим доступа: по подписке. – URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=228215>.

## **Тема 1.2. Гравюрные школы Германии**

**Форма проведения занятия:** лекция.

### **Вопросы для обсуждения**

1. История возникновения гравюры в Германии.
2. Главные временные вехи в истории гравюры Германии.
3. Художественные индивидуальности и имена, повлиявшие на развитие граверного искусства в Германии.
4. Тонкости технического исполнения гравюры в Германии.

### **Методические указания по проведению занятия**

Студенту необходимо ознакомиться с лекционным материалом по теме «Гравюрные школы Германии», используя предложенный автором материал, а также рекомендуемую литературу. В процессе чтения следует обращать внимание на формулировку используемых терминов и определений, при возникновении вопросов обращаться к глоссарию. Проводить аналогии между авторами графических и художественных произведений, временными отрезками, в которых они жили, уровнем социального и научного развития той или иной эпохи.

### **Методические материалы к занятию**

Историю немецкой гравюры надлежит начинать с описания примитивных гравюр по дереву, появившихся на рубеже XIV и XV веков и являющихся, вообще говоря, едва ли не наиболее ранними произведениями гравировального искусства. В течение всего XV века деревянная гравюра постепенно вырабатывала свой стиль и заполнила собою во второй половине века страницы первопечатных книг. В большинстве случаев эти ранние гравюры принадлежат анонимным мастерам и именуются в собирательской практике по тем книгам или изданиям, в которые они входили («Bibliarauperum», «Planetenbuch», «Narrenschiiff» Себастьяна Бранта, «Нюрнбергская хроника» Шеделя, библия 1494 года, изданная в Любеке, и т. д.), причем только изредка к этому обозначению удастся прибавить имя автора. Столь же анонимны в большинстве случаев и мастера первых гравюр по меди, отмечаемых обычно условно,

как мастер «Смерти Марии», мастер игральных карт, мастер листа с датой 1446 и т. д. Первый крупный немецкий гравер с резко выраженной индивидуальностью, сильно повлиявший на последующую эпоху, метил свои работы монограммой DS. Его деятельность развивалась между 1456 и 1467 годом, как предполагают, в Страсбурге.

Однако подлинным основателем немецкой школы гравюры следует считать Мартина Шонгауэра (нем. Martin Schongauer, 1450–1491); под его влиянием развивалась, вплоть до появления Дюрера, немецкая гравюра.

Благодаря исключительной редкости и высокой стоимости работ отмеченных мастеров вряд ли можно рассчитывать на появление их листов в папках наших местных музеев. В лучшем случае инкунабулы немецкой гравюры будут представлены в них кем-либо из учеников или подражателей Шонгауэра. И это [25]:

- Фейт Штосс (Veit Stoss, 1450–1472) (рис. 26);
- Альбрехт Глокендон (Albrecht Glockenton, 1430–1485) (рис. 27);
- Израэль ван Мекенен (Israel von Meckenen, 1445–1503) (рис. 28);
- Майр фон Ландсхут (Mair von Landshut, 1485–1504) (рис. 29).

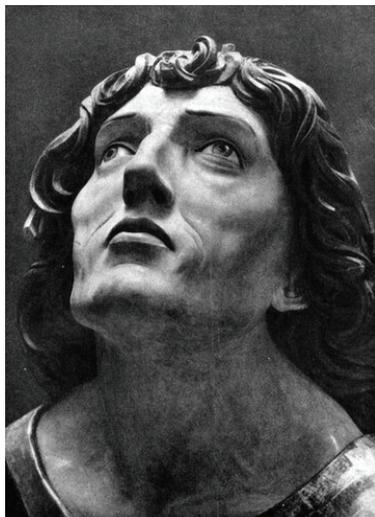


Рис. 26. Фейт Штосс. Голова апостола (Источник: <https://helpiks.org/helpiksorg/baza8/196872295802.files/image350.jpg>)



Рис. 27. Альбрехт Глокендон. Распятие (Источник: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/ RP-P-OB-959>)



Рис. 28. Исраэль ван Мекенен. Портрет жителя Востока (Источник: [https://www.christies.com/img/LotImages/2019/NYR/2019\\_NYR\\_16544\\_0010\\_000\(israhel\\_van\\_mec-nemem\\_bust\\_of\\_an\\_oriental\\_man\).jpg](https://www.christies.com/img/LotImages/2019/NYR/2019_NYR_16544_0010_000(israhel_van_mec-nemem_bust_of_an_oriental_man).jpg))



Рис. 29. Майр фон Ландсхут. Благовещение (Источник: [https://ic.pics.livejournal.com/tito0107/13291568/856968/856968\\_original.jpg](https://ic.pics.livejournal.com/tito0107/13291568/856968/856968_original.jpg))

В большинстве случаев немецкая серия начинающегося собрания открывается листами деревянной гравюры, часто встречающимися в продаже школы нюрнбергского мастера Михаэля Вольгемута (нем. Michael Wolgemut, 1434–1519), бывшего, кстати сказать, учителем Дюрера.

Альбрехт Дюрер (нем. Albrecht Dürer, 1471–1528) по справедливости признается величайшим мастером немецкой гравюры как в дереве, так и на меди. Его главные листы «Меланхолия», «Адам и Ева» являются гордостью не только частных, но и музейных собраний. Обычно же первыми объектами собирательства Дюрера являются отдельные листы из трех серий «Страстей господних» (больших и малых деревянных и малых медных) и серии «Жизнь Марии».

Необходимо принять во внимание, что еще при жизни Дюрера на рынке появилось огромное количество копий его произведений, часто выдаваемых за оригиналы и трудно отличимых. Как известно, Дюреру на этой почве пришлось вести в Венецианском сенате

процесс с итальянским мастером Маркантонио Раймонди; однако в начинающих коллекциях не приходится отказываться от хороших копий (например, Wiegex'a), так как исключительно высокая стоимость оригиналов не позволяет обычно рассчитывать на их приобретение.

Дюрер произвел полный переворот в технике и стиле гравюры и оказал сильнейшее влияние на всех своих современников и гравюров XVI века.

Из его непосредственных учеников наибольший интерес представляет Ханс Бальдунг (нем. Hans Baldung, 1480–1545), выделяющийся своими исключительно сильными гравюрами по дереву в «светотень» (цветная в два тона), из которых особенно эффектны его «Ведьмы» (рис. 30).

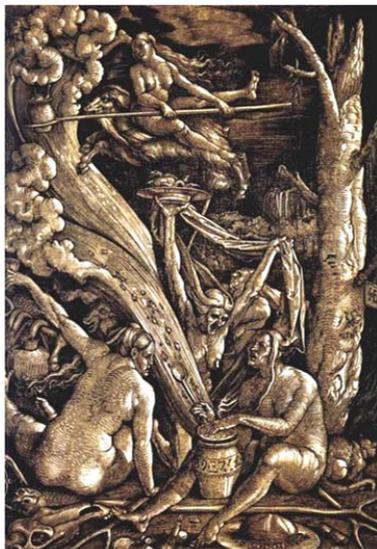


Рис. 30. Ханс Бальдунг. Шабаш ведьм  
(Источник: <http://smallbay.ru/article/baldung030.html>)

После Бальдунга Грина необходимо в качестве учеников Дюрера и его продолжателей, особенно в работах по дереву, отметить следующих мастеров:

– Ханс Леонгард Шойфелин (Hans Leonhard Schüpflein, 1480–1540) (рис. 31);

- Ганс Спрингинкли (Hans Springinklee, 1512–1522) (рис. 32);
- Иоганн Йоханнес (Johanes Wechtlin, 1505–1526) (рис. 33) [25].



Рис. 31. Ханс Леонгард Шойфелин.  
Портрет Леонардо да Винчи  
(Источник: <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iif/351997/751003/main-image>)



Рис. 32. Ганс Спрингинкли.  
Святой Павел с двумя мечами  
(Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Der\\_heilige\\_Paul\\_mit\\_zwei\\_Schwertern\\_-\\_Springinklee.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Der_heilige_Paul_mit_zwei_Schwertern_-_Springinklee.jpg))



Рис. 33. Иоганн Йоханнес. Рыцарь и Алибарщик (Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/ca/Wechtlin\\_Ritter\\_und\\_Fu%C3%9Fknecht.jpg/1200px-Wechtlin\\_Ritter\\_und\\_Fu%C3%9Fknecht.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/ca/Wechtlin_Ritter_und_Fu%C3%9Fknecht.jpg/1200px-Wechtlin_Ritter_und_Fu%C3%9Fknecht.jpg))

Наравне с Дюрером, как его сверстники, хотя и испытывавшие на себе его влияние, но проявившие резко выраженную индивидуальность, стоят:

- Ханс Бургкмайр (Hans Burgkmaier, 1473–1531) (рис. 34);
- Лукас Кранах (Lucas Cranach, 1472–1553) (рис. 35) [25].



Рис. 34. Ханс Бургкмайр (Hans Burgkmaier). Портрет Ульриха Варнбюллера (Источник: <http://images.zeno.org/Kunstwerke/1/big/HL10474a.jpg>)



Рис. 35. Лукас Кранах. Адам и Ева (Источник: <https://arhive.net/res/media/img/oy1400/work/e6a/220562@2x.jpg>)

К именам Дюрера, Кранаха и Бургмайера следует причислить группу швейцарских мастеров, в силу своей редкости мало встречающихся на рынке:

- Урс Граф (Urs Graf, 1485–1528) (рис. 36);
- Никлаус Мануэль Дойч (Nicolaus Manuel Deutsch, 1484–1530) (рис. 37) [25].

Этими именами, к которым мы впоследствии присоединим имя регенбургского мастера А. Альтдорфера, исчерпывается, так сказать, старшее поколение мастеров, родившихся в конце XV и начавших работать в самые первые годы XVI века.



Рис. 36. Урс Граф. Голая скрипачка со старым дураком из Базеля (Источник: <https://i.pinimg.com/originals/ac/75/40/ac75409a8a6587ebb58853783b3b9a67.jpg>)



Рис. 37. Никлаус Мануэль Дойч. Мудрая дева (Источник: <https://i.pinimg.com/originals/ee/7c/d0/ee7cd024ababbc5ac92906faa0897333.jpg>)

Переходя к младшим поколениям, мы прежде всего должны отметить пользующуюся заслуженной славой группу так называемых немецких Kleinmeister'ов, работавших обычно в малых форматах и сложивших свое искусство отчасти под влиянием Дюрера, учениками которого большинство их было, а с другой стороны, Маркантонио Раймонди, значительное количество работ которого было привезено в Нюрнберг Дюрером из его римской поездки.

Весьма многочисленные продукты творчества мастеров этой группы обычно и являются первыми объектами собирательства старой немецкой гравюры. Среди них на первое место следует поставить нюрнбергскую группу во главе с братьями Beham. Это Ханс Зебальд Бехам (Hans Sebald Beham, 1500–1550) (рис. 38) и Бартель Бехам (нем. Barthel Beham, 1502–1540).

Непосредственно к ним примыкает их близкий товарищ в работе и в жизни Георг Пенц (Georg Pencz, 1500–1550) (рис. 39), а также монограммист ИВ, которого многие авторы отождествляют с молодым Пенцом. Вся группа особенно сильно итальянизирована [25].

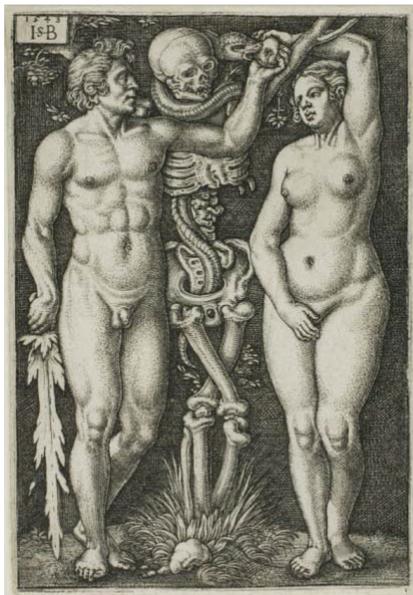


Рис. 38. Ханс Зебальд Бехам. Адам и Ева (Источник: [https://c.pxhere.com/photos/6a/8b/Chicago\\_Museum\\_Prints\\_and\\_Drawings\\_Adam\\_and\\_Eve\\_Hans\\_Sebald\\_Beham-1461227.jpg](https://c.pxhere.com/photos/6a/8b/Chicago_Museum_Prints_and_Drawings_Adam_and_Eve_Hans_Sebald_Beham-1461227.jpg))



Рис. 39. Георг Пенц. Аристократка (Источник: [http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/durero/resources/img/Invent\\_97\\_gr.jpg](http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/durero/resources/img/Invent_97_gr.jpg))

Помимо нюрнбержцев к Kleinmeister'am обычно причисляют ряд мастеров, живших в других городах, но работавших в том же направлении. Среди этих мастеров первое место занимает работавший в гораздо более выдержанном немецком стиле «вестфалец» Генрих Альдегревер (Heinrich Aldegrever, 1502–1555) (рис. 40).

Многие из работ Альдегревера («Свадебные танцы», «Римские композиции» и др.) принадлежат к значимым произведениям немецкой гравюры.



Рис. 40. Генрих Альдегревер. Ева с оленем (Источник: [https://veryimportantlot.com/cache/lot/101879/238801\\_1535623324-850x550\\_width\\_50.jpg?\\_1535623324](https://veryimportantlot.com/cache/lot/101879/238801_1535623324-850x550_width_50.jpg?_1535623324))

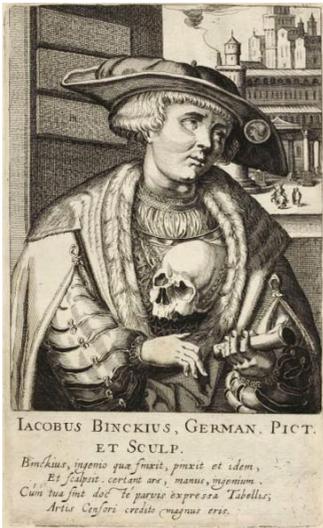


Рис. 41. Джейкоб Бинк. Портрет Якоба Бинка (Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Königsberg%2C\\_Bildhauer\\_Jakob\\_Binck%2C\\_Selbstbildnis\\_um\\_1611.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Königsberg%2C_Bildhauer_Jakob_Binck%2C_Selbstbildnis_um_1611.jpg))



Рис. 42. Тобиас Стиммер. Церковь. Новый Завет (Источник: <http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/300D068a.jpg>)

Из других Kleinmeister'ов необходимо отметить кельнского гравера – Джейкоба Бинка (Jacob Binck'a, 1500–1569) (рис. 41), очень сильного в своих оригинальных вещах, но в большей части своих работ копировавшего других, и группу уже упадочных мастеров конца XVI века:

- Тобиас Стиммер (Tobias Stimmer, 1549–1582) (рис. 42);
- Кристоф Мурер (Cristoph Maurer, 1558–1614) (рис. 43);
- Йост Амман (Jost Ammann, 1539–1591) (рис. 44);
- Виргиль Солис (Virgil Solis, 1514–1568) (рис. 45) [25].



Рис. 43. Кристоф Мурер. Святой Иоанн Евангелист на Патмосе (Источник: <https://fineartamerica.com/featured/2-christoph-murer-the-four-horsemen-of-the-apocalypse-quint-lox.html>)



Рис. 44. Йост Амман. Формшнейдер (Источник: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3f/Formschneider.jpg>)



Рис. 45. Виргиль Солис.  
Триптолимус и Линкус  
(Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/Virgil\\_Solis\\_-\\_Triptolemus\\_Lyncus.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/Virgil_Solis_-_Triptolemus_Lyncus.jpg))



Рис. 46. Ханнс Себальд Лаутензак.  
Вид на Штейер (Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/06/Hans\\_Sebald\\_Lautensack\\_-\\_Steyr\\_1554.jpg/1920px-Hans\\_Sebald\\_Lautensack\\_-\\_Steyr\\_1554.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/06/Hans_Sebald_Lautensack_-_Steyr_1554.jpg/1920px-Hans_Sebald_Lautensack_-_Steyr_1554.jpg))

Часто к разряду Kleinmeister'ов относят Альбрехта Альтдорфера (нем. Albrecht Altdorfer, 1480—1538), сверстника А. Дюрера и наиболее сильного после него мастера немецкой гравюры, создавшего ландшафтную гравюру и вместе со своим учеником Вольфом Губером (нем. Wolf Huber, ок. 1485—1553) оказавшего сильное влияние на крупных мастеров XVI века, из которых отметим двух, работавших в портрете и пейзаже, — Ханнс Себальд Лаутензак (Hans Sebald Lautensack, 1524—1563) (рис. 46), Августин Хиршфогель (Augustin Hirschvogel, 1503—1558) (рис. 47), из которых последний интересен для нас тем, что ему принадлежат гравюры Герберштейнова путешествия в Московию. Несколько в стороне от упомянутых группировок стоял Мельхиор Лорк (Melchior Lorch, 1527—1586) (рис. 48), гравировавший многочисленные изображения турок во всех видах и позах, и семья Хопферов — ювелиров, оружейников и граверов, из которых особенно сильным гравером, одним из первых, применявших технику офорта, является Даниэль Хопфер (Daniel Hopfer, 1493—1536) (рис. 49), листы которого были изданы по старым доскам в XVII веке [25].

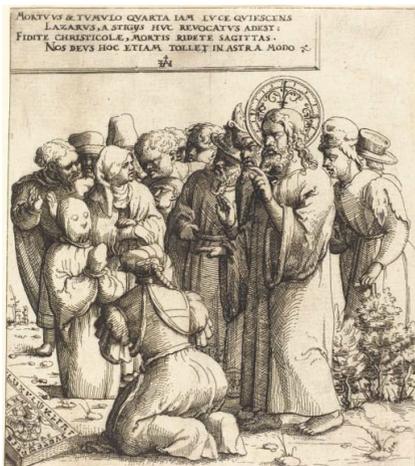


Рис. 47. Августин Хиршфогель. Воскрешение Лазаря (Источник: [http://3.bp.blogspot.com/-pDQU2Gsv5U/TcfzMe3sqZI/AAAAAAAAADdY/\\_Kz9ZICdwaU/s1600/Augustin+Hirschvogel\\_1540-53\\_The+raising+of+Lazarus\\_164x183.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-pDQU2Gsv5U/TcfzMe3sqZI/AAAAAAAAADdY/_Kz9ZICdwaU/s1600/Augustin+Hirschvogel_1540-53_The+raising+of+Lazarus_164x183.jpg))



Рис. 48. Мельхиор Лорк. Портрет Ожье Де Бусбека (Источник: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Busbecq.jpg>)



Рис. 49. Даниэль Хопфет. Христос и прелюбодейка (Источник: [https://de.wikipedia.org/wiki/Daniel\\_Hopfer#/media/Datei:Daniel\\_hopfer\\_01.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Daniel_Hopfer#/media/Datei:Daniel_hopfer_01.jpg))

Историю немецкой гравюры XVI века, начатую именем Дюрера, достойно заключить именем Гольбейна. Ганс Гольбейн (Hans Holbein, 1497–1543) (рис. 50) дал гравюре немного, но то немногое, особенно в виде исключительной серии Totentanz, занимает одно из первых мест в мировой гравюре.

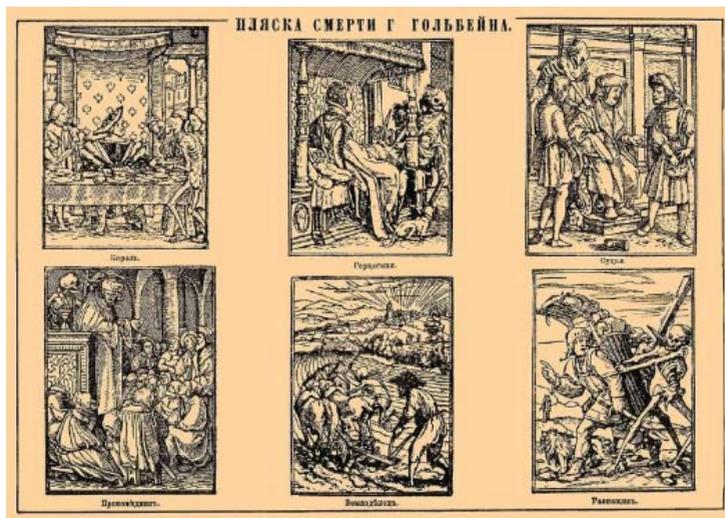


Рис. 50. Ганс Гольбейн. Пляска смерти

(Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/74/Brockhaus\\_and\\_Efron\\_Encyclopedic\\_Dictionary\\_b46\\_942-0.jpg/1280px-Brockhaus\\_and\\_Efron\\_Encyclopedic\\_Dictionary\\_b46\\_942-0.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/74/Brockhaus_and_Efron_Encyclopedic_Dictionary_b46_942-0.jpg/1280px-Brockhaus_and_Efron_Encyclopedic_Dictionary_b46_942-0.jpg))

XVII век не ознаменовался для немецкой гравюры эпохой расцвета, подобно времени Дюрера и Kleinmeister'ов. Начатый работой семьи Саделер Рафаэль Саделер (Raphael Sadeler, 1560–1632) (рис. 51), Эгидий Саделер (Egidius Sadeler, 1570–1629) (рис. 52), век дал одного очень сильного мастера в лице Венцеслава Холлара (Wenzeslaw Hollar, 1607–1677) (рис. 53) и ряд хотя и не блестящих, но грамотных для эпохи упадка граверов:

- Адам Эльсхаймер (Adam Elsheimer, 1578–1610) (рис. 54);
- Иеремиас Фальк (Jeremias Falk, 1609–1677) (рис. 55) [25];
- Лукас Килиан (Lucas Kilian, 1579–1637) (рис. 56);
- Бартоломей Килиан (Bartholomäus Kilian, 1630–1697) (рис. 57);
- Маттеус Мериан (Mathäus Merian, 1593–1650) (рис. 58).



Рис. 51. Рафаэль Садлер. Женщина молится, а мужчина пьяно спит на земле (Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7d/A\\_woman\\_prays\\_as\\_a\\_man\\_sleeps\\_drunkenly\\_on\\_the\\_ground%3B\\_alleg\\_Wellcome\\_V0007669.jpg/1280px-A\\_woman\\_prays\\_as\\_a\\_man\\_sleeps\\_drunkenly\\_on\\_the\\_ground%3B\\_alleg\\_Wellcome\\_V0007669.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7d/A_woman_prays_as_a_man_sleeps_drunkenly_on_the_ground%3B_alleg_Wellcome_V0007669.jpg/1280px-A_woman_prays_as_a_man_sleeps_drunkenly_on_the_ground%3B_alleg_Wellcome_V0007669.jpg))

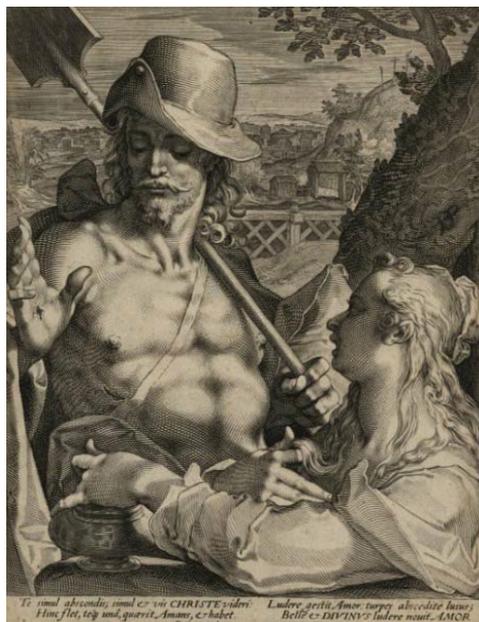


Рис. 52. Эгидий Саделер. Христос как садовник перед Марией Магдалиной (Источник: <https://image.invaluable.com/housePhotos/bubbkuuper/29/659029/H3721-L190403424.jpg>)



Рис. 53. Венцеслав Холлар. Стъонсгейт Клеркенуэлл Байхоллар  
 (Источник: <https://www.british-history.ac.uk/sites/default/files/publications/pubid-1286/images/fig179.jpg>)



Рис. 54. Адам Эльсхаймер. Симон Винхутц Фризиус – Адамус Франкофуртенсис (Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f9/Simon\\_Wynhoutsz\\_Frisius\\_-\\_Adamus\\_Francofurtensis\\_%28Adam\\_Elsheimer%29.jpg/800px-Simon\\_Wynhoutsz\\_Frisius\\_-\\_Adamus\\_Francofurtensis\\_%28Adam\\_Elsheimer%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f9/Simon_Wynhoutsz_Frisius_-_Adamus_Francofurtensis_%28Adam_Elsheimer%29.jpg/800px-Simon_Wynhoutsz_Frisius_-_Adamus_Francofurtensis_%28Adam_Elsheimer%29.jpg))



Рис. 55. Иеремиас Фальк. Старуха у зеркала  
(Источник: <https://image.invaluable.com/housePhotos/Bassenge/87/673087/H0223-L209867701.jpg>)



Рис. 56. Лукас Килиан. Портрет Иоганна Роттенхаммера  
(Источник: [https://deacademic.com/pictures/dewiki/76/Lucas\\_Kilian\\_Johannes\\_Rottenhammer.jpg](https://deacademic.com/pictures/dewiki/76/Lucas_Kilian_Johannes_Rottenhammer.jpg))



Рис. 57. Бартоломей Килиан. Заботы Иисуса (Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/40/Aerumnae\\_Jesu\\_1678.jpg/800px-Aerumnae\\_Jesu\\_1678.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/40/Aerumnae_Jesu_1678.jpg/800px-Aerumnae_Jesu_1678.jpg))



Рис. 58. Маттеус Мериан. Франкфурт (Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b4/Mk\\_Frankfurt\\_Merian\\_Stadtansicht.jpg/1024px-Mk\\_Frankfurt\\_Merian\\_Stadtansicht.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b4/Mk_Frankfurt_Merian_Stadtansicht.jpg/1024px-Mk_Frankfurt_Merian_Stadtansicht.jpg))

Считаем необходимым отметить, что резцу Килиана принадлежит так называемый Сигизмундов чертеж Москвы и весьма известный портрет Дмитрия Самозванца, а план города Москвы из атласа

городов, составленного Мерианом, является лучшим топографическим памятником Москвы Смутного времени.

В список старинных немецких гравюров мы можем включить Людвига фон Зигена (нем. Ludwig von Siegen, 1609–1676), изобретшего гравюру в черной манере (mezzo-tinto).

**Зарождение гравюры в Германии.** Свой путь гравюра начинает в XV веке по всей Европе, развивается быстро, но в каждой стране по-своему. В Германии гравюра была в творчестве каждого художника, благодаря чему достигла невероятных технических и художественных высот. Гравюра и живопись задали стиль немецкому Возрождению.

Причины быстрого развития гравюры в Германии:

- изменение в социальной, религиозной и духовной жизни страны;
- новые эстетические и гуманистические ценности;
- расширение производства бумаги;
- книгопечатание.

Возможности гравюры оценила Церковь, а чуть позже новый, массовый и недорогой вид искусства был использован в разных кругах общества. Напечатанные изображения библейских сцен, святых и апостолов стали продаваться как индульгенции – грамоты об отпущении грехов (рис. 59).



Рис. 59. Индульгенция XV века (Источник: [https://avatars.mds.yandex.net/get-zen\\_doc/2417275/pub\\_5eed2800d29900663e48cff\\_5eed9186f6a53422ba56f622/scale\\_1200](https://avatars.mds.yandex.net/get-zen_doc/2417275/pub_5eed2800d29900663e48cff_5eed9186f6a53422ba56f622/scale_1200))

Реформаторы Церкви восприняли гравюру как средство в борьбе с той же Церковью, заказывая сатирические изображения ее служителей и распространяя их в народе. Агитационная роль картинок против папства была велика среди неграмотного населения.

Производство бумаги способствовало развитию графических видов искусства в Европе. Расширенное производство бумаги повлияло на книгопечатание, и тираж книг с красивым оформлением увеличился.

**Ксилография.** В начале XV века в мастерских резчиков и мастеров по набивке тканей появляется обрезающая гравюра на дереве. Этот вид гравюры называется ксилография (рис. 60). Для печати ксилографий использовали доски продольного распила. Рисунок наносили на доску и обрезают остроконечным ножом с двух сторон, а фон удаляли. На готовый рельеф наносили краску. Потом к доске притирали лист бумаги тряпкой или специальной косточкой для притирки и получали готовый рисунок.

Ранняя ксилография была тесно связана с книгопечатанием, поэтому в этой технике произошло разделение труда. Художник создавал рисунок, резчик вырезал гравюру, а печатник в типографии делал оттиски досок.



Рис. 60. Пример доски и отпечатка в технике ксилографии  
(Источник: [https://arxip.com/resize/object\\_detail/00b6/ksi/ksilografiya\\_promyishlenn\\_0b6.jpg](https://arxip.com/resize/object_detail/00b6/ksi/ksilografiya_promyishlenn_0b6.jpg))

Мастерам необходимо знать особенности резьбы по дереву и учитывать их при создании рисунка. Сопротивление волокон на разных участках доски неравномерно, поэтому рельефные линии получаются хрупкими. Но даже с такими особенностями ксилография была не-

заменяема при создании книжной иллюстрации. Создатели гравюр вдохновлялись образом средневекового собора. Так, живописные и скульптурные украшения служили образцом для построения рисунков и композиций гравюр. Приятные и понятные любому человеку красочные и яркие цвета витражей того времени были охотно приняты за образец цветовой разрисовки печатных листов.

К ранним гравюрам относится «Святая Доротея», датированная 1410–1420 годами (рис. 61), предположительно появившаяся на юге Германии. Сейчас известен лишь черно-белый вариант оттиска. Широкая линия очерчивает контур святой на фоне цветущего дерева. Линии в изображении создают единый декоративный узор. Декоративность – основная особенность ранних гравюр на дереве. Раскраска гравюр была характерна и для книжной иллюстрации. Первоначально изображение стали соединять с текстом, стыкуя отдельно взятые элементы на одной доске. Затем из этих листов стали создавать книги, получившие название «блочные книги».

Позднее для печати гравюр стали использовать типографский станок. К числу ранних изданий относятся книги, выпущенные в типографиях г. Ульма. Именно там иллюстрация переросла рамки печатной картинке, а художник превратился в оформителя книги. Для ульмских изданий характерны контурные изображения с грубоватыми простонародными образами. Среди них «Басни» Эзопа, вышедшие в 1475 году (рис. 62).



Рис. 61. Неизвестный автор. Святая Доротея. Начало XV в. (Источник: <https://dazibao.cc/wp-content/uploads/2015/12/An%C3%B4nimo-Santa-Doroteia-1443-gravura-em-madeira-761x1024.jpg>)

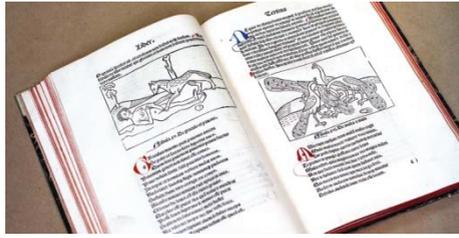


Рис. 62. Разворот книги «Басни» Эзопа  
(Источник: <https://www.mos.ru/upload/newsfeed/newsfeed/Ezop3.jpg>)

Книга Теренция «Евнух» 1486 года отличалась особым изяществом и лаконизмом. Иллюстратор превращал каждое изображение в театральную мизансцену, где окружающая среда выглядела декорацией, а герои – грациозными актерами (рис. 63).



Рис. 63. Неизвестный автор. Иллюстрация к книге Теренция «Евнух». 1486 г.  
(Источник: [http://mirrors.aggregate.org/gutenberg/3/9/8/4/39845/39845-h/images/i\\_060.jpg](http://mirrors.aggregate.org/gutenberg/3/9/8/4/39845/39845-h/images/i_060.jpg))

В 1486 году в г. Майнце была издана книга Б. Брейденбаха «Паломничество в Святую Землю» (рис. 64). Предполагают, что ее

издателем и художником был Э. Рейвих, который вместе с автором путешествовал по разным странам. Поэтому в книгу вошли иллюстрации с видами немецких и итальянских городов. Эти виды предшествуют гравюрам «Всемирной хроники» Шеделя, созданным Вольгемутом и изданным в 1493 году (рис. 65). В каждом пейзаже художник запечатлел архитектурные памятники, особенности ландшафта и характерные черты жителей. Стиль гравюры прямо противоположен ульмским иллюстрациям. Контуров почти отсутствуют, а лист заполнен мелкими штрихами. Тщательная работа над доской обусловлена влиянием резцовой гравюры на ксилографию.



Рис. 64. Бернхард фон Брейденбах. Паломничество в Святую Землю (Источник: [https://gutenberg.rsl.ru/images/tild3033-3565-4133-a165-373633306162\\_\\_7\\_polomnichestvo.jpg](https://gutenberg.rsl.ru/images/tild3033-3565-4133-a165-373633306162__7_polomnichestvo.jpg))



Рис. 65. Хартман Шедель. Всемирная хроника (Источник: [https://humaninside.ru/za-uglom-istorii/50199-nyurnbergskaya\\_hronika\\_\\_velikoe\\_istoricheskoe\\_nasledie\\_gartmana\\_shedelya\\_.html](https://humaninside.ru/za-uglom-istorii/50199-nyurnbergskaya_hronika__velikoe_istoricheskoe_nasledie_gartmana_shedelya_.html))

В 1493 году в г. Базеле вышла книга «Турнский рыцарь». Она была украшена небольшими, почти квадратными ксилографиями,

которые отличались легким и свободным рисунком. Если сравнить издания разных лет, можно увидеть, как выросло мастерство художников и резчиков.

В 1494 году была напечатана книга «Корабль дураков» Себастьяна Бранта (рис. 66). Это одно из самых изящно декорированных и гармоничных изданий XV века. Иллюстрации расположены в центре страницы, вверху и внизу размещается текст. По бокам листа идут вертикальные орнаментальные полосы, составленные из изображений растений, птиц, животных, в которые вплетены фигурки шутов в колпаках.

Следующие издания связаны с именем Альбрехта Дюрера, который, будучи в Базеле, принимал участие в работе над книгами. Они открывают новый этап в развитии книжной графики и гравюры в целом. Творчество Дюрера — это особый период в истории немецкой гравюры, и относится он уже к XVI веку.

Гравюра на меди. Резцовая гравюра появилась на пятьдесят лет позже ксилографии, а вышла из мастерских ювелиров. Она относится к технике углубленной печати. Особенности данной гравюры: тонкая линия, разнообразие штрихов, градация тона, объем и детализация.

В отличие от ксилографии линии рисунка штриховали резцом на полированной медной доске. Краску набивали в углубления тампоном, удаляли ее остатки с поверхности доски, накладывали влажный лист бумаги и печатали под давлением, прокатывая валиками специального станка (рис. 67).



Рис. 66. Себастьян Брант. Иллюстрация к книге «Корабль дураков». 1494 г. (Источник: [https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/1657/files/2014/03/Narrenschiff\\_Brant\\_1499\\_Titel.jpg](https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/1657/files/2014/03/Narrenschiff_Brant_1499_Titel.jpg))

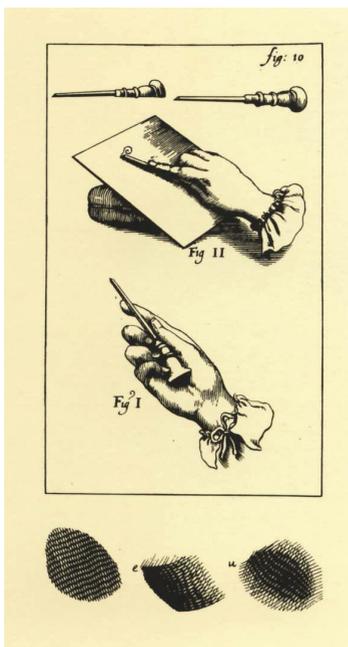


Рис. 67. Технический процесс работы с медной доской (Источник: <http://forumimage.ru/uploads/20090305/123628076501879211.jpg>)



Рис. 68. Мастер игральных карт. Король хищников. XV в. (Источник: <https://sun9-21.userapi.com/c624921/v624921574/25c06/Fmb6wwHdcHo.jpg>)

Ранние гравюры на меди стилистически делятся на две группы, что говорит о существовании двух центров гравюры в Германии:

- на юге в 30-х годах XV века появился печатный станок. Там работали крупнейшие мастера того столетия: Мастер игральных карт, Мастер ES и Мартин Шонгауэр;
- на севере работы мастеров представляли копии с резцовых гравюр Мастера ES и Мартина Шонгауэра. Именно они повлияли на распространение гравюры в Германии.

Мастер игральных карт, Мастер ES и Мартин Шонгауэр заложили основу для развития гравюры в следующем столетии. Они были ювелирами, воспитанными на образцах средневековой рыцарской культуры, поэтому в работах каждого из них значительное место занимали сюжеты рыцарских романов позднего Средневековья.

Расцвет творчества Мастера игральных карт приходится на 40–50-е годы XV века. В его работах преобладали серии игральные карт с изображениями животных, птиц, цветов, дам и кавалеров. Лишь несколько композиций были религиозного содержания. Тонкая линия плавно обрисовывала силуэт фигуры. Частая насечка в одном направлении заменяла штрих и помогала слегка наметить тени. Благодаря использованию насечки художник добивался округлости форм. Декоративность проявлялась в изображении цветов, которые украшали одежду или создавали фон в виде садов. Это придавало композиции орнаментальный характер (рис. 68).

В работах Мастера ES расширена религиозная тематика и изображение светских сюжетов. Благодаря ему началось сближение гравюры с другими видами искусства: он создавал серии святых и апостолов как образцы для скульпторов, серии алфавитов – для каллиграфов и пр. Мастер ES был самым деятельным гравёром XV века. Он выполнил 317 гравюр, в то время как Мартину Шонгауэру приписывается не более 117 листов. Мастер ES часто использовал работы современников, порой перенося в свои гравюры целые куски живописных композиций нидерландцев Дирка Боутса и Рогера ван дер Вейдена. Это помогло ему создать собственный стиль в гравюре. На смену статичным композициям с одной фигурой пришло сложное построение. Мастер ES изображал архитектурную среду или пейзаж, на фоне которого жили и действовали персонажи. Он пытался разнообразить движения, изображая сложные ракурсы. В его работах линия – продуманный и главный элемент построения. Она легко вьётся по всему листу, создавая углы и окружности, наделяя изображение танцующим ритмом. Линия всегда одной насыщенности, без резких градаций черного и белого. В отличие от своего предшественника Мастер ES отказывается от насечки и вводит в гравюру разнообразные штрихи, которые использует деликатно, слегка намечая переходы к теням (рис. 69).



Рис. 69. Гравюра Мастера ES (Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Master\\_E.S.\\_-\\_Madonna\\_with\\_Angel\\_Giving\\_Roses\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Master_E.S._-_Madonna_with_Angel_Giving_Roses_-_Google_Art_Project.jpg))

К концу XV века Реформация и Крестьянская война повлияли на развитие религиозной тематики в искусстве. Она становится ведущей в творчестве художников-гравюров. Меняется образный строй гравюр. На смену легким композициям Мастера ES приходит сложность произведений Мартина Шонгауэра. Будучи уже зрелым художником, он обратился к гравюре. Мартин был сыном ювелира и хорошо знал гравировальное дело. В своих работах он пытался найти определенную связь между человеком и его окружением. Особое место в наследии художника занимает лист «Большое несение Креста». Эта гравюра самая большая и самая сложная по композиционному решению. Единственная гравюра XV века с многообразием действий и человеческих чувств. Изображение повествует о трагическом шествии Христа на Голгофу. В центральной части процессии изображена увеличенная фигура Христа. Вокруг него множество персонажей, составляющих отдельные группы. Они наделены всеми человеческими чувствами: сочувствием и жестоко-

стью, равнодушием и злобой, горем и радостью. Каждый персонаж изображен с натуралистической достоверностью. Это было ново в искусстве гравюры (рис. 70).



Рис. 70. Мартин Шонгауэр. Большое несение креста. XV в.  
(Источник: <https://i.pining.com/originals/5a/2e/e8/5a2ee87038bc521c743859ec3f7b127f.jpg>)

Работая над графическим произведением, Шонгауэр стремился к цельности и законченности композиции. Она продумана и самостоятельна. Основные элементы ее построения – линия, передающая контуры, и штрих, моделирующий объемы. Штрих художника приобрел многообразие. Шонгауэр использовал то параллельные, то перекрещивающиеся штрихи. Сближая и разрезая, углубляя или приближая к поверхности доски штрихи, мастер получал при печати разную насыщенность линий. Благодаря этому он добивался эффектов тональности и передачи объема фигур. Художник стремился расположить группы так, чтобы композиция создавала впечатление трехмерного пространства. Однако его стремления наталкивались на отсутствие знаний о законах перспективы. Поэтому фигуры громоздятся одна над другой, контуры резко очерчены и замкнуты, источник света отсутствует.

В гравюре «Смерть Марии» штриховка создает определенный тональный колорит. Одежды кажутся то темными, то светлыми. Вместе с тем обилие витиеватых линий говорит о не преодоленном средневековом наследии в творчестве Шонгауэра. Контур продолжает играть главенствующую роль, а штрих часто не следует форме объема (рис. 71).



Рис. 71. Мартин Шонгауэр. Смерть Марии. Ок. 1480–1488 г.  
(Источник: Martin Schongauer The Death of the Virgin - Liste der Kupferstiche  
Martin Schongauers – Wikipedia)

Во второй половине XV века наряду с религиозной тематикой в гра-  
вюре появляются образы простолюдинов и крестьян. В основе компози-  
ции Шонгауэра «Крестьянская семья, идущая на рынок» (рис. 72) лежит  
иконография евангельского сюжета «Бегство в Египет».



Рис. 72. Мартин Шонгауэр. Крестьянская семья, идущая на рынок.  
Ок. 1471–1473 г. (Источник: [http://art.antimodern.ru/wp-content/  
uploads/2014/10/Schongauer.jpg](http://art.antimodern.ru/wp-content/uploads/2014/10/Schongauer.jpg))

Впервые в истории гравюры героями сцены стали простые крестьяне с их особенностями в поведении и одежде. Пейзаж очаровывал и помогал мастеру придать естественность происходящему на гравюре. Величайшим достижением Шонгауэра было то, что он впервые попытался привнести в гравюру свои наблюдения над человеком и природой, поставить пластические задачи, успешно решить которые смог только Альбрехт Дюрер в своих резцовых гравюрах на меди.

Альбрехт Дюрер высоко ценил Шонгауэра и находился под сильным его влиянием. Он не знал мастера при жизни, но изучал его доски в г. Кольмаре и использовал некоторые его композиции при работе над своими произведениями. Продолжая традиции своего предшественника, Дюрер в резцовой гравюре добился таких успехов, которые до наших дней остаются непревзойденными. Гравюры Альбрехта Дюрера представляют собой жанровые сцены с ярким характером. Часто на них изображен современный Дюреру человек крестьянского типа. Он одет в костюм того времени и окружен точно переданным ландшафтом. Художник проявлял большой интерес к обнаженному телу, старался изображать его правдиво и с характерными чертами. Ранние произведения Дюрера в технике резцовой гравюры, такие как «Блудный сын» (1496), говорят о художнике как о мастере резца. Его трактовка сюжета и техническое совершенствование принесли этой гравюре мировую популярность (рис. 73).

В гравюрах «Геракл на распутии» 1498 года (рис. 74) и «Святой Иероним в келье» 1514 года (рис. 75) Дюрер

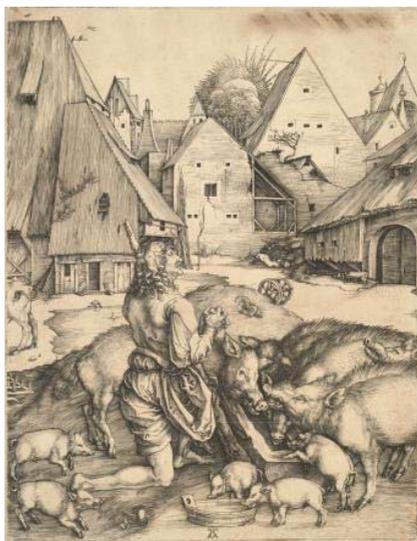


Рис. 73. Альбрехт Дюрер. Блудный сын. Ок. 1496 г. (Источник: [https://media.mutualart.com/Images/2019\\_11/20/18/182402299/d48f0574-9d8f-4656-b893-e1ab7d1344c0.Jpeg](https://media.mutualart.com/Images/2019_11/20/18/182402299/d48f0574-9d8f-4656-b893-e1ab7d1344c0.Jpeg))

использует острый и угловатый штрих. Извилистые и напряженные контуры задают форму объему. С помощью штриховки точно переданы свет и тень. Фактуры гравюр имеют тонкие переходы серебристых тонов.



Рис. 74. Альбрехт Дюрер. Геракл на распутье. 1498 г. (Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Hercules\\_at\\_the\\_Crossroad\\_MET\\_MM61856.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Hercules_at_the_Crossroad_MET_MM61856.jpg))

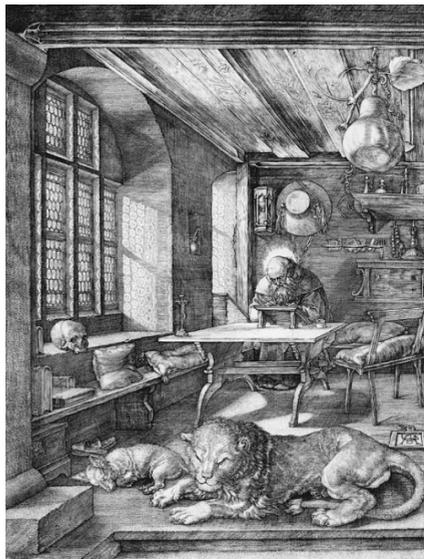


Рис. 75. Альбрехт Дюрер. Святой Иероним в келье. 1514 г. (Источник: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/D%C3%BCrer-Hieronymus-im-Geh%C3%A4us.jpg>)

Графическое наследие Дюрера велико. В настоящее время известны 105 гравюр на меди, включая офорты и гравюры сухой иглой, и 189 гравюр на дереве. Гравюры Дюрера в XVI веке были популярны, поэтому его мастерская выпускала огромное количество отпечатков. Были случаи, когда его помощники печатали гравюры даже в его отсутствие, что увеличивало количество оттисков.

## **Рекомендуемая литература**

1. Чайнов, А. Старая западная гравюра : практическое пособие / А. Чайнов. – Москва : Мосполиграф, 1926. – 87 с. – Режим доступа: по подписке. – URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=228215>.
2. Очерки по истории и технике гравюры / [Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина]. – Москва : Изобразительное искусство, 1987. – 14 брошюр в футляре (688 с.).

## **Тема 1.3. Гравюрные школы Нидерландов**

**Форма проведения занятия:** лекция.

### **Вопросы для обсуждения**

1. История возникновения гравюры в Нидерландах.
2. Главные временные вехи в истории гравюры Нидерландов.
3. Художественные индивидуальности и имена, повлиявшие на развитие граверного искусства Нидерландов.
4. Тонкости технического исполнения гравюры в Нидерландах.

### **Методические указания по проведению занятия**

Студенту необходимо ознакомиться с лекционным материалом по теме «Гравюрные школы Нидерландов», используя предложенный автором материал, а также рекомендуемую литературу. В процессе чтения следует обращать внимание на формулировку используемых терминов и определений, при возникновении вопросов обращаться к глоссарию. Проводить аналогии между авторами графических и художественных произведений, временными отрезками, в которых они жили, уровнем социального и научного развития той или иной эпохи.

### **Методические материалы к занятию**

Рейн, бассейн которого был колыбелью немецкой гравюры, в нижнем своем течении протекал через низменность Нидерландов. Единство речной системы и географическая близость привели к тому, что в XV веке нидерландское искусство мало чем отличалось

от немецкого. Мастер «Любовного сада» и различные монограммисты, листы которых очень редки, весьма напоминают работавших одновременно с ними немецких мастеров.

В XV–XVI веках Нидерланды были одной из самых передовых в экономическом, социальном и культурном отношении стран Европы. Особенностью нидерландской культуры в эту эпоху был блестящий расцвет живописи. Значительный и своеобразный вклад внесли Нидерланды и в историю гравюры. В отличие от картин и миниатюр в дорогостоящих манускриптах гравюра предназначалась для широкого круга зрителей. Древнейшие ксилографии конца XIV – начала XV века носят обобщенный, примитивный характер. Благодаря ярким пятнам раскраски, заполняющим узор из коричнево-черных линий в оттиске, они напоминают витражи в свинцовой сетке обрамления. Их содержание было часто связано с народными верованиями, а манера исполнения предвещала развитие народной картинки – лубка.

В первой половине XV века нидерландская живопись и миниатюра переживают коренной переворот, что с наибольшей силой проявилось в творчестве Яна ван Эйка: художественное произведение начинает строиться как аналогия реального мира. В графике иллюзия реальности более относительна, чем в живописи, к тому же мастера ранней ксилографии не ставили перед собой этой задачи. Примером нидерландской ксилографии XV века может служить «Мадонна во славе» (ок. 1450–1460) (рис. 76). Этот лист свидетельствует об отличном понимании исполнителя его мастером особенностей гравюры на дереве. Упрощенный, несколько суховатый рисунок воспринимается одновременно и как декоративный узор. Чередование изогнутых лучей в сиянии, окружающем Марию, складки ее плаща и платья, завитки лент с фламандскими двусторонними – все отличается особой завершенностью, характерной для произведений, опирающихся на устоявшуюся традицию. Отвлеченная красота декоративного решения в гравюре далека от реалистических поисков нидерландской живописи, зато тип мадонны, окруженной сиянием, был распространен в скульптуре.



Рис. 76. Нидерландский мастер XV века. Мадонна во славе. Ок. 1450–1460 г.  
(Источник: <https://www.mirrorsservice.org/sites/gutenberg.org/5/1/0/3/51034/51034-h/images/i086.jpg>)

В XV веке достижения нидерландцев особенно велики в области ксилографической книги. В городах Фландрии, Голландии, Брабанта появляются мастера-печатники; ксилографию используют и в монастырских скрипториях, заменяя миниатюры раскрашенными оттисками. Текст может оставаться рукописным, а может печататься, как иллюстрация, с деревянной резной доски. Нередко он сводится к кратким надписям на извивающихся лентах, включенных в изображение, и книга состоит, в сущности, из одних иллюстраций. Такова палестрина Джованни Перлуиджи «Песнь песней» (рис. 77) — серия ксилографии, исполненная в 1460-е годы.



Рис. 77. Джованни Перлуиджи. Встреча Христа и Марии. Часть листа из книги «Песнь песней». 1460-е г. (Источник: [http://intoclassics.net/\\_nw/32/65622877.jpg](http://intoclassics.net/_nw/32/65622877.jpg))

Вершина развития ксилографической книги отмечена появлением издания «Искусство умирать» («Ars moriendi») (рис. 78). Как иллюстрации, текст напечатан с резной деревянной доски. Он содержит наставления, с которыми священник обращается к умирающему. Иллюстрации изображают попытки дьявола овладеть душой умирающего, склоняя его к неверию, отчаянию, нетерпению, корыстолюбию, и благие увещания ангела, который в конце концов побеждает лукавого.

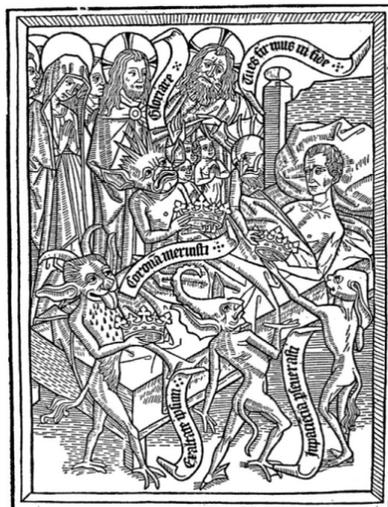


Рис. 78. Нидерландский мастер XV века. Демоны показывают умирающему его грехи. Лист из книги «Искусство умирать». Ок. 1460–1470 г.  
(Источник: <https://1.bp.blogspot.com/-t1jzRFcy6VQ/XH2B-n247OI/AAAAAAAAABVA/4q1b48Ck1D4RV6DAHESb-5P2x1qVRZGJQCLcBGAs/s1600/ars%2Bmoriendi.jpg>)

Иллюстраторы ксилографических книг третьей четверти XV века не просто переводят на язык гравюры достижения своих современников-живописцев. Своими произведениями они, в сущности, создают этот язык, подобно тому, как в Германии это делает Мартин Шонгауэр. Если ранние иллюстрации к «Апокалипсису» были исключением, то книга «Искусство умирать» стоит во главе большой группы ксилографических изданий. Они свидетельствуют о возникновении устойчивой системы художественных приемов, а следовательно, и определенных требований профессионального мастерства.

На протяжении XV века в Нидерландах идет формирование художественной культуры Возрождения. В гравюре средневековые традиции чувствуются сильнее, чем в живописи. Это сказывается и в грубоватых декоративных «народных листах» с изображением святых, и в иллюстрациях ксилографических книг, отражающих религиозное сознание эпохи. В отличие от них иллюстрации к «Рассуждению о рыцаре» (рис. 79) – подлинное произведение эпохи Возрождения. Дело не только в их светской сюжетной канве. В них появляется новый образ мыслящего и действующего, активного и самостоятельного человека. Новому мировосприятию соответ-



Рис. 79. Иллюстрация к книге О. де Ламарша «Рассуждение о рыцаре». Схидам. 1498 г. (Источник: [https://www.dbnl.org/tekst/waal016drie01\\_01/waal016drie01ill120.gif](https://www.dbnl.org/tekst/waal016drie01_01/waal016drie01ill120.gif))

ствует и смелая оригинальность графического решения. Иллюстрации к книге Оливье де Ламарша (фр. Olivier de la Marche, 1425–1502) завершают развитие нидерландской ксилографии XV века.

Несколько позже, чем ксилография, в Нидерландах начинает развиваться резцовая гравюра на меди. Если ксилография, резко отличаясь по своим возможностям от существовавших прежде художественных техник, с самого начала требует создания особой изобразительной системы, то резцовая гравюра менее самостоятельна. Тонкие линии и мелкая штриховка, образуя сложный светотеневой рисунок, позволяют приблизиться к изобразительным возможностям рисунка серебряным карандашом, миниатюры и живописи. В большинстве своем профессиональные ювелиры, мастера резцовой гравюры используют в качестве образцов произведения этих старых, высокоразвитых художественных техник. Нередко они обращаются к работам своих немецких собратьев, так как в Германии раньше, чем в Нидерландах, выдвинулись крупные оригиналь-

ные художники-граверы. Наконец, значительная доля резцовых гравюр XV века воспроизводит чрезвычайно сложные по форме золотые и серебряные изделия поздней готики. Эти листы использовались как образцы в ювелирном деле.

Многие явления нидерландской художественной культуры XV столетия стали источником формирования искусства XVI века, в то же время эти два столетия во многом противостоят друг другу. В XV веке, по сравнению с блестящим расцветом живописи, гравюра играла скромную роль. В следующем столетии она не только получила большое распространение, но и стала активно участвовать в процессе художественного развития. XVI век — время глубоких исторических сдвигов в Западной Европе — явился для Нидерландов эпохой буржуазной революции. Художественная культура этого времени особенно сложна. Национальная художественная традиция претерпевает глубокие изменения, распространяется увлечение искусством итальянского Ренессанса, а в графике сказывается сильнейшее влияние Альбрехта Дюрера. Разнохарактерные тенденции подчас переплетаются в одном и том же произведении. Обращение к широкому зрителю и к узкому кругу образованных знатоков, стремление приблизиться к природе и логическое конструирование отвлеченных форм, непосредственное переживание и крайний рационализм, приверженность к традиции и смелый эксперимент — все это существует одновременно.

Графика Якоба Корнелиса ван Остсанена (Jacob Cornelisz van Oostsanen, 1470—1533) и Луки Лейденского (нидерл. Lucas van Leyden, Лейден, 1494—1533) тесно связаны с искусством XVI века. Первый из них — выдающийся амстердамский живописец — много занимался ксилографией. Его лист «Св. Губерт» (1510) из серии «Святые рыцари» свидетельствует об определенной связи с иллюстрациями к «Рассуждению о рыцаре», но в то же время и глубоко отличен от них. Выразительность, присущая работам неизвестного иллюстратора XV века, сменилась в работе Якоба Корнелиса ван Остсанена пышным декоративным великолепием. Завитки кудрей, изгибы страусовых перьев и лучи нимба создают как бы тройной венец вокруг головы святого. Умение передавать объем при помощи разнообразной штриховки, познания в анатомии опираются

не столько на личные достижения Якоба ван Остсанена, сколько на графику Дюрера. На заимствования из гравюр Дюрера указывают и некоторые детали, например, окруженный травами пенек, к которому прислонена дощечка с датой и монограммой мастера. Художественный язык гравюр Якоба Корнелиса ван Остсанена современен, однако образный строй его листа оказывается крайне традиционным. Здесь нет и намека на то, что художник живет в эпоху духовного брожения, которое подготовило Реформацию. Между тем это обстоятельство в той или иной форме нередко сказывается в работах его младшего современника Луки Лейденского.

Первым крупным по своей художественной индивидуальности нидерландским мастером признан Лукас ван Лейден (Lucas Jacobsz van Leyden, 1494–1533), сочетавший в себе сильное итальянское влияние, особенно в технике штриха, с некоторыми немецкими традициями в композициях и собственным незаурядным творчеством, приведшим его, между прочим, к передаче на своих гравюрах эффекта освещения (рис. 80).



Рис. 80. Лукас ван Лейден. Молодой человек с черепом (Источник: <https://image.invaluable.com/housePhotos/Bonhams/79/674979/H22141-L212505399.jpg>)

Крупнейший нидерландский живописец и гравер первой трети XVI века, Лукас ван Лейден уже в самых ранних своих листах, датированных 1508-м годом, предстает как блестящий мастер резцовой гравюры. Кто был его учителем в этой области, неизвестно. В Нидерландах была достаточно подготовлена почва для появления большого мастера, однако здесь (в отличие от Германии во времена молодости Дюрера) в гравюре не существовало сложившихся традиций, которые, способствуя формированию стиля Луки, в то же время направляли бы его поиски в определенное русло. Художник проявляет поразительную самостоятельность в выборе и трактовке сюжетов и в техническом

решении своих листов. К числу наиболее ранних произведений мастера относится гравюра «Сусанна и старцы» (ок. 1508) (рис. 81). И не менее драматичный эпизод библейского рассказа воспроизводит Лука в гравюре «Давид перед Саулом» (ок. 1509) (рис. 82).



Рис. 81. Лука Лейденский. Сусанна и старцы. Ок. 1508 г.  
(Источник: [https://pl.liveauctioneers.com/197/166881/84206926\\_1\\_x.jpg?auto=webp&format=pjpg&version=1587496821&width=512](https://pl.liveauctioneers.com/197/166881/84206926_1_x.jpg?auto=webp&format=pjpg&version=1587496821&width=512))



Рис. 82. Лука Лейденский. Давид перед Саулом. Ок. 1509 г.  
(Источник: <https://get.pxhere.com/photo/art-history-black-and-white-ancient-history-middle-ages-mythology-artwork-illustration-drawing-relief-stock-photography-1469647.jpg>)

Такие сюжеты, как «Сусанна и старцы» и в особенности «Давид перед Саулом», не имели устойчивой иконографической традиции; в искусстве того времени они встречались довольно редко и лишь впоследствии стали более популярны. Выбор их был проявлением творческой самостоятельности молодого художника. Напротив, в знаменитой гравюре «Се Человек» (1510) (рис. 83) он обращается к одной из сцен Страстей Христа, чрезвычайно распространенной в нидерландском искусстве конца XV – начала XVI столетия. Однако в своей гравюре Лука отступает не только от внешнего иконографического канона, но и от круга мыслей и эмоций, связанных с традиционной интерпретацией этого сюжета. В работах Луки Лейденского нередко проявляется склонность к бытописательству, однако чисто жанровых сцен среди них очень мало.



Рис. 83. Лука Лейденский. Се Человек. 1510 г.  
(Источник: [https://eusp.org/sites/default/files/news/preview/2019/lucas\\_van\\_leyden\\_014.jpg](https://eusp.org/sites/default/files/news/preview/2019/lucas_van_leyden_014.jpg))

Культура Возрождения в Нидерландах приняла своеобразные формы: интерес к человеческой личности сочетался здесь с повышенным интересом к окружающей среде, в которой живет человек. Не случайно в гравюрах Луки большую роль играет пейзаж. Понимание красоты природы мастер наследует от своих предшественников – нидерландских живописцев XV века. В этом отношении он немного мог почерпнуть в гравюре XV столетия с ее обобщенным, достаточно отвлеченным языком, особенно характерным для господствовавшей тогда ксилографии.

Как известно, с середины XVI века нидерландское искусство под влиянием крупных живописцев очень быстро италянизируется,

увлекая за собой и гравюру. Так, совершенно в итальянском стиле работают:

- Дирк Якобс Веллерт (Dirk Jacobsz Vellert van Staren, 1511–1580) (рис. 84);
- Ламберт Суавиус (Lambert Suavius, 1544–1572) (рис. 85).



Рис. 84. Дирк Якобс Веллерт. Христос, искушенный дьяволом  
(Источник: <https://images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/dirk-jacobsz-vellert-flemish-active-1511-1544-quint-lox.jpg>)



Рис. 85. Ламберт Суавиус. Воскрешение Лазаря  
(Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Resurrection\\_of\\_Lazarus\\_MET\\_DP828134.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Resurrection_of_Lazarus_MET_DP828134.jpg))

В это же время другая группа нидерландских мастеров в малых форматах подражала немецким Kleinmeister'ам:

- Аллаэрт Клас (Allaert Claeszen, 1524–1560) (рис. 86);
- Корнелис Массейс (Cornelis Massijs, 1515–1580) (рис. 87);
- Авраам де Брейн (Abraham de Bruyn, 1570–1580) (рис. 88) [25].



Рис. 86. Аллаэрт Клас. Рождество 1520-х годов  
(Источник: [https://www.meisterdrucke.ru/kunstwerke/500px/Allaert\\_Claesz\\_-\\_The\\_Nativity\\_1520s\\_-\\_%28MeisterDrucke-762656%29.jpg](https://www.meisterdrucke.ru/kunstwerke/500px/Allaert_Claesz_-_The_Nativity_1520s_-_%28MeisterDrucke-762656%29.jpg))



Рис. 87. Корнелис Массейс. Четыре слепых крестьянина  
(Источник: [https://en.wikipedia.org/wiki/Cornelis\\_Massijs#/media/File:Cornelis\\_Massijs\\_-\\_Four\\_Blind\\_Peasants.tiff](https://en.wikipedia.org/wiki/Cornelis_Massijs#/media/File:Cornelis_Massijs_-_Four_Blind_Peasants.tiff))



Рис. 88. Авраам де Брейн. Цебрен Речной Бог

(Источник: <https://images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/abraham-de-bruyn-flemish-1540-1587-cebren-the-river-god-litz-collection.jpg>)

Вторая половина XVI века для Нидерландов ознаменовалась массовым производством гравюры репродукционного и иллюстрационного характера [23]. Ксилография продолжает занимать значительное место. Возможность большого тиража делает ее особенно пригодной для книжных иллюстраций. Ксилографию продолжают использовать для народных картинок религиозного и светского характера. Европу XVI века наводняет масса гравюр, изображающих решительно все, что могло интересовать людей того времени: эпизоды из Священного писания и житийной литературы, исторические события, пейзажи, костюмы, быт и нравы народов разных стран, всевозможные достопримечательности, занятия и ремесла, портреты современников, а также исторических и легендарных лиц, поучительные аллегории. Тут и казнь преступника, и въезд императора Карла V в Рим, и «Нравы и обычаи турок» (серия ксилографии по рисункам Кука ван Альста). Появляются крупные торговцы, они же издатели гравюр, на которых постоянно работает большая группа мастеров. Известный торговец Иероним Кок, антверпенский издатель и гравер, владелец лавки «На четырех ветрах», издавал гравюры по рисункам Питера Брейгеля. Широко известно и имя антверпенского издателя Плантена. Значительную часть графической продукции составляли книжные иллюстрации.

Целые семьи граверов, окруженные сотрудниками и учениками, учреждают особые большие мастерские, наводнявшие рынок сотнями листов самого разнообразного содержания и в огромном количестве оттисков. Из этих династий граверов отметим семьи:

Антоний Вайрикс (Wierix Antonius, 1555–1604) (рис. 89), Криспин ван де Пассе (Crispin De Passe, 1565–1637) (рис. 90), Адриан Колларт (Collaert Adriaen (ст.) (рис. 91), Филипп Галле (Philipp Galle (ст.), 1537–1612) (рис. 92) [25], Иероним Кок (Hieronymus Cock, 1510–1570) (рис. 93).



Рис. 89. Антоний Вайрикс. Иисус Христос  
(Источник: [http://www.pierotrincia.it/public/image/stampe\\_img/wierix\\_jesus\\_gesu\\_de\\_vos.jpg](http://www.pierotrincia.it/public/image/stampe_img/wierix_jesus_gesu_de_vos.jpg))



Рис. 90. Криспин ван де Пассе. Представление Чувственной Любви  
(Источник: [https://img.fruugo.com/product/4/96/14330964\\_max.jpg](https://img.fruugo.com/product/4/96/14330964_max.jpg))



Рис. 91. Адриан Колларт. Арион верхом на дельфине, окаймленный морскими чудовищами (Источник: <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/425871/1368510/main-image>)



Рис. 92. Филипп Галле. Самиан Сибилла (Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e5/Galle%2C\\_Philip\\_-\\_Samian\\_Sibyl.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e5/Galle%2C_Philip_-_Samian_Sibyl.jpg))



Рис. 93. Иероним Кок. Портрет Иеронима Кока (Источник: <http://leveninleuven.be/wp-content/uploads/2013/03/2.-Johannes-Wierix-Portret-van-Hieronymus-Cock-c-Koninklijke-Bibliotheek-van-Belgi.jpg>)

Все они работали ловко, умело достигали порой больших и красивых эффектов, но понятно, что от их листов нельзя было требовать оригинального творчества и прокладывания новых путей [25].

Развитие гравюры XVI века в Нидерландах (Лука Лейденский, Иеронимус Виерикс, Питер Брейгель старший) подготовило расцвет техники голландского офорта в XVII веке.

Главнейшие представители голландского реалистического офорта, работавшие в гравюре голландских пейзажистов-итальянистов, гравировавшие на досках свои итальянские впечатления:

- Антони Ватерлоо (Antoni Waterloo, 1618–1677) (рис. 94);
- Томас Вик (Thomas Wijck, 1616–1677) (рис. 95) [25].



Рис. 94. Антони Ватерлоо. Пеллекусские ворота в Утрехте (Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Ватерлоо,\\_Антони#/media/Файл:Anthonie\\_Waterloo\\_Das\\_Pellicussentor\\_in\\_Utrecht.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Ватерлоо,_Антони#/media/Файл:Anthonie_Waterloo_Das_Pellicussentor_in_Utrecht.jpg))



Рис. 95. Томас Вик. Гавань Иоганна Лингельбаха с классическими зданиями и статуей Нептуна  
(Источник: Spencer Alley: March 2018)

К ним примыкают так называемые анималисты – изобразители животных, большинство которых работало, однако, уже с голландской натурой:

- Николас Берхем (Nicolaes Berchem, 1620–1685) (рис. 96);
- Карел Дюжарден (Karel Dujardin, 1622–1678) (рис. 97);
- Альберт Кёйп (Albert Cuyp, 1620–1691) (рис. 98);
- Адриан ван де Вельде (Adrien van de Velde, 1635–1672) (рис. 99);
- Паулюс Поттер (Paul Potter, 1625–1654) (рис. 100);
- Ян ван ден Гекке (Jan van der Necke, 1620–1670) (рис. 101) [25].
- Группа создателей североевропейского пейзажа:
- Рейнье Зееман (Reynier Zeeman, 1623–1663) (рис. 102);
- Алларт ван Эвердинген (Allaert Everdingen, 1621–1675) (рис. 103);
- Герман Сафтлевен (Herman Saftleven, 1611–1685) (рис. 104);
- Якоб ван Рейсдаэль (Jacob van Ruisdael, 1628–1682) (рис. 105).



Рис. 96. Николас Берхем. Сидящий со своей собакой пастух  
(Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Nicolaes\\_Berchem#/media/File:Berchem.rijksmuseum.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Nicolaes_Berchem#/media/File:Berchem.rijksmuseum.jpg))



Рис. 97. Карел Дюжарден. Мертвые всадники  
(Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/DUJARDIN\\_Reiter\\_und\\_toter\\_Mann-2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/DUJARDIN_Reiter_und_toter_Mann-2.jpg))



Рис. 98. Альберт Кёйп. Вид Дордрехта  
(Источник: <https://i.pining.com/originals/98/da/e6/98dae6adb89c9fced083f86ef671ebee.jpg>)



Рис. 99. Адриан ван де Вельде. Пасторальная сцена у водопада  
(Источник: <https://cdn2.oceansbridge.com/2017/10/27090043/Pastoral-Scene-at-a-Waterfall-Adriaen-van-de-Velde-oil-painting.jpg>)

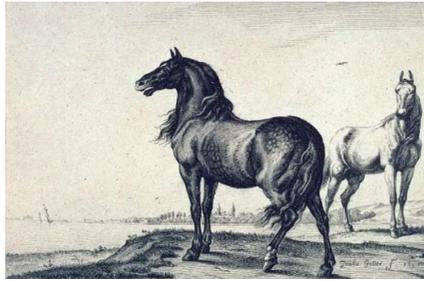


Рис. 100. Паулюс Поттер. Два коня  
(Источник: [https://cdn.gallerix.asia/sr/\\_EX/797322277/605151367.jpg](https://cdn.gallerix.asia/sr/_EX/797322277/605151367.jpg))



Рис. 101. Ян ван ден Гекке. Коровы и две доярки  
(Источник: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jan\\_van\\_den\\_Hecke#/media/File:Theodor\\_van\\_Kessel\\_and\\_Jan\\_van\\_den\\_Hecke\\_-\\_Cows\\_and\\_two\\_milkmaids.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Jan_van_den_Hecke#/media/File:Theodor_van_Kessel_and_Jan_van_den_Hecke_-_Cows_and_two_milkmaids.jpg))



Рис. 102. Рейнье Зеeman. De Paerrel een Oostindis Vaerder, Den Dubbelen Arent een Westindis Vaerder (Источник: [https://de.wikipedia.org/wiki/Reinier\\_Zeeman#/media/Datei:Nooms\\_-\\_De\\_Paerrel\\_en\\_Den\\_Dubbelen\\_Arent.png](https://de.wikipedia.org/wiki/Reinier_Zeeman#/media/Datei:Nooms_-_De_Paerrel_en_Den_Dubbelen_Arent.png))



Рис. 103. Алларт ван Эвердинген. Большой дом с башенкой  
(Источник: <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/427730/1380986/main-image>)

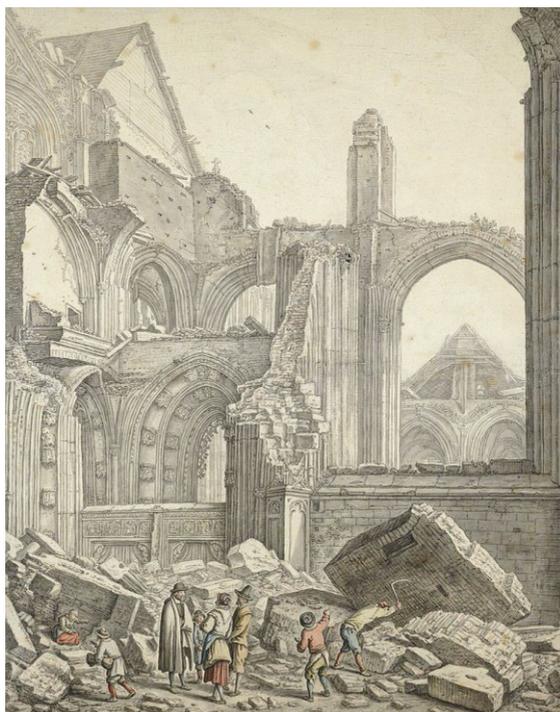


Рис. 104. Герман Сафтлевен. Собор в руинах  
(Источник: [https://en.wikipedia.org/wiki/Herman\\_Saftleven#/media/File:Dom\\_in\\_puin\\_2.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Herman_Saftleven#/media/File:Dom_in_puin_2.jpg))



Рис. 105. Якоб ван Рейсдаль. Лесная роща  
(Источник: <https://cdn1.ozone.ru/multimedia/1017912149.jpg>)

Списки жанристов могут быть нами начаты группой: Адриан ван Остаде (Adriaen van Ostade, 1610–1685) (рис. 106) и его два ученика – Корнелис Бега (Cornelis Bega, 1620–1664) (рис. 107) и Ян Лёйкен (Jan Luiken, 1649–1712) (рис. 108), работавшие, как и учитель, в сильно шаржированном стиле простонародных сцен.

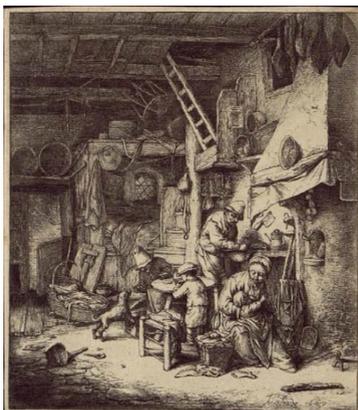


Рис. 106. Адриан ван Остаде. Голландская семья в домашнем интерьере (Источник: [https://www.hermitagemuseum.org/wps/wcm/connect/323a37c2-30da-48cb-a157-3069ee60b0ee/WOA\\_IMAGE\\_1.jpg?MOD=AJPERES&27e5471d-13f0-4032-b2ce-647bf4670992](https://www.hermitagemuseum.org/wps/wcm/connect/323a37c2-30da-48cb-a157-3069ee60b0ee/WOA_IMAGE_1.jpg?MOD=AJPERES&27e5471d-13f0-4032-b2ce-647bf4670992))



Рис. 107. Корнелис Бега. Сидящий крестьянин (Источник: [http://art-slovar.ru/gallery/BEGA\\_A%20SITTING%20PEASANT.JPG](http://art-slovar.ru/gallery/BEGA_A%20SITTING%20PEASANT.JPG))

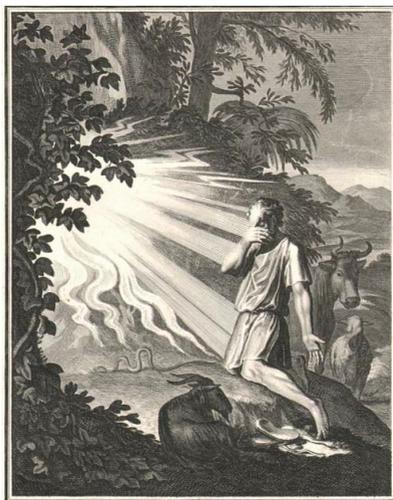


Рис. 108. Ян Лёйкен. Моисей и Неопалимая купина (Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Лёйкен,\\_Ян#/media/Файл:Jan\\_Luyken\\_Etching.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Лёйкен,_Ян#/media/Файл:Jan_Luyken_Etching.jpg))

Новичками на этом пути были художники Харлемской гильдии Св. Луки Эсайас ван де Вельде (Esaias van de Velde, 1590–1630) (рис. 109), Виллем Бёйтевех (Willem Buytewech, 1587–1627)

(рис. 110), Геркулес Сегерс (Hercules Seghers, 1589–1640) (рис. 111), Ян ван де Вельде (Jan van de Velde, 1593–1641) (рис. 112).

Эсайас ван де Вельде основал в офорте тему голландского сельского пейзажа. Наивные виды уступали панорамным изображениям его соотечественников-последователей (Ян ван Акен, Адриан Остаде, Антони Ватерлоо), но были первыми по времени [10].



Рис. 109. Эсайас ван де Вельде. Зима. Состояние 3  
(Источник: [https://en.artsdot.com/ADC/Art-ImgScreen-4.nsf/O/A-8XXVEK/\\$FILE/Esaias\\_van\\_de\\_velde-winter\\_state\\_3..Jpg](https://en.artsdot.com/ADC/Art-ImgScreen-4.nsf/O/A-8XXVEK/$FILE/Esaias_van_de_velde-winter_state_3..Jpg))

Более одарённым был художник Виллем Бейтевех. Значительная художественная одарённость сделала непохожими между собой как его картины и рисунки, так и офорты. Он отличался приверженностью к камерам риториков (тогдашний голландский театр), к преувеличениям и гротеску, дружил с комедиографом Бредеро. Современники прозвали его Хитроумным Виллемом. В 1621 году вышла в печать его серия офортов с пейзажами. В основном простые мотивы его пейзажей оживляли или редкие персонажи, или порыв ветра, наклоняющего верхушки деревьев. Сюжеты простые, крестьянские: дорога, кусты возле канала, хижины крестьян среди деревьев. Настроение офортов Бейтевеха – неторопливое, иногда с оттенком скуки. Однако картины Виллема Бейтевеха станут шагом вперёд в сравнении с упрощёнными опусами пейзажей на офортах Эсайаса ван де Вельде. Виллем Бейтевех умер в возрасте 30 лет, и в дальнейшем голландский офорт развивался без него. О вкладе Бейтевеха в голландскую гравюру свидетельствует интерес к его произведениям Сегерса и Рембрандта. Последний собирал его офорты, а в годы учебы – копировал их [10].



Рис. 110. Виллем Бейтевех. Святой Франциск получает стигматы  
(Источник: <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iif/738014/1764207/main-image>)

Поднять на новую ступень голландский офорт сумел Геркулес Сегерс (1589–1638). Никакого покоя, никакой неторопливости — он умел быть разным и неожиданным. Его панорамные пейзажи зовут в синеву, побуждают к долгому созерцанию, пугают неизвестным будущим. Простые мотивы офортван де Вельде или Бейтевеха только на ощупь искали сюжеты и соответствие им технических возможностей самой офортной техники. Образцы офортван Сегерса самостоятельны по сюжету и уже сопоставимы с образцами нидерландской живописи. Они могли быть как точным воспроизведением и конкретного пейзажа («Панорама Амерсфорта») и условным сочетанием реальных элементов горных долин с хижинами, деревьями и лодками в дальних заливах («Река в горной долине»), так и совершенно фантастическими, тревожными фантазмагориями («Скалистая долина с рекой и дорогой»). Иногда Сегерс чувствовал усталость от тревожных фантазмагорий собственных пейзажей, и тогда возникали офорт-натюрморты («Книги»). Фанатично преданный гравюру, художник был склонен к новациям, к экспериментам, что не всегда приводило к находкам, приятным и приемлемым для современников. Он не пользовался

популярностью, а его офорты не хранили. Осталось примерно 50 его графических произведений, а некоторые – вообще в единичных образцах, что указывает и на малые тиражи офортов мастера, и на значительное количество уничтоженных произведений [10].



Рис. 111. Геркулес Сегерс. Товия и ангел  
(Источник: <http://www.thehistoryblog.com/wp-content/uploads/2012/05/Tobias+and+the+Angel.jpg>)

Если широкая общественность мало ценила находки Сегерса, то художники, наоборот, их воспевали и развивали, несмотря на гнетущее, драматическое настроение его произведений.

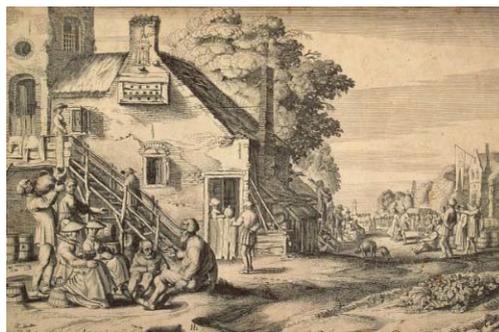


Рис. 112. Ян ван де Вельде. Деревенская улица  
(Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Велде,\\_Ян\\_ван\\_де#/media/Файл:Village-Street.big.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Велде,_Ян_ван_де#/media/Файл:Village-Street.big.jpg))

Среди ценителей творчества Сегерса был сам Рембрандт. Заинтересованный в повышении своего мастерства, Рембрандт, который не был на стажировке в Италии, приобрёл на аукционе доски-

матрицы Геркулеса Сегерса, а матрицу «Побег святой Семьи в Египет» переделал в собственный офорт. Главный ценитель офортов Сегерса и талантливый пейзажист Якоб ван Рёйсдал тоже иногда обращался к технике офорта [10].

Необходимо отметить, что основой для мировой славы голландской гравюры являются около 300 офортов Рембрандта Харменса ван Рейна (Rembrandt Harmensz Van Rijn, 1606–1669), равных по своему художественному значению его станковым картинам (рис. 113).

Офорты Рембрандта, подобно гравюрам Дюрера, представляющие собой гордость собраний, более 200 лет являются объектом страстного собирательства, а также объектом всяческих искусных подделок и копий, благодаря чему приобретение их, особенно начинающим собирателем, требует исключительной осторожности [25].



Рис. 113. Рембрандт Харменс ван Рейн. Ближница

(Источник: <https://3.bp.blogspot.com/-3iGmdiyw05I/To359jiZ-0I/AAAAAAAAOQs/Ei1JZbNt3iw/s1600/%25D0%2591%25D0%25BB%25D0%25B8%25D0%25BD%25D1%2589%25D0%25B8%25D1%2586%25D0%25B0.jpg>)

Рембрандту было тридцать, когда умер Геркулес Сегерс. Он уже 10 лет занимался офортом, хотя и не был ни фанатично преданным офортной технике (как Сегерс), ни склонным к значительным экспериментам с самой техникой. Но художник принес в офорт раз-

нообразии и глубину человеческих чувств, отчаянных стремлений, пафос поисков и трагизм судьбы, даже героизм поступков, драму старости и прощание с миром. Рембрандт внёс в офорт, бывший до того лишь одной из множества графических техник XVI века, столько мастерства и психологической глубины, что тот перестал быть техническим курьёзом и забавой чудаков-художников. К тому же Рембрандт занимался офортом практически всю жизнь, оставив около 290 образцов. Поэтому его офорты вобрали и его сюжетные ходы, и рост технического мастерства, и художественную раскованность последних драматических лет жизни. По рембрандтовым офортам начали измерять высокую ступень и художественное качество офортов других художников, если те обращались к этой технике [10]. Из огромной по численности школы Рембрандта, подробно изученной в книге нашего соотечественника Ровинского «Ученики Рембрандта», мы отметим следующих:

- Фердинанд Боль (Ferdinand Bol, 1616–1680) (рис. 114);
- Ян Ливенс (Jan Lievens, 1607–1674) (рис. 115).



Рис. 114. Фердинанд Боль. Жертвоприношение Гидеона  
(Источник: [https://3.bp.blogspot.com/-oOKu6UWUkuE/WEVhVnBKzfl/AAAAAAAAABmEM/5ZaYrNi\\_kB8BX4JWtd8VwKkWPYc688XsACLCB/s1600/Bol-Ferdinand-engraving-Sacrifice-of-Gideon-c1640-44-Rijksmuseum.jpg](https://3.bp.blogspot.com/-oOKu6UWUkuE/WEVhVnBKzfl/AAAAAAAAABmEM/5ZaYrNi_kB8BX4JWtd8VwKkWPYc688XsACLCB/s1600/Bol-Ferdinand-engraving-Sacrifice-of-Gideon-c1640-44-Rijksmuseum.jpg))

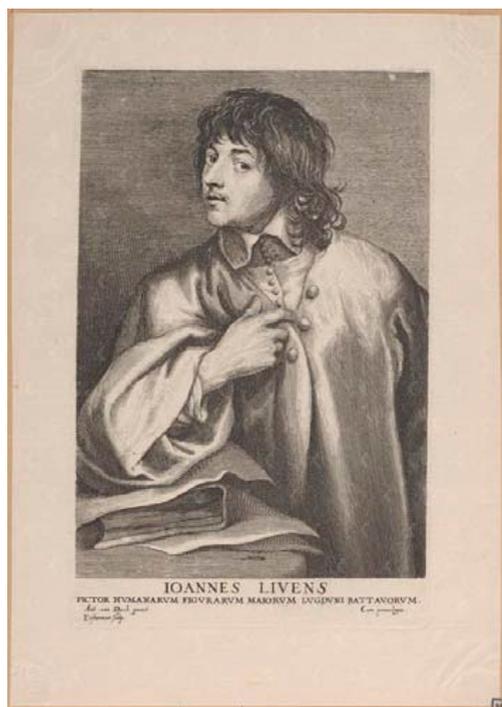


Рис. 115. Ян Ливенс. Автопортрет  
(Источник: <https://artefact.culture.ru/attachments/attachment/middle/5ab2757a8b79e29177c4bdf5-middle.jpg>)

Голландский офорт после Рембрандта – более разноцветный, широкий по сюжетам и более спокойный. Мастера охотно берутся за топографические карты, портреты, пейзажи разных городов, бытовой жанр. Однако в конце XVII века офорт несколько потерял статус высокого искусства [10].

После эпохи расцвета наступает быстрый и окончательный упадок нидерландской графики. В конце века работают:

- Корнелий Блумарт (Cornells Bloemart, 1603–1680) (рис. 116);
- Ромейн де Хоге (Romeijn de Hooghe, 1645–1708) (рис. 117); косвенно является одним из создателей русской школы гравюры, так как один из его учеников, Шонеберг, был при Петре Первом приглашен в Россию и основал школу гравюры, главенствующую в течение первой половины XVIII века.



Рис. 116. Корнелий Блумарт. Святой Виллиброрд (Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Блумарт,\\_Корнелий\\_II#/media/Файл:Cornelis\\_Bloemaert\\_-\\_S.\\_Willibrordus.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Блумарт,_Корнелий_II#/media/Файл:Cornelis_Bloemaert_-_S._Willibrordus.jpg))



Рис. 117. Ромейн де Хогге. Портрет Яна де Витта (Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Хогге,\\_Ромейн\\_де#/media/Файл:1672\\_Johan\\_en\\_Cornelis\\_de\\_Witt.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Хогге,_Ромейн_де#/media/Файл:1672_Johan_en_Cornelis_de_Witt.jpg))

Они позднее пытаются, главным образом в черной манере, воскресить былую славу;

- Абрахам Блотелинг (Abraham Blooteling, 1634–1695) (рис. 118);
- Николас Верколье (Nicolaes Verkolje, 1673–1746) (рис. 119);
- Корнелис Дюсарт (Cornelis Dusart, 1660–1704) (рис. 120).

Начало XVIII века отмечено в Голландии не плохими портрети-стами:

- Питер ван Гунст (Pieter van Gunst, 1667–1724) (рис. 121);
- Якоб Хоубракен (Jakob Houbraken, 1698–1780) (рис. 122).

Но дух живого творчества навсегда покидает Нидерланды и расцвет гравюры этого жеманного века переносится на почву Франции [25].



Рис. 118. Абрахам Блотелинг. Портрет Констанция Гуйгенса  
(Источник: <https://images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/portrait-of-constantijn-huygens-abraham-bloteling-abraham-bloteling.jpg>)



Рис. 119. Николас Верколье.  
Портрет Бальгазара  
Беккера (Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Nicolaas\\_Verkolje#/media/File:Nicolaas\\_Verkolje\\_-\\_Balthasar\\_Bekker.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Nicolaas_Verkolje#/media/File:Nicolaas_Verkolje_-_Balthasar_Bekker.jpg))



Рис. 120. Корнелис Дюсарт.  
Сентябрь. 12 месяцев  
(Источник: <https://i.pinimg.com/originals/d2/77/04/d277046b7b172c626d362198d13f8cc3.jpg>)



Рис. 121. Питер ван Гунст. Портрет короля Франции Людовика XIV (Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7c/Portrait\\_of\\_Louis\\_XIV\\_of\\_France\\_-\\_van\\_Gunst.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7c/Portrait_of_Louis_XIV_of_France_-_van_Gunst.jpg))



Рис. 122. Якоб Хоубракен. Якоб ван Хемскерк (Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Хоубракен,\\_Якоб#/media/Файл:Jacob\\_van\\_Heemskerck.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Хоубракен,_Якоб#/media/Файл:Jacob_van_Heemskerck.jpg))

Офорт становится вспомогательной техникой в создании иллюстраций к книгам, анатомическим или ботаническим трактатам, создании титульных страниц (фронтисписов), которыми начинали издание. Интересным с исторической и художественной точек зрения является создание в 1616 году в Лейпциге серии гравюр к печатному изданию книги Густава Селенуса (под этим псевдонимом скрывался герцог Брауншвейг-Вольфенбюттельский Август) «Шахматы, или Королевская игра» художником Якобом ван дер Хейденом. Офорт идёт как в услужение аристократии, так и в практическое приспособление, далёкое от цели возвеличивания человеческого духа, главной цели искусства вообще. Офорт становится бытовым ремеслом в руках второстепенных художников, достойных за небольшую плату использовать какие угодно стилистики (поздний маньеризм, реализм, барокко).

На переломе XVI и XVII веков Фландрия выдвинула две группы крупных граверов. Первая была школой крупнейшего после Луки Лейденского гравера Фландрии Хендрика Гольциуса (Hendrick Goltzius, 1558–1615) (рис. 123) и его учеников и последователей. Это:

- Жан Санредам (Jan Saenredam, 1565–1607) (рис. 124);
- Жан Мюллер (Jan Muller, 1598–1625) (рис. 125);
- Джейкоб Мэтэм (Jacob Matham, 1571–1631) (рис. 126);
- Бартоломеус Долендо (Bartholomeus Dolendo, 1566–1610) (рис. 127) [25].

Вторая группа находилась под непосредственным влиянием величайшего фламандского мастера Пётра Пауля Рубенса (нидерл. Pieter Paul Rubens, 1577–1640). Крупнейшие представители, работавшие по его и ван Дейка композициям, были [25]:

- Лукас Ворстерман (Lucas Vorsterman, 1595–1667) (рис. 128);
- Бютиус Адамс Болсверт (Boetius Adam a Boiswert, 1586–1659) (рис. 129);
- Схелте Адамс Болсверт (Schelte a Boiswert, 1589–1662) (рис. 130);
- Паулюс Понтий (Paulus Pontius, 1603–1658) (рис. 131).



Рис. 123. Хендрик Гольциус. Адам и Ева в раю  
 (Источник: [https://1.bp.blogspot.com/-sgNH3phlso4/WWGAsPEt5hI/AAAAAAAAABuK8/fyNGUbEX\\_g4kKhKFrVnm4jJ9IFqEm2pxwCLcBGAs/s1600/Spranger-Bartholomeus-after-Adam-and-Eve-in-Paradise-1585-engraving-by-Hendrik-Goltzius-British-Museum.jpg](https://1.bp.blogspot.com/-sgNH3phlso4/WWGAsPEt5hI/AAAAAAAAABuK8/fyNGUbEX_g4kKhKFrVnm4jJ9IFqEm2pxwCLcBGAs/s1600/Spranger-Bartholomeus-after-Adam-and-Eve-in-Paradise-1585-engraving-by-Hendrik-Goltzius-British-Museum.jpg))



Рис. 124. Жан Санредам. Елисей берет плащ Илии (Источник: [https://3.bp.blogspot.com/-bcumuR55pzo/WzT5TiyvuYI/AAAAAAAAAb1U/rLUeu6YS8uMSUQRgY0GDexjDu6GYpovbQCLcBGAs/s1600/Saenredam\\_chariot\\_of\\_fire\\_1.jpg](https://3.bp.blogspot.com/-bcumuR55pzo/WzT5TiyvuYI/AAAAAAAAAb1U/rLUeu6YS8uMSUQRgY0GDexjDu6GYpovbQCLcBGAs/s1600/Saenredam_chariot_of_fire_1.jpg))



Рис. 125. Жан Мюллер. Купидон и Психея (Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Amor\\_en\\_Psyche%2C\\_RP-P-OB-32.200.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Amor_en_Psyche%2C_RP-P-OB-32.200.jpg))



Рис. 126. Джейкоб Мэтэм. Портрет Джейкоба Мэтэма (Источник: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jacob\\_Matham#/media/File:Gulden\\_Cabinet\\_-Jacob\\_Matham\\_p\\_475.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Jacob_Matham#/media/File:Gulden_Cabinet_-Jacob_Matham_p_475.jpg))

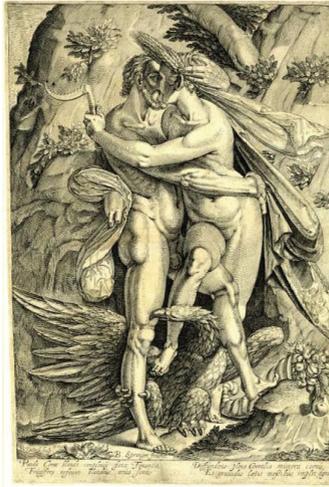


Рис. 127. Бартоломеус Долендо. Юпитер и Церера обнимаются (Источник: [https://2.bp.blogspot.com/-kBeQT3dnwGo/WWGCaoVnP2I/AAAAAAAAABuLk/cATZo8YLK7c\\_YErUtomAEUu962Ju\\_KqWgCLcBGAs/s1600/Spranger-Bartholomeus-after-Jupiter-and-Ceres-Embracing-1597-engraving-by-Bartholomeus-Willemsz-Dolendo-British-Museum.jpg](https://2.bp.blogspot.com/-kBeQT3dnwGo/WWGCaoVnP2I/AAAAAAAAABuLk/cATZo8YLK7c_YErUtomAEUu962Ju_KqWgCLcBGAs/s1600/Spranger-Bartholomeus-after-Jupiter-and-Ceres-Embracing-1597-engraving-by-Bartholomeus-Willemsz-Dolendo-British-Museum.jpg))



Рис. 128. Лукас Ворстерман. Портрет Деодаата дель Монте (Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Ворстерман,\\_Лукас#/media/Файл:Deodatus\\_Delmont\\_door\\_Lucas\\_Vorstermans.JPG](https://ru.wikipedia.org/wiki/Ворстерман,_Лукас#/media/Файл:Deodatus_Delmont_door_Lucas_Vorstermans.JPG))

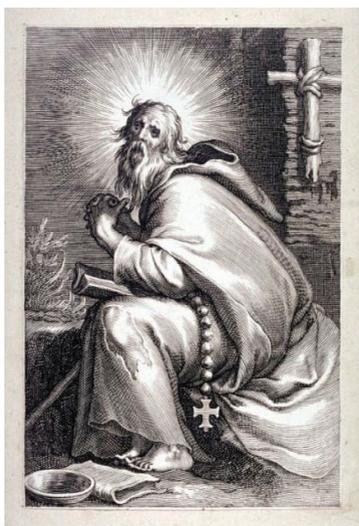


Рис. 129. Боэтиус Адамс Болсверт. Святой Аммон Нитрийский  
(Источник: [https://art.famsf.org/sites/default/files/styles/artwork\\_view/public/artwork/bolswert/3328201301750092.jpg?itok=s1LxB5WN](https://art.famsf.org/sites/default/files/styles/artwork_view/public/artwork/bolswert/3328201301750092.jpg?itok=s1LxB5WN))



Рис. 130. Схелте Адамс Болсверт.  
Явление Мадонны Св. Франциску Ксаверию  
(Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/Heilige\\_Franciscus\\_Xaverius\\_aanbidt\\_Maria\\_met\\_kind%2C\\_RP-P-H-O-16.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/Heilige_Franciscus_Xaverius_aanbidt_Maria_met_kind%2C_RP-P-H-O-16.jpg))

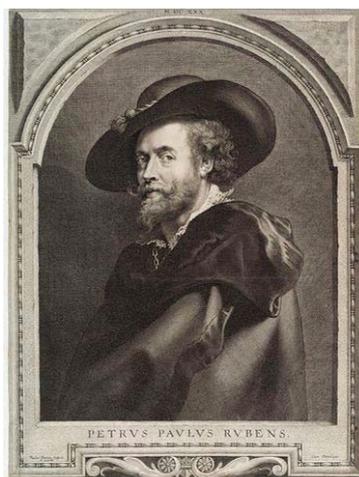


Рис. 131. Паулюс Понтий. Гравюрный портрет Рубенса  
(Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b7/Rubens\\_by\\_Pontius.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b7/Rubens_by_Pontius.jpg))

Сюда же может быть причислен и работавший по Фр. Хальсу Йонас Зюйдерхоф (Jonas Suyderhoef, 1610—1686) (рис. 132).



Рис. 132. Йонас Зюйдерхоф. Гравированный портрет Анны Марии Ван Шурман (Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Anna\\_Maria\\_van\\_Schurman\\_-\\_after\\_Lievens.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Anna_Maria_van_Schurman_-_after_Lievens.jpg))

Обе эти группы достигли исключительной легкости и живописной изобразительности в своих листах, и если, за исключением всеобъемлющего таланта Гольциуса, мастера эти работали по чужим композициям, то в этом был дух времени.

Единственно, где в конце XVI века проявилось во фламандской гравюре национальное массовое оригинальное творчество, был ландшафт. В этом отношении из большого количества мастеров необходимо отметить следующих:

- Ханс Бол (Hans Bol, 1534–1593) (рис. 133) и более поздние мастера;
- Абрахам Блумарт (Abraham Bloemaert, 1564–1651) (рис. 134), который работал не только в пейзаже;
- Николас де Брейн (Nicolaus de Bruyn, 1578–1644) (рис. 135);
- Давид Тенирс (David Teniers, 1610–1690) (рис. 136) [25].



Рис. 133. Ханс Бол. Лесная местность со зданиями вдоль озера  
(Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Hans\\_Bol\\_-\\_Wooded\\_landscape\\_with\\_buildings\\_along\\_a\\_lake.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Hans_Bol_-_Wooded_landscape_with_buildings_along_a_lake.jpg))



Рис. 134. Абрахам Блумарт. Адам, принужденный к труду  
(Источник: [https://1.bp.blogspot.com/-BWwpdQw0du4/XeX0Uxjd1GI/AAAAAAAAAkU/9UAiYcmKIYc-Ps5-d1DT9ZdpsP3m7PaQQCEwYBhgL/s1600/Saenredam\\_AdamForcedToLabor\\_2\\_1.jpg](https://1.bp.blogspot.com/-BWwpdQw0du4/XeX0Uxjd1GI/AAAAAAAAAkU/9UAiYcmKIYc-Ps5-d1DT9ZdpsP3m7PaQQCEwYBhgL/s1600/Saenredam_AdamForcedToLabor_2_1.jpg))



Рис. 135. Николас де Брейн. Обрезание Христа  
(Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/62/Nicolaes\\_de\\_Bruyn\\_-\\_The\\_Circumcision\\_of\\_Christ.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/62/Nicolaes_de_Bruyn_-_The_Circumcision_of_Christ.jpg))

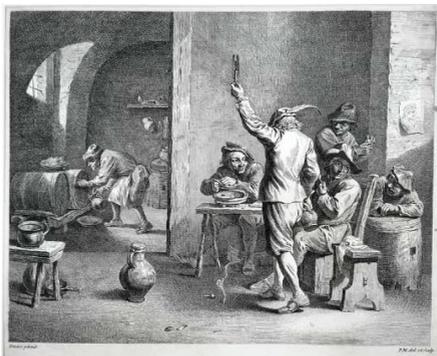


Рис. 136. Давид Тенирс. Сцена в таверне  
(Источник: [https://a.1stdibscdn.com/archivesE/upload/a\\_5153/1496326672625/IMG\\_1557\\_1.JPG](https://a.1stdibscdn.com/archivesE/upload/a_5153/1496326672625/IMG_1557_1.JPG))

Кроме перечисленных групп среди фламандских мастеров описываемого периода следует отметить автора огромных, рассчитанных на украшение стен, граверных композиций Якоба Виллемса Делфта (Willem Jacobsz Delff, 1580–1638) (рис. 137), работавшего в черной манере Валлеранта Вайланта (Wallerant Vaillant, 1623–1677) (рис. 138) и скончавшегося весьма рано Корнелиса Виссхера (Cornelis Visscher, 1629–1662) (рис. 139), который отчасти под влиянием начинавших тогда работать голландцев резко повернул свое творчество в сторону реальной оригинальной гравюры. Ему, между прочим, принадлежит редчайший портрет русского посла Виниуса, являющийся одним из редчайших русских гравированных портретов [25].



Рис. 137. Якоб Виллемс Делфт.  
Портрет Морица Оранского  
(Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Делфт,\\_Якоб\\_Виллемс\\_\(младший\)#/media/Файл:Willem\\_Jacobsz.\\_Delft\\_001.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Делфт,_Якоб_Виллемс_(младший)#/media/Файл:Willem_Jacobsz._Delft_001.jpg))



Рис. 138. Валлерант Вайлант.  
Молодой мальчик  
(Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/71/Mezzotint\\_Wallerant\\_Vaillant.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/71/Mezzotint_Wallerant_Vaillant.jpg))



Рис. 139. Корнелис Виссхер. Автопортрет  
(Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Cornelis\\_de\\_Visscher%2C\\_by\\_Cornelis\\_de\\_Visscher\\_%281628-29\\_-\\_1658%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Cornelis_de_Visscher%2C_by_Cornelis_de_Visscher_%281628-29_-_1658%29.jpg))

Таков блестящий и обильный мастерами расцвет фламандской гравюры. Однако несмотря на творческую силу гения Гольциуса и потрясающую технику Ворстермана и его современников, интерес к нидерландской гравюре невольно сосредоточивается на группе голландских гравёров XVII века. Республика бюргеров, ценою героических усилий и кровавой борьбы завоевавшая себе государственную независимость, выковала себе особые формы быта, резко отличные от быта соседней испанской и католической Фландрии. В XVII веке она сумела создать себе и особую оригинальную школу интимно буржуазного, реалистического искусства, нашедшего в гравюре не меньшее выражение, чем в живописи. Этому в высшей мере способствовало то обстоятельство, что почти все живописцы – создатели национального голландского искусства – в то же время работали и в офорте и, продолжая дело, начатое итальянцами, довели этот вид гравюры до высших его достижений [25].

### **Рекомендуемая литература**

1. Золотой век голландской живописи // Википедия : Свободная энциклопедия. – URL: [ru.wikipedia.org/wiki/Золотой\\_век\\_голландской\\_живописи](https://ru.wikipedia.org/wiki/Золотой_век_голландской_живописи) (дата обращения: 14.10.2021).
2. Чайнов, А. Старая западная гравюра : практическое пособие / А. Чайнов. – Москва : Мосполиграф, 1926. – 87 с. – Режим доступа: по подписке. – URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=228215>.

### **Тема 1.4. Гравюрные школы Франции**

**Форма проведения занятия:** лекция.

### **Вопросы для обсуждения**

1. История возникновения гравюры во Франции.
2. Главные временные вехи в истории гравюры Франции.
3. Художественные индивидуальности и имена, повлиявшие на развитие гравёрного искусства Франции.
4. Тонкости технического исполнения гравюры во Франции.

## **Методические указания по проведению занятия**

Студенту необходимо ознакомиться с лекционным материалом по теме «Гравюрные школы Франции», используя предложенный автором материал, а также рекомендуемую литературу. В процессе чтения следует обращать внимание на формулировку используемых терминов и определений, при возникновении вопросов обращаться к глоссарию; проводить аналогии между авторами графических и художественных произведений, временными отрезками, в которых они жили, уровнем социального и научного развития той или иной эпохи.

### **Методические материалы к занятию**

Начало французской гравюры датируется концом XV века. Ее колыбелью стали монастыри герцогства Бургундского, расположенного на северо-востоке страны. Истоки французской гравюры связаны не только с бургундскими провинциями. В это время во Франции существовало множество художественных центров, где высокого развития достигли живопись, скульптура, художественные ремесла и постепенно складывались местные традиции печатной графики. Однако эти первые опыты носят весьма провинциальный характер.

Развитие гравюры в XV веке стимулируется появлением книгопечатания при помощи подвижного шрифта и активной деятельностью целого ряда издательских центров, среди которых выделяются Лион и Париж. В это время размеры гравюр увеличиваются. Улучшается качество печати произведений искусства на дереве или металле. В основном изображения контурные, без штриховой проработки форм, предназначавшиеся для последующей прокраски от руки. Стиль этих ранних работ определяет готическая традиция.

И только в XVI веке появляется ряд ярко выраженных индивидуальностей, среди которых на первом месте Жан Дюве (Jean Duvet, 1480–1556), работавший под перекрестным влиянием Дюрера и итальянцев и давшего сильную серию Апокалипсиса [25]. Его работы отличаются большими размерами и оригинальным графическим решением. В своем религиозном мистицизме и готической

эмоциональности творчество Дюве восходит к идеалам Средневековья. Он иллюстрирует свои тексты буквально. Когда Евангелист Иоанн говорит о трубном гласе, Дюве изображает трубу, обращённую в ухо святого. Художник пренебрегает естественностью и рационализмом, изменяет правильные пространственные соотношения. Композиции декоративны, фигуры полностью заполняют пространство, не оставляя свободного места. Они создают призрачную, давящую на психику зрителя атмосферу.

Все 73 гравюры, приписанные художнику, очень редки, каждая – со слегка отличным содержанием. Некоторые отдельные гравюры существуют в единственном экземпляре. Предполагается, что большинство произведений художника относятся к периоду между 1540–1555 годами. Художнику принадлежат гравированные копии работ Маркантонио Раймонди (Marcantonio Raimondi, ок. 1470) и Андреа Мантеньи (Andrea Mantegna, ок. 1431).

Самое известное произведение Жана Дюве – серия из двадцати восьми гравюр на темы Апокалипсиса (рис. 140). Они исполнены в значительной степени под влиянием аналогичного цикла Альбрехта Дюрера, но отличаются по стилю. Фронтиспис имеет латинские надписи.



Рис. 140. Жан Дюве. Иллюстрация к Апокалипсису (Источник: [https://www.1st-art-gallery.com/thumbnail/88000/88636/painting\\_page\\_800x/Duvet/Illustration-To-The-Apocalypse-1550s.jpg?ts=1505655060](https://www.1st-art-gallery.com/thumbnail/88000/88636/painting_page_800x/Duvet/Illustration-To-The-Apocalypse-1550s.jpg?ts=1505655060))

Рядом с Дюве два других французских гравера:

- Этьен Делон (Etienne Delaune, 1518–1583) (рис. 141);
- Жак Андруэ Дюсерсо́ (Androuet Du Cerceau, 1510–1580) (рис. 142) (по преимуществу орнаментные композиции) [25].



Рис. 141. Этьен Делон. Бои и триумфы (Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Combats\\_et\\_Triomphes\\_MET\\_DP834204.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Combats_et_Triomphes_MET_DP834204.jpg))

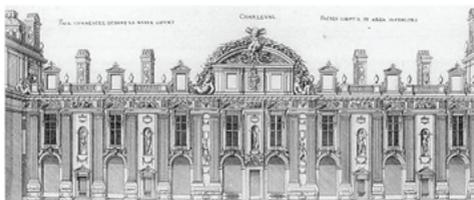


Рис. 142. Жак Андруэ Дюсерсо́. Фасад замка Шарлеваль (иллюстрация из второго тома «Прекраснейших зданий Франции») (Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/Jacques\\_Androuet\\_Du\\_Cerceau\\_%281%29\\_-\\_Ch%C3%A2teau%2C\\_Charleval\\_-\\_WGA00432.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/Jacques_Androuet_Du_Cerceau_%281%29_-_Ch%C3%A2teau%2C_Charleval_-_WGA00432.jpg))

В XVI веке во Франции гравюра как вид искусства переживает период формирования и становления. В это время получают развитие книжная иллюстрация, станковая и репродукционная графика. Акцент переносится на книгу светской тематики – теперь ведущее место стали играть издания античных авторов, переводы итальянской литературы, научные трактаты, публикации произведений французских писателей.

Заметный след во французской графике оставила группа итальянских мастеров, приглашенных Франциском I во главе с Fr. Primaticcio ко французскому двору и образовавших так называемую школу Фонтенбло, имевшую немало последователей среди французов. В конце XVI века заметно выделяются:

- Жан Кузен (Jean Cousin, 1522–1594) (рис. 143);
- Томас де Леу (Thomas de Leu, 1560–1620) (рис. 144) [25].



Рис. 143. Жан Кузен. Поклонение пастырей  
(Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336555>)



Рис. 144. Томас де Лей. Катрин де Медичи (Источник: [https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas\\_de\\_Leu#/media/File:Portrait\\_of\\_Catherine\\_de\\_M%C3%A9dicis\\_by\\_Thomas\\_de\\_Leu\\_-\\_Gallica\\_2010\\_\(adjusted\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_de_Leu#/media/File:Portrait_of_Catherine_de_M%C3%A9dicis_by_Thomas_de_Leu_-_Gallica_2010_(adjusted).jpg))

В этот период появляется ряд граверов, таких, как Жоффруа Торі (Geoffroy Tory, ок. 1480–1533 г.) и Бернар Саломон (Bernard Salomon, 1506–1561), последовательно проводящих свои эстетические идеи, чувствовавшие специфику книжного дела и художественные возможности техники ксилографии.

Жоффруа Тори прославился как талантливый художник-гравёр под именем «Мастер из „Разбитого Горшка“». Он оставил после

себя огромную коллекцию отпечатанных и вырезанных им виньеток, фронтисписов, вензелей, заглавных букв (рис. 145).

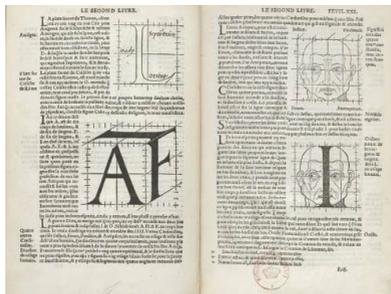


Рис. 145. Жоффруа Тори. Разворот из «Цветущего луга»  
(Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%BE%D1%80%D0%B8,\\_%D0%96%D0%BE%D1%84%D1%84%D1%80%D1%83%D0%B0#/medi%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Tory-champ-fleury-spread.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%BE%D1%80%D0%B8,_%D0%96%D0%BE%D1%84%D1%84%D1%80%D1%83%D0%B0#/medi%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Tory-champ-fleury-spread.jpg))

Гравюры Тори удивительно прозрачны благодаря господству в них белого цвета. Графические построения мастера ложатся тонким рисунком на светлой поверхности листа. Линии контуров рисунка гибки и подвижны в передаче пластики фигур, их грациозных движений. Выразительность рисунка увеличивается проработкой форм тонкими штрихами. Фигуры размещены в пространстве, строящемся на основе линейной перспективы. В пластике фигур нет излишней округлости, а пространственные решения не нарушают плоскости страницы. Иллюстрация, обведенная линейной рамкой, ложится рядом с текстом и орнаментальной рамкой красивой вставкой, организующей и дополняющей своим кружевным узором графическую выразительность уравновешенной композиции декоративного убранства страницы в целом.

Противоположными качествами обладал следующий гравёр — Бернар Саломон. В его работах явно отсутствует чувство меры. Иллюстрации, в которых каждая деталь тщательно моделирована тонкой штриховкой, и орнаменты со сложным плетением арабески сменили причудливые гротескные формы. Усиление декоративного начала отвлекает от текста. Выполненный монотонным набором мелкого бисерного шрифта, он лишь подчеркивает активность декоративных элементов, отделка которых произведена с большим техническим мастерством гравера-ксилографа.

Самыми известными работами Бернара Саломона (рис. 146) являются гравюры Библии и Овидия «Метаморфозы». Фигуры автора были вдохновлены элегантным маньеризмом искусства школы Фонтенбло, были источником вдохновения для мастеров, работающих в Лионе, и стали широко распространяться и копироваться. Орнаментальная изобретательность, подлинно ювелирная тонкость техники ксилографии – все это определило успех книг Саломона у художников декоративно-прикладного искусства. Но уже в XVII веке Жоффруа Тори и Бернара Саломона все забыли. Это связано с появлением резцовой гравюры и офорта.



Рис. 146. Бернар Саломон. Триумф Славы Петрарки (Источник: [https://en.wikipedia.org/wiki/Bernard\\_Salomon#/media/File:Petrarch-triumph-4-fame-salomon.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Bernard_Salomon#/media/File:Petrarch-triumph-4-fame-salomon.jpg))

Однако французская гравюра достигает мировой значительности только в начале следующего столетия в исключительно сильных листах лотарингского мастера Жака Калло (Jacques Callot, 1592–1635) [23]. Являясь крупнейшим мастером офорта, он умело применял многократное травление доски для передачи разных пространственных планов: от затенённого переднего до серебристо-воздушного дальнего. В 1610-е гг. Жак стал одним из главных оформителей праздников и представлений при дворе герцогов Медичи. В 1617 г. открыл новый вид кислотоупорного лака, который позволил ему существенно изменить и усовершенствовать технику гравирования.

Наибольшее признание принесла Калло серия крупноформатных офортов «Большие бедствия войны» (рис. 147), запечатлевшая хаос и ужасы, в которые повергла Европу Тридцатилетняя война. Историки называют эти офорты первым антивоенным (пацифистским) высказыванием в истории. Автор «Ужасов войны», «Джентльменов», стиль которого свободный, напоминающий рисунок пером, порвал со старыми традициями и вызвал длинный ряд подражателей как среди французов, так и среди итальянцев (S. Della Bella) [25].



Рис. 147. Жак Калло. Казнь через повешение  
(из серии «Большие бедствия войны»)  
(Источник: [http://www.torturesru.com/dle/grafics\\_ill/787-zhak-kallo-bolshie-bedstviya-voyny.html](http://www.torturesru.com/dle/grafics_ill/787-zhak-kallo-bolshie-bedstviya-voyny.html))

Среди французских мастеров, работавших в стиле Калло, следует отметить:

- Абрахама Босса (Abraham Bosse, 1605–1678) (рис. 148);
- Мишеля Дориньи (Michel Dorigny, 1617–1666) (рис. 149);
- Израэля Сильвестра Младшего (Israel Silvestre, 1621–1691) (рис. 150) [23].



Рис. 148. Абрахам Босс. Мандрагора офорт  
(Источник: <https://utahch.blogspot.com/2011/12/abraham-bosse-1604-1676.html>)



Рис. 149. Мишель Дориньи. Боги Олимпа в облаках  
(Источник: [https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/04.%20Engraving/855664!/ut/p/z0/04\\_Sj9CPykssy0xPLMnMz0vMAfljo8zi\\_R0dzQyNnQ28\\_J1NXQwc\\_YMCTIOc\\_dwNDE30g1Pz9L30o\\_ArAppiVOTr7JuuH1WQWJKhm5mXlq8fYWcip-Cal14EtC8vXT\\_CwtTUzMxEvyDbPdZRUVERAG18ZFM!/](https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/04.%20Engraving/855664!/ut/p/z0/04_Sj9CPykssy0xPLMnMz0vMAfljo8zi_R0dzQyNnQ28_J1NXQwc_YMCTIOc_dwNDE30g1Pz9L30o_ArAppiVOTr7JuuH1WQWJKhm5mXlq8fYWcip-Cal14EtC8vXT_CwtTUzMxEvyDbPdZRUVERAG18ZFM!/))



Рис. 150. Израэль Сильвестр Младший. Торжественный въезд пяти  
квадрилей (исп. cuadrilla) в амфитеатр (Источник: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/04.+Engraving/337248>)

Одновременно, но в независимом от Калло стиле, работает Клод Лоррэн (Claude Gelléede Lorrain, 1600–1682), гравюры которого по своей значительности не уступают его картинам (рис. 151) [25].



Рис. 151. Клод Лоррэн. Похищение Европы  
(Источник: [https://www.astro.umd.edu/~jph/Claude\\_Etchings.d/Europe.jpg](https://www.astro.umd.edu/~jph/Claude_Etchings.d/Europe.jpg))

Век, начатый фантастикой Калло, был закончен блестящей плеядой портретистов эпохи Людовика XIV:

- Клод Меллан (Claude Meilan, 1598–1688) (рис. 152);
- Жан Морэн (Jean Morin, 1600–1666) (рис. 153).

Достигли своего расцвета в работах:

- Робёр Нантёйль (Robert Nanteuil, 1623–1678) (рис. 154);
- Николя де Пуальи (Nicolas de Poilly, 1626–1690) (рис. 155);
- Антуан Массон (Antoine Masson, 1637–1700) (рис. 156).



Рис. 152. Клод Меллан. La Sainte Face (Святое Лицо). 1649 г.  
(Источник: <https://all-drawings.livejournal.com/393234.html>)



Рис. 153. Жан Морéн. Святой Павел (Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BD,%D0%96%D0%B0%D0%BD\\_\(%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%86\)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:JEAN\\_MORIN\\_-\\_SAINT\\_PIERRE\\_-\\_SAINT\\_PAUL.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BD,%D0%96%D0%B0%D0%BD_(%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%86)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:JEAN_MORIN_-_SAINT_PIERRE_-_SAINT_PAUL.jpg))



Рис. 154. Робёр Нантёиль. Роберт Нантей в честь Лорана Дюфура, Мари-Жанны-Баттисты, герцогини Савойской (Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/Robert\\_Nanteuil\\_after\\_Laurent\\_Dufour%2C\\_Marie-Jeanne-Baptiste%2C\\_Duchesse\\_de\\_Savoie%2C\\_1678%2C\\_NGA\\_9348.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/Robert_Nanteuil_after_Laurent_Dufour%2C_Marie-Jeanne-Baptiste%2C_Duchesse_de_Savoie%2C_1678%2C_NGA_9348.jpg))



Рис. 155. Николя де Пуальи. Святой Андрей (Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Nicolas\\_de\\_Poilly#/media/File:Saint\\_Andrew\\_Line\\_engraving\\_by\\_N\\_de\\_Poilly\\_Wellcome\\_V0031548.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Nicolas_de_Poilly#/media/File:Saint_Andrew_Line_engraving_by_N_de_Poilly_Wellcome_V0031548.jpg))

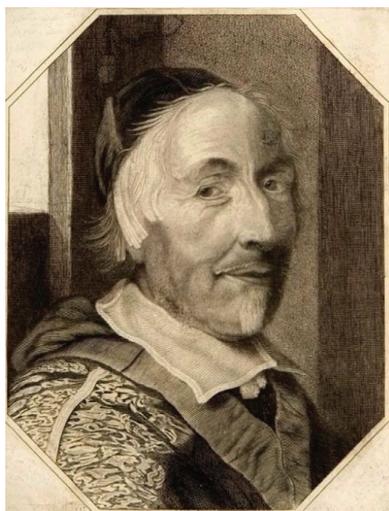


Рис. 156. Антуан Массон. Луи Абелли Севек де Родез (Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Antoine\\_Masson#/media/File:Antoine\\_Masson\\_-\\_Louis\\_Abelly\\_%C3%A9v%C3%AAque\\_de\\_Rodez.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Antoine_Masson#/media/File:Antoine_Masson_-_Louis_Abelly_%C3%A9v%C3%AAque_de_Rodez.jpg))





Рис. 159. Пьер Имбер Древет. Жак Бенин Боссюэ (Jacques Benigne Bossuet) (Источник: <https://www.meisterdrucke.com/kunstwerke/500px/Pierre%20Imbert%20Drevet%20-%20Jacques%20Benigne%20Bossuet%20%20-%20%28MeisterDrucke-135664%29.jpg>)

Младшее поколение этой великой плеяды, быть может, и уступало в силе изобразительности работам Нантейля, но сумело дать дальнейшее развитие своей виртуозной технике и выделить ряд исключительных мастеров. Это:

- Герард Эделинк (Gérard Edelinck, 1640–1707) (рис. 157);
- Николя Дориньи (Nicolas Dorigny, 1657–1746) (рис. 158);
- Пьер Имбер Древет (Pierre Drevet, 1663–1738) (рис. 159) [25].

В середине XVIII века число французских гравюров становится необозримым. Гравировали все причастные к искусству, до госпожи де Помпадур включительно. Однако из этой общей массы недурных, но безличных гравюр мы можем выделить два имени:

- Жерар Одран (Gérard Audran) (1640–1703) (рис. 160);
- Жан Пен (Jean Pesne) (1623–1700) (рис. 161) [25].



Рис. 160. Жерар Одран. Ангелы и свиты Бога. 1681 г.  
(Источник: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/04.%20Engraving/851246?lng=en>)



Рис. 161. Жан Пен. Видение Святого Павла  
(по живописному оригиналу Никола́ Пуссéна). Гравюра  
(Источник: <http://art-slovar.ru/artgallery/155/173/213>)

Изменения в области искусства наблюдаются уже в первое десятилетие XVIII века, когда абсолютная монархия шла к упадку и разложение ее политического и экономического могущества скрывалось за пышностью двора дряхлеющего короля Людовика XIV. С переломом во вкусах возникает интерес к жанровой тематике, ранее почти отсутствовавшей. Высокий уровень искусства обусловил ведущую роль Франции среди западноевропейских стран.

Новые социальные и экономические отношения создали благоприятную почву для расцвета гравюры, которая начинает завоевывать себе большие права, идя в ногу с другими видами изобразительного искусства. Интерес к гравюре, ее успех были обусловлены ростом молодого класса буржуазии и его культурными потребностями.

Еще большую славу, чем плеяда французских портретистов эпохи Людовика XIV, среди собирателей имели французские офортисты. Известны имена важнейших офортистов той эпохи, из которых почти все были также и прославленными живописцами. На первое место следует поставить величайшего французского мастера Жана Антуана Ватто́ (фр. Jean Antoine Watteau, 1684—1721), оставившего только 12 офортов, но давшего своими композициями материал для граверной работы двух поколений (рис. 162) [25]. Жан Антуан Ватто вызвал значительный интерес у других мастеров. Выдающийся колорист выработал свой особенный графический стиль. Как правило, он пользовался сангиной и сочетал её со свинцовым или итальянским карандашом (чёрным мелом), что позволяло в рисунке добиться живописных эффектов (сангина даёт теплый тон, а карандаш — холодный) и особо трепетной фактуры в сочетаниях тонкой силуэтной линии и подчеркнуто рельефной растушёвки.



Рис. 162. Жан Антуан Ватто. Рисунок с головками  
(Источник: <https://all-drawings.livejournal.com/515242.html>)

Гораздо более плодовитыми были:

- Жан Батист Удри (Jean Baptiste Oudry, 1686—1755) (рис. 163);
- Шарль-Жозеф Натуар (Charles Natoire, 1700—1778) (рис. 164);
- Жан Оноре Фрагонард (Honoré Fragonard, 1732—1806) (рис. 165);
- Иоганн Георг Вилле (George Wille, 1715—1807) (рис. 166);
- Франсуа́ Буше́ (Francois Boucher, 1705—1770) (рис. 167).



Рис. 163. Жан-Батист Удри. Охота на волков. 1725 г.  
(Источник: <https://www.liveinternet.ru/users/5369705/post424695095/>)



Рис. 164. Шарль-Жозеф Натуар. Лето. Ок. 1735 г.  
(Источник: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP809395.jpg>)



Рис. 165. Жан Оноре Фрагонар.  
Ученики у гробницы  
(Источник: <https://pixels.com/featured/the-disciples-at-the-tomb-jean-honore-fragonard.html>)



Рис. 166. Иоганн Георг Вилле.  
Гадалка-мать  
(Источник: <https://api.schwab-auktionen.de/pic/katalog/5100/1024/450750-0.jpg>)



Рис. 167. Франсуа́ Буше́. Игра в китайские шахматы  
(Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D1%88%D0%B5,\\_%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%81%D1%83%D0%B0#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:DP826287.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D1%88%D0%B5,_%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%81%D1%83%D0%B0#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:DP826287.jpg))

Особого рассмотрения требует процветавшая в эту же эпоху французская книжная иллюстрация, выполненная гравюрой по меди мастерами [25]. Это:

- Юбер-Франсуа Гравло (H. François Gravelot, 1699–1773) (рис. 168);
- Шарль-Доменик-Жозеф Эйзен (Charles Eisen, 1720–1778) (рис. 169);
- Огюстен (Августин) де Сент-Обен (Augustin de St. Aubin, 1736–1807) (рис. 170);
- Габриель-Жак де Сент-Обен (Gabriel de St. Aubin, 1724–1780), (рис. 171);
- Шарль-Николя Кошен (Charles Cochin, 1735–1750) (рис. 172);
- Лоран Кар (Laurent Cars, 1699–1771) (рис. 173);
- Жан-Мишель Моро (Jean Michel Moreau le jeune, 1741–1814) (рис. 174).



Рис. 168. Юбер-Франсуа Гравло. Лист эскизов  
(Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/385477>)



Рис. 169. Шарль-Доменик-Жозеф Эйзен. Иллюстрация к The Devil of Pope-Fig Island (Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%B9%D0%B7%D0%B5%D0%BD,%D0%A8%D0%B0%D1%80%D0%BB%D1%8C#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:La\\_Fontaine\\_-\\_Tales\\_and\\_Novels\\_in\\_verse\\_-\\_v2\\_p130.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%B9%D0%B7%D0%B5%D0%BD,%D0%A8%D0%B0%D1%80%D0%BB%D1%8C#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:La_Fontaine_-_Tales_and_Novels_in_verse_-_v2_p130.jpg))



Рис. 170. Огюстен (Августин) де Сент-Обен. Королевское семейство Людовик XVI, Мария-Антуанетта, Людовик XVII (Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Louis\\_XVI%2C\\_Marie-Antoinette%2C\\_Louis\\_XVII.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Louis_XVI%2C_Marie-Antoinette%2C_Louis_XVII.jpg))

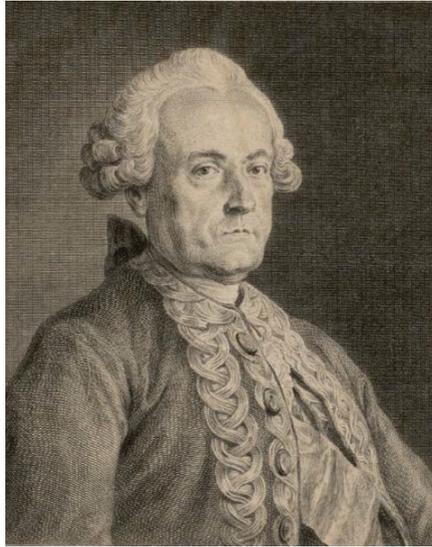


Рис. 171. Габриель-Жак де Сент-Обен.  
Гравюра с портрета адмирала де ла Мота  
(Источник: <https://ok-krasik57.livejournal.com/1168994.html>)



Рис. 172. Шарль-Николя Кошен. Мужской профиль  
(Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%88%D0%B5%D0%BD\\_%D0%A8%D0%B0%D1%80%D0%BB%D1%8C-%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D1%8F\\_\(%D0%9C%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D1%88%D0%B8%D0%B9\)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Bust\\_of\\_a\\_Man\\_in\\_Profile\\_to\\_Left\\_MET\\_DP805721.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%88%D0%B5%D0%BD_%D0%A8%D0%B0%D1%80%D0%BB%D1%8C-%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D1%8F_(%D0%9C%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D1%88%D0%B8%D0%B9)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Bust_of_a_Man_in_Profile_to_Left_MET_DP805721.jpg))



Рис. 173. Лоран Кар. Раймонд де Пюи, портрет. Ок. 1725 г.  
 (Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D0%B9%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%B4\\_%D0%B4%D0%B5\\_%D0%9F%D1%8E%D0%B8#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:+Raymond\\_](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D0%B9%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%B4_%D0%B4%D0%B5_%D0%9F%D1%8E%D0%B8#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:+Raymond_))



Рис. 174. Жан-Мишель Моро. Брачная кровать (Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ed/Jean-Michel\\_Moreau\\_and\\_Jean-Baptiste\\_Blaise\\_Simonet\\_after\\_Pierre-Antoine\\_Baudouin%2C\\_Le\\_couch%C3%A9\\_de\\_la\\_mari%C3%A9e%2C\\_1768%2C\\_NGA\\_2825.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ed/Jean-Michel_Moreau_and_Jean-Baptiste_Blaise_Simonet_after_Pierre-Antoine_Baudouin%2C_Le_couch%C3%A9_de_la_mari%C3%A9e%2C_1768%2C_NGA_2825.jpg))

Особое внимание следует уделить французскому рисовальщику и гравёру стиля рококо, самому известному и наиболее типичному мастеру книжной иллюстрации XVIII века. Это Жан-Мишель Моро. Значение иллюстраций мастера огромно. Историки искусства считают, что посредственные «Песни» Лабурда обязаны своим успехом именно изящным иллюстрациям Моро. К сочинениям Мольера художник выполнил 33 рисунка, на одной из иллюстраций он изобразил себя в образе портретиста. В 1777–1783 гг. вышли в свет две сюиты гравюр Моро, которые вошли в историю графики под названием «Памятник костюму». Это сборник больших офортов, представляющих отдельные сцены из жизни придворного общества с небольшими пояснительными текстами. Сборник по примеру Ватто можно отнести к жанру «галантных сцен», а точность в изображении костюмов и деталей обстановки сделали этот сборник важным иконографическим источником для художников-модельеров, театральных декораторов и историков искусства XVIII века. Этот сборник многократно переиздавали, в 1789 году – с сопроводительным текстом Ретифа де ла Бретона.

Для Энциклопедии Дидро и Даламбера Моро предоставил гравёрам рисунки, иллюстрирующие ремесленные процессы. Он гравировал по картинам Буше и Грёза. В 1770 году сменил Шарля-Николя Кошена Младшего в должности «рисовальщика малых королевских празднеств». Моро создавал оригинальные композиции на темы развлечений Людовика XV и мадам Дюбарри, позднее – Людовика XVI (рис. 175) и Марии-Антуанетты. В 1781 году получил официальную должность рисовальщика и гравёра кабинета короля и апартаментов в Лувре. Жан-Мишель также рисовал с натуры портреты членов королевской семьи углём, мелом и пастелью. По его рисункам работали другие гравёры.

В рисунках и гравюрах Жана-Мишеля Моро воплотилось изящество и обаяние стиля рококо. После путешествия в Италию в 1785 году его стиль изменился в сторону неоклассицизма, однако принято считать, что этот период в его творчестве менее удачен. Его рисунки и гравюры стали строже и лаконичнее. Как бы то ни было, Моро остался в истории художником стиля рококо. Он был членом масонской ложи «Девять Сестёр». Продолжал работать в качестве книжного иллюстратора и в годы революции.



Рис. 175. Жан-Мишель Моро. Коронавание Людовига XVI  
(Источник: <https://drouotstatic.zonesecure.org/images/perso/zoomsrc/LOT/54/88227/-1453507156.jpg>)

Жанр «галантных празднеств» быстро стал популярным; к нему обращались многие мастера эпохи рококо. Сюжетами композиций становились концерты, танцы на лоне природы, прогулки в тени парковых аллей. Кульминацией темы отдыха галантного общества на лоне природы является картина Жана Оноре Фрагонара «Счастливые возможности качелей», награвированная Николя Делоне (рис. 176) в 1768 году: всё в ней является воплощением беспечной радости жизни, кокетливой игры, галантного флирта.



Рис. 176. Николя Делоне. Памятное свидетельство о житейских и нравственных порядках в конце XVIII века (Источник: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DT201325.jpg>)

Их вычурная пластика, с нашей точки зрения, не совсем естественная; бледная кожа и лица с нежнейшим румянцем на щеках, открытая женская грудь — все подчеркивало, что женщина — источник наслаждения и красоты. Галантными дамам приходилось прибегать к разным хитростям, чтобы соответствовать нравственным представлениям той эпохи. И все это сохранится еще целое столетие.

Понятие «галантность», давнее название целой эпохе, пришло из французского языка (в переводе означает «изысканная вежливость», «чрезвычайная обходительность»). Относилось оно прежде всего к отношениям мужчины и женщины (главным образом из аристократической, придворной среды). Под галантностью подразумевалась не только высшая степень уважения к женщине, но и поклонение женской красоте, служение даме, исполнение всех её желаний и капризов (неслучайно «каприз» — одно из любимых слов той эпохи).

Главным врагом этого века считалась скука. И многое, чем славилась данная эпоха, делалось ради её преодоления. Бесконечные празднества и увеселительные представления, пышные застолья и изысканные развлечения, маскарады и любовные приключения культивировались в высшем обществе, а значит, неизбежно становились объектом внимания в искусстве. Галантный век нашел яркое отражение во всех его видах и жанрах — в литературе и театре, в музыке, скульптуре, живописи. Но особое внимание в эту эпоху было уделено графическому искусству.

Галантный век, проникнутый легкостью и игривостью художественных форм и образа мыслей, требовал соответствующего, воздушного и прозрачного, выражения. Рисунок и искусство гравюры стали очень популярным жанром, поскольку оказались довольно точным отражением стиля эпохи — игривости и инфантильности, изнеженной красоты и сибаритства, изысканности и изящества, граничащих с манерностью.

Заканчивая тему французской графики и оставляя в стороне цветную гравюру, требующую совершенно особого рассмотрения, мы упомянем только имя изобретателя акватинты — Жана-Батиста Лепренса (Jean Baptiste Le Prince, 1734–1781) (рис. 177), интересно для нас своими композициями на русские темы, весьма живо передающими русские народные сцены эпохи Екатерины II [25].



Рис. 177. Жан-Батист Лепренс. Русские торговцы рыбой. Гравюра. Франция, 1764 г. (Источник: [https://minemshop.ru/output/zhan\\_batist\\_leprens\\_russkie\\_torgovcy\\_ryboj\\_gravjura\\_francija\\_1764\\_god/](https://minemshop.ru/output/zhan_batist_leprens_russkie_torgovcy_ryboj_gravjura_francija_1764_god/))

Гравюры этой эпохи нередко пользовались особым вниманием собирателей и составляли значительные разделы коллекций. Так, в собрании князей Барятинских, поступившем в 1918 году сначала в Гравюрный кабинет Румянцевского музея, а затем, после закрытия этого музея, в Музей изящных искусств, насчитывалось более 6500 гравюр французской школы.

### Рекомендуемая литература

1. Очерки по истории и технике гравюры / [Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина]. — Москва : Изобразительное искусство, 1987. — 14 брошюр в футляре (688 с.).
2. Чайнов, А. Старая западная гравюра : практическое пособие / А. Чайнов. — Москва : Мосполиграф, 1926. — 87 с. — Режим доступа: по подписке. — URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=228215>.

## **Тема 1.5. Гравюрные школы Англии**

**Форма проведения занятия:** лекция.

### **Вопросы для обсуждения**

1. История возникновения гравюры в Англии.
2. Главные временные вехи в истории гравюры Англии.
3. Художественные индивидуальности и имена, повлиявшие на развитие граверного искусства в Англии.
4. Жанры английской гравюры.
5. Тонкости технического исполнения гравюры в Англии.

### **Методические указания по проведению занятия**

Студенту необходимо ознакомиться с лекционным материалом по теме «Гравюрные школы Англии», используя предложенный автором материал, а также рекомендуемую литературу. В процессе чтения следует обращать внимание на формулировку используемых терминов и определений, при возникновении вопросов обращаться к глоссарию; проводить аналогии между авторами графических и художественных произведений, временными отрезками, в которых они жили, уровнем социального и научного развития той или иной эпохи.

### **Методические материалы к занятию**

Самая молодая из всех школ гравюры – английская. Ее зарождение относят к концу XV века, когда в 1480 году в книге «Зеркало мира» были изданы первые известные гравюры, а их автором был Уильям Кекстон (William Saxton, 1422–1491), английский издатель-первопечатник. Иллюстрации к книге были выполнены в технике гравюры по дереву. Все старые английские гравюры представляли собой только книжные иллюстрации и были выполнены не на самом высоком уровне и не представляли художественной ценности.

Одним из основателей английской школы, изменившим ситуацию, был известный голландский мастер Джон Фарбер-старший (англ. John Faber Senior, 1660–1721), прославленный художник-пор-



сто тёмные линии или точки, но и плавные полутона. Такими методами, максимально приближавшими гравюру к живописи, стали акватинта, пунктир и упомянутое уже меццо-тинто.

Особенно прославилась Англия своей цветной гравюрой на металле. Многие выдающиеся живописцы того времени понимали, что своей славой обязаны именно гравёрам, тиражировавшим их картины. Знаменитый Джошуа Рейнольдс (англ. Joshua Reynolds, 1723—1792), основатель и президент Королевской академии художеств, даже не требовал с гравёров денег за право воспроизведения своих полотен.

Многие живописцы и сами занимались гравёрным делом. Основоположник английской оригинальной школы живописи Уильям Хогарт (англ. William Hogarth, 1697—1764) начинал свою творческую деятельность как гравёр по серебру. С этим искусством он не расстался всю жизнь. Именно гравюры давали ему средства к существованию. Так, написав свою знаменитую серию картин под эпатажным названием «Жизнь проститутки», он сразу же сделал с картин гравюры, которые пользовались у покупателей огромным спросом. Картины этого цикла дошли до нас лишь благодаря гравюрам Хогарта, поскольку оригиналы сгорели во время пожара 1775 года.

Окрылённый финансовым успехом, Хогарт поступил аналогичным способом и с другими своими известными циклами — «Карьера мота», «Модный брак» (рис. 179). Все работы художника расходились небывалыми тиражами. Купить гравюру Хогарта считалось модным во всех слоях общества — от аристократов, приобретающих оригиналы, до мелких лавочников и портовых рабочих, охотно украшавших недорогими репродукциями стены своих жилищ.

Первым в ряду выдающихся английских гравёров периода возникновения и расцвета национальной школы гравюры следует назвать Джона Томаса Смита (англ. John Thomas Smith, 1652—1742). Он работал в технике меццо-тинто и был, пожалуй, самым знаменитым мастером этой техники в Европе. Чаще всего Смит воспроизводил работы своего выдающегося современника живописца Готфрида Кнеллера (англ. Godfrey Kneller, 1646—1723). Причём просто копиями его работы назвать было нельзя. Уместнее говорить об интерпретации сюжетов картин Кнеллера. Сам художник отно-

сился к Джону Смиту с большим уважением и высоко ценил его работы (рис. 180) [3].



Рис. 179. У. Хогарт. Модный брак. Вскоре после свадьбы. 1743–1745 г.  
(Источник: <https://veryimportantlot.com/ru/lot/view/uilyam-hogart-53098#gallery-4>)



Рис. 180. Д. Смит. Портрет Фредерика, принца Уэльского. 1724 г.  
(Источник: <https://antikzone.ru/img/cms/4-%20%D0%B4-%20%D1%81%D0%BC%D0%B8%D1%82-%20%D0%BF%D0%BE%D1%80%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%84%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0%20c%20%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%BD%D1%86%D0%B0%20%D1%83%D1%8D%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%201724.jpg>)

**Техники меццо-тинто.** Начало распространению этого метода положено изданием в 1662 году Джоном Ивлином (англ. John Evelyn, 1620–1706), английским писателем и коллекционером, книги с подробным описанием данной техники. Мёццо-тíнто (итал. *mezzo* – «средний» и *tinto* – «окрашенный, тонированный»), «чёрная манера» – вид гравюры на металле, относящийся к глубокой печати. Техника была изобретена в середине XVIII в. немецким мастером Людвигом фон Зигеном (нем. Ludwig von Siegen, 1609–1680) (рис. 181). Медную доску обрабатывают специальным инструментом («качалкой»), чтобы ее поверхность стала шероховатой. Те места, которые должны быть светлыми, выскабливаются (полируются). Чем сильнее полировка, тем светлее будет тон. Гравюры меццо-тинто отличаются глубиной и бархатистостью тона, богатством и тонкостью светотеневых эффектов [11].



Рис. 181. Людвиг фон Зиген. Портрет Амели Элизабет фон Гессен. 1642 г. (Источник: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ludwig\\_von\\_Siegen#/media/File:Ludwig\\_von\\_Siegen\\_-\\_Portrait\\_of\\_Amelie\\_Elisabeth\\_von\\_Hessen.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Ludwig_von_Siegen#/media/File:Ludwig_von_Siegen_-_Portrait_of_Amelie_Elisabeth_von_Hessen.jpg))

Отточенный до полного совершенства английскими мастерами, уже в XVIII веке этот метод нередко называли «английской манерой». Благодаря меццо-тинто Европа познакомилась с творчеством таким живописцев, как Джошуа Рейнольдс (англ. Joshua Reynolds, 1723–1792), Готфрид Кнёллер (нем. Gottfried Kniller, англ. Godfrey

Kneller, 1648–1723), Питер Лели (англ. Peter Lely, 1618–1680), Томас Лоуренс (англ. Thomas Lawrence, 1769–1830) и многих других. Выдающимися мастерами мещо-тинто были Джордж Уайт (George White, 1671–1732), Джеймс МакАрдел (James MacArdell, 1729–1765) (рис. 182), Ричард Хьюстон (Richard Houston, 1722–1775) (рис. 183), Ричард Ирлом (1742–1822) (рис. 184) [3].



Рис. 182. Джеймс МакАрдел. Портрет актрисы Ханны Причард. Мещо-тинто, 1762 г. (Источник: [https://en.wikipedia.org/wiki/James\\_MacArdell#/media/File:Hannah\\_Pritchard.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/James_MacArdell#/media/File:Hannah_Pritchard.jpg))



Рис. 183. Ричард Хьюстон. Глава палача (Источник: <https://pxhere.com/ru/photo/1467843>)



Рис. 184. Ричард Ирлом. Сцена из «Короля Лиры». 1792 г.  
(Источник: [https://lit-yaz.ru/pars\\_docs/refs/104/103374/103374\\_html\\_m79b414c4.png](https://lit-yaz.ru/pars_docs/refs/104/103374/103374_html_m79b414c4.png))

Помимо меццо-тинто широкое распространение в Англии получает изобретенная в XVI веке в Венеции **техника пунктира**, или, как ее называли в Англии, техника «**стиппля**» [3]. Как самостоятельная техника появилась в Англии во второй половине XV века, а получила распространение в XVIII в. Рисунок, состоящий из комбинации сгущенных или разреженных точек, наносится на покрытую лаком доску специальными иглами и рулетками, затем доска протравливается. Иногда лак и травление не используются: рисунок выбивается только пуансонами.

Этот способ гравирования заключается в том, что изображение создается системой точек – углублений, наносимых на медную пластину пуансонами. Инструмент этот представляет собой стальной стержень, имеющий с одной стороны коническое острие. Противоположный же конец тупой, и по нему ударяют гравировальным молотком. Пуансон врезается в поверхность металла и оставляет углубление, дающее при печати черную точку. Из сочетания таких точек, то плотно расположенных в темных местах, то редко – в светлых, получается изображение [6].

Наибольшие заслуги в создании и усовершенствовании цветного пунктира принадлежат Франческо Бартолоцци (итал. Francesco Bartolozzi, 1727–1815) (рис. 185), итальянцу по происхождению, работавшему в Англии.



Рис. 185. Франческо Бартолоцци. Танец. 1782 г.  
(Источник: <http://www.shakespeares-sonnets.com/Images2012/Dance1.jpg>)

Уильям Винн Риланд (William Wynne Ryland, 1732–1783), Томас Бёрк (Thomas Burke, 1749–1815) (рис. 186) – цветные работы этих мастеров высоко ценились в Англии и за ее пределами, а Бартолоцци стал единственным гравёром, избранным членом Королевской академии художеств.



Рис. 186. Томас Бёрк. Купидон, привязывающий Аглаю к лавру. 1784 г.  
(Источник: <https://www.gettyimages.ca/detail/news-photo/thomas-burke-english-1749-1815-after-angelica-kauffmann-news-photo/1265616020>)

Отец Бартолоцци был ювелиром, работавшим с золотом и серебром. Франческо также освоил отцовскую профессию и демонстрировал в ней столь высокое мастерство и чувство вкуса, что за его образование взялись два флорентийских художника,

которые учили его искусству живописи. Почти сорок лет Франческо Бартолоцци жил и работал в Лондоне, приобрелся к английским традициям, много работал в пунктирной манере, в основном по старинным рисункам. За английский период творчества он создал внушительное количество гравюр, значительное число которых было сделано с картин Чиприани и Ангелики Кауфман. Часть гравюр Франческо Бартолоцци вошла в Шекспировскую галерею Бойделла. Его гравюры были близки к совершенству, точно передавая мельчайшие детали оригинальных картин. Он был удостоен титула королевского гравировщика по меди и в 1769 году – звания академика Королевской академии художеств.

В технике **резцовой гравюры** выделяется Роберт Стрэндж (Sir Robert Strange, 1721–1792), прославившийся своими копиями полотен старых мастеров. Ценители пейзажей стремились купить гравюры Люка Салливана (Luke Sullivan, 1705–1771), Уильяма Вуллета (William Woollett, 1735–1785) и Френсиса Вивареса (François Vivares, 1709–1772) (рис. 187).



Рис. 187. Френсис Виварес. Панорама реки Уай. 1769 г.  
(Источник: [https://d1inegp6v2yuxm.cloudfront.net/royal-academy/image/upload/c\\_limit,cs\\_tinysrgb,dn\\_72,f\\_auto,fl\\_progressive.keep\\_iptc,w\\_1200/t8vm5al0na4nvhdgcvva.jpeg](https://d1inegp6v2yuxm.cloudfront.net/royal-academy/image/upload/c_limit,cs_tinysrgb,dn_72,f_auto,fl_progressive.keep_iptc,w_1200/t8vm5al0na4nvhdgcvva.jpeg))

Признанным мастером портрета в этой технике считался Уильям Шарп (1746–1824). Упомянутый уже Уильям Хогарт работал в технике офорта.

Резцовая гравюра появилась в первой четверти XV века. Первая датированная гравюра резцом относится к 1446 году. Рисунок врезается в металлическую доску стальным резцом квадратного сечения

с ромбовидным срезом. Этот способ позволяет работать только комбинациями чистых линий. Гравюра резцом дает до 1000 оттисков.

Резцовая гравюра характерна большим физическим напряжением мастера при работе: стальной штихель с усилием преодолевает сопротивление металлической пластины. Экономия усилий заставляет гравера стремиться к строжайшей дисциплине штриховки, пользоваться системами параллельных линий, которые как бы штрихуют, оттушевывают пластику изображенных фигур. Но кроме законченности, отчеканенности формы само физическое напряжение при работе как бы переходит в пластическое напряжение образа. И в результате сама манера гравирования, сама технология определяет и ограничивает образную специфику резцовой гравюры: она всегда стремится создать образ, характерный физической активностью, пластической энергией, образ человека действующего.

Вообще XVIII век считается периодом высшего расцвета британского гравёрного искусства. Мастера Англии пользовались заслуженной славой в Европе, а привезти в подарок из поездки в Англию гравюру считалось признаком хорошего вкуса. Цветная британская гравюра являлась в глазах европейцев эталоном мастерства.

В начале XVI века широко распространяется техника офорта. Первые датированные оттиски со стальных травлёных досок относятся к 1501–1507 годам – работы мастера из Аугсбурга Даниэля Хопфера Старшего (нем. Daniel Hopfer, 1470–1536). Приблизительно в это же время швейцарским резчиком и гравёром У. Графом было исполнено несколько офортов, самый известный из которых относится к 1513 году.

Доска покрывается кислотоупорным лаком, рисунок иглой процарапывается в лаке, обнажая поверхность металла. Затем пластина помещается в кислоту, которая вытравливает металл в открытых от лака областях. После травления остальной лак снимается с пластины. Перед печатью на пластину наносится краска, а затем гладкая поверхность печатной формы очищается от неё, в результате чего краска задерживается только в протравленных углублениях. При печати эта краска из углублённых печатающих элементов переносится на бумагу. Таким образом, офорт является разновидностью глубокой печати. Офорт дает около 500 оттисков.

В конце XX века растущая озабоченность влиянием кислот и растворителей на здоровье художников и печатников, работающих в этой технике, привела к разработке менее токсичных методов создания офорта. Новшеством стало применение полотёрного воска в качестве твердого основания для покрытия пластины, а позже с этой же целью — акрилатов [6].

Офорт с технологической точки зрения полярно противоположен резцу. Офортная игла процарапывает тонкую пленку лака с чрезвычайной легкостью, что само уже провоцирует мастера к максимальной подвижности и свободе линии. Офортист с одинаковой непринужденностью может работать и длинным текучим штрихом, и короткими ударами иглы, в его распоряжении есть повторное травление, создающее широкую шкалу тональности, он всегда может в процессе работы внести изменения и исправления в рисунок. Поэтому-то в офорте проявляется интерес к световоздушной среде, которая передается диапазоном тональности, и к подвижности характеристики, что связано с некоторой неопределенностью, беглостью пластики. Образ, характерный для офорта, всегда в становлении, в процессе. Он может быть физически не закончен, но динамичен, психологически глубок. И эта технологическая разница резца и офорта определяет и различие типичных для них жанров, и совсем иные сферы применения. Для резцовой гравюры характерны сюжетная композиция или репрезентативный портрет. Для офорта — пейзаж, психологическая сцена, интимный портрет, мгновенный набросок. Если резец внутренне близок к скульптурному рельефу, то эстетика офорта сродни рисунку.

Офортом работал ещё У. Хогарт, теперь же всё больше мастеров-живописцев создают оригинальные гравированные произведения, поскольку методика эта достаточно проста и доступна. Из наиболее известных мастеров, отдавших дань офорту, можно назвать того же У. Тёрнера, Ричарда Паркса Бонингтона (англ. Richard Parkes Bonington, 1802–1828) (рис. 188), Томаса Стотарда (англ. Thomas Stothard, 1755–1834) (рис. 189), Дейвида Уилки (англ. David Wilkie, 1785–1841) [2].



Рис. 188. Ричард Паркс Бонингтон. Улица Больших часов в Руане. 1824 г.  
(Источник: <https://veryimportantlot.com/ru/news/obchestvo-i-lyudi/richard-parks-bonington-biografiya-tvorchestvo-kartiny-khudozhnika#gallery-4>)



Рис. 189. Томас Стотард. Литография «Потерянное яблоко»  
(Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/71/Thomas\\_Stothard\\_-\\_The\\_Lost\\_Apple\\_from\\_Specimens\\_of\\_Polyautography.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/71/Thomas_Stothard_-_The_Lost_Apple_from_Specimens_of_Polyautography.jpg))

Другой популярной методикой была литография. Техника литографии изобретена в 1796 году в Германии, в Богемии А. Зенефельдером, и это была первая принципиально новая техника печати после изобретения гравюры в XV веке. В литографии использует-

ся способность некоторых пород известняка не принимать на себя краску после протравливания слабой кислотой.

Процесс работы над литографией заключается в следующем: пластина из известняка сглаживается, полируется или делается равномерно шероховатой (такая фактура называется «корн» или «корешок»). На подготовленном таким образом камне рисуют специальным карандашом или пером и кистью, употребляя литографскую тушь. Камень с законченным рисунком травится смесью кислоты и гуммиарабика. В результате протравливания покрытые рисунком места легко принимают печатающую краску; чистые же поверхности камня ее отталкивают. Доска покрывается краской при помощи валика и печатается в станке на плотной бумаге. Иногда вместо известняка используют специально подготовленные пластины из цинка или алюминия. Часто рисуют литографским карандашом или тушью не на камне, а на особой, так называемой автографской, или переводной, бумаге, после чего рисунок передавливается на камень. Весь последующий процесс такой же, как и в классической литографии. Литография дает несколько тысяч оттисков [6].

Ряд произведений Р.П. Бонингтона и Т. Стотарда созданы в технике литографии. К середине века литографию практически забросили, и вновь возрождена она была в конце столетия, когда художники активно искали новые средства выражения. Самым выдающимся литографом конца века был Чарльз Шеннон.

**Жанры английской гравюры.** Значительную часть старинных английских гравюр представляют **карикатуры**. Сам жанр карикатуры существовал и раньше. Известны шаржи Леонардо да Винчи. Явные черты сатиры носят многие полотна Брейгеля и Босха. Но именно в Англии XVIII века карикатура обретает небывалую популярность и становится настоящим явлением общественной жизни благодаря выросшему уровню образованности населения и большому интересу, проявляемому всеми слоями английского общества к политической жизни страны.

Основоположителем английской карикатуры считается всё тот же Уильям Хогарт. Его сатирические рисунки и гравюры пользовались огромной популярностью в Англии и за её пределами и сейчас украшают многие известные коллекции.

Нередко художники-карикатуристы сами гравировали свои рисунки. Чаще всего использовались техники офорта и акватинты. Так, знаменитый карикатурист Томас Роулендсон (англ. Thomas Rowlandson; 1756–1827) (рис. 190) свои рисунки сам переводил в офорты, после чего раскрашивал первые экземпляры.



Рис. 190. Томас Роулендсон. Немного больше. 1791 г.  
(Источник: <https://i.pinimg.com/originals/f3/76/95/f3769582ab9deefe246bf477d74983e2.jpg>)

Сюжеты карикатур были самыми разными. Художники изображали важные события, известных людей эпохи, сценки общественной жизни и т. п. При этом влияние карикатур на общественное мнение было немалым. Так, некоторые новейшие переделки в соборе Святого Павла были устранены именно после выхода карикатур на эти нововведения.

К середине XVIII столетия гравюра получает на Британских островах небывалую популярность. Если раньше тиражи были невелики и заказывались аристократами, то сейчас уже сами гравёры становятся издателями и продавцами своих работ. Некоторые даже прекращали заниматься своим искусством и полностью отдавались новому занятию.

Показательна судьба знаменитого издателя и продавца гравюр Джона Бойделла (John Boydell, 1719–1804). Нельзя недооценивать вклад Бойделла в развитие **исторического жанра** в английском искусстве. Он заказывал картины на исторические сюжеты, причём

не только у британских, но у итальянских и французских художников, затем поручал гравёрам делать с них эстампы, которые выпускал в продажу [3].

Исторический жанр – один из основных жанров изобразительного искусства, посвященный воссозданию событий прошлого и современности, имеющих историческое значение. Этот жанр часто переплетается с другими жанрами – так называемым историко-бытовым, портретом (портретно-исторические композиции), историческим пейзажем, батальным. Эволюция историко-мифологического жанра во многом обусловлена развитием религиозно-философских и научных воззрений в художественной культуре и искусстве.

Исторический жанр сформировался окончательно вместе со становлением научного взгляда на историю (полностью лишь в XVIII–XIX вв.). Его зачатки восходят к условно-символическим композициям Древнего Египта и Месопотамии, к мифологическим образам Древней Греции, к документально-повествовательным рельефам древнеримских триумфальных арок и колонн. Собственно, этот жанр начал складываться в итальянском искусстве эпохи Возрождения – в батально-исторических произведениях Паоло Уччелло, картонах и росписях Андреа Мантенья на темы античной истории [14], трактованных в идеально-обобщенном, вневременном плане композициях Леонардо да Винчи, Тициана, Я. Тинторетто.

Начинал Бойделл как художник-гравёр, однако впоследствии полностью отдался издательскому делу, подписав контракты с более чем 250-ю гравёрами, которые работали на его издательство. По словам Джошуа Рейнольдса, Бойделл сделал для искусства больше, чем вся Королевская академия художеств. Издатель пользовался большой известностью и авторитетом и даже дважды занимал пост лорда-мэра Лондона. Он организовывал выставки живописи, издавал книги, популяризировал историю Англии. В это время было модным печатать книги без переплётов, чтобы покупатель мог сам подобрать к тексту гравюры. В книгах той эпохи наглядно видна популярность гравюры – текст буквально тонет в рисунках.

В большом почёте были английские мастера и в других странах. Так, Джон Смит (англ. John Thomas Smith, 1766–1833) (рис. 191)

по заказу российского двора выгравировал по оригиналу Неллера портрет молодого Петра I. Джеймс Уолкер прожил в Петербурге 16 лет и выгравировал портреты всех значительных вельмож двора Екатерины II. Известны гравированные изображения русских генералов с портретов Джорджа Доу (англ. George Dawe, 1781–1829). Помимо портретов сохранились гравюры с изображениями значительных событий того времени – битвы русско-турецких войн, казнь Степана Разина и другие [3].



Рис. 191. Джон Смит. Портрет молодого Петра I  
(Источник: <https://antikzone.ru/img/cms/11-%20%D0%B4-%20%D1%81%D0%BC%D0%B8%D1%82-%20%D0%BF%D0%BE%D1%80%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%82%20%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20-%D0%BF%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%B0%20i-.jpg>)

Для XIX века характерен новый подход к гравюре. Если в предыдущем столетии гравюры являлись в основном репродукциями картин известных живописцев, то теперь гравюра обретает самостоятельное художественное значение и всё чаще обращается к оригинальным сюжетам (рис. 192).



Рис. 192. Чарльз и Ричард Розенберг. Гайд-парк-корнер. 1828 г.  
(Источник: [http://www.parkmonrepos.org/sites/default/files/ch\\_i\\_r\\_rozenberg\\_gayd-park-korner\\_gravyura\\_1828.jpg](http://www.parkmonrepos.org/sites/default/files/ch_i_r_rozenberg_gayd-park-korner_gravyura_1828.jpg))

Тем не менее воспроизводство сюжетов классической живописи сохраняется. Нередко гравированием своих работ занимаются сами художники. Так, много времени уделял гравюре гениальный пейзажист Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер (англ. Joseph Mallord William Turner, 1775–1851). Он гравировал свои картины и выпускал их в виде отдельных отпечатков, книжных иллюстраций и даже целых альбомов. Гравюры быстро принесли ему немалое состояние, что позволяло Тёрнеру много путешествовать. Он побывал во Франции, в Италии, Швейцарии, Германии, Бельгии, что давало художнику незаменимый для пейзажиста опыт и впечатления.

Настоящий расцвет английского офорта пришёлся на викторианскую эпоху. Викторианская эпоха (1837–1901) – период правления Виктории, королевы Британской империи, Ирландии и Индии. Создателем школы английского офорта принято считать Френсиса Сеймура Хейдена (англ. Francis Seymour Haden, 1818–1910). Основное внимание Хейден уделял пейзажам, умело используя эффекты освещения (рис. 193).

Особенно тонко мастеру удавалось передать состояние атмосферы – ясное небо, грозные тучи, солнечные лучи, пронзающие туман, на его работах производят неизгладимое впечатление. Офорты Хейдена с их мощными контрастами чёрного и белого и богатой гаммой промежуточных оттенков очень живописны и выразительны. Мастером офорта викторианского периода был Альфред Ист (англ. Alfred East, 1849–1913). Один из крупнейших пейзажистов своей эпохи, он стремился и в гравюре достичь чисто живописных эффектов, для чего всячески разнообразил технические приёмы офорта (рис. 194).



Рис. 193. Ф.С. Хейден. Вид Челси из окна дома Уистлера. 1863 г.  
(Источник: <https://get.pxhere.com/photo/picture-frame-painting-history-visual-arts-artwork-art-galiot-drawing-stock-photography-sketch-1467413.jpg>)



Рис. 194. Альфред Ист. На берегу Сены. 1913 г.  
(Источник: <http://www.baslerkunst.ch/contents/media/east-seine-gross.jpg>)

Так, он нередко использовал элементы техники акватинты, что придавало его офортам необычную мягкость. Детали его пейзажей сильно обобщены и размыты, в ряде работ прослеживается влияние японской гравюры.

Ещё один художник-гравёр этого стиля – Уильям Странг (англ. William Strang, 1859–1921). Он был блестящим портретистом, иллюстратором и немало поработал с другими методиками. Например, его «Женская голова» выполнена в технике мещо-тинто (рис. 195).

К концу викторианского периода популярность приобретает техника ксилографии. Среди гравёров, работавших в этой технике, выделяется Уильям Николсон (англ. William Nicholson, 1872–1949). Ему принадлежит ряд гравюр, изображающих простых лондонцев, спортсменов и т. п. Известна его серия портретов знаменитостей того времени – королевы Виктории (рис. 196), Сары Бернар, Марка Твена и других.

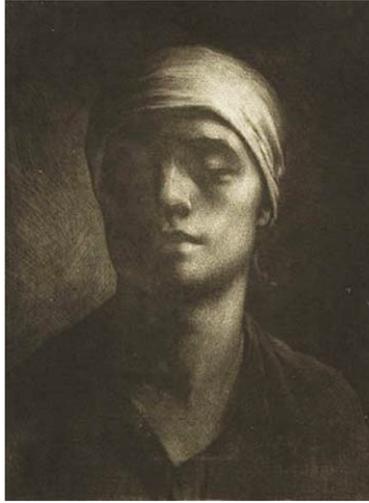


Рис. 195. Уильям Странг. Женская голова. 1884 г.

(Источник: <https://antikzone.ru/img/cms/28-%20%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B3-%20%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F%20%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%20%D0%BC%D0%B5%D1%86%D1%86%D0%BE-%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%BE-1884-.jpg>)



Рис. 196. Уильям Николсон. Королева Виктория. 1899 г.

(Источник: <https://antikzone.ru/img/cms/30-%20%D1%83-%20%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D1%81%D0%BE%D0%BD-%20%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B0%20%D0%B2%D0%B8%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F-1899.jpg>)

Портреты выпускались небольшими тиражами методом цветной гравюры на дереве и размножались литографским способом. Стилю Николсона свойственны крайний лаконизм изобразительных средств, чёткая очерченность силуэтов, скупое использование цвета.

Достойным завершением викторианской эпохи в искусстве гравюры и переходом к искусству новейшего времени стало творчество живописца и гравёра Фрэнка Брэнгвина (Frank William Brangwyn, 1867–1956). Брэнгвин использовал технику офорта, но его работы разительно отличаются от произведений других мастеров викторианского стиля, которые представляли собой тонко и изысканно проработанные небольшие листы (рис. 197).



Рис. 197. Ф. Брэнгвин. Пейзаж в Хаммермите. 1903 г. (Источник: <https://antikzone.ru/img/cms/34-%20%D1%84-%20%D0%B1%D1%80%D1%8D%D0%BD%D0%B3%D0%B2%D0%B8%D0%BD-%20%D0%BF%D0%B5%D0%B9%D0%B7%D0%B0%D0%B6%20%D0%B2%20%D1%85%D0%B0%D0%BC%D0%BC%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BC%D0%B8%D1%82%D0%B5-%201903-.jpg>)

Офорты Брэнгвина – огромные листы, предназначенные для размещения на стенах и апеллирующие к массовому зрителю. Его работы исполнены широкими размашистыми штрихами, наполнены яркими контрастами тёмного и светлого и отличаются подлинной монументальностью. Основная тема произведений художника – жизнь большого города.

Техника офорта и творческая манера Брэнгвина как нельзя лучше передают биение индустриального сердца страны. Это совершенно новые мотивы для английского искусства. Таким образом, творчество Брэнгвина стало переходным этапом от классической английской гравюры к остросоциальной, подчас бунтарской гравюре XX века.

Подводя итог, отметим, что английская гравюра прошла интереснейший путь развития. Находясь долгое время на задворках искусства, в начале XVIII века она взрывообразно развивается в одно из самых ярких явлений художественной жизни Великобритании. Английские мастера гравюры пользовались непререкаемым авторитетом в Европе, их работы вывозились во многие страны континента, у них учились, им подражали. Английская школа гравюры переживала расцвет в течение двух столетий и родила за это время многих выдающихся мастеров этого искусства, которые оставили огромное и ценнейшее творческое наследие. И сегодня старинная английская гравюра является эталоном высокого мастерства и неоспоримого художественного вкуса. Произведения английских гравёров украшают стены многих художественных галерей, старинных замков, современных особняков, являясь необходимым и выразительным элементом английского стиля в интерьере [3].

### **Рекомендуемая литература**

1. Аксенов, Г. П. Эволюция художественно-образной выразительности графического дизайна в процессе развития полиграфических средств : специальность 17.00.06 «Техническая эстетика и дизайн» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Аксенов Геннадий Петрович ; Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики. — Москва, 2008. — 169 с.
2. Английская старинная гравюра, английский стиль XVII — начала XX вв. // ANTIKZONE : Антиквариат. Дизайн. Подарки : [сайт]. — URL: [antikzone.ru/history-of-english-prints-17-19](http://antikzone.ru/history-of-english-prints-17-19) (дата обращения: 21.10.2021).
3. Гравюра. Виды и техники // Искусствоед : [сайт]. — 2015—2021. — URL: [iskusstvoed.ru/2015/12/21/gravure/](http://iskusstvoed.ru/2015/12/21/gravure/) (дата обращения: 21.10.2021).

4. Очерки по истории и технике гравюры / [Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина]. – Москва : Изобразительное искусство, 1987. – 14 брошюр в футляре (688 с.).
5. Мировая художественная культура : словарь-справочник / В. В. Мельситов, И. В. Алферова, Д. А. Балыкин, И. А. Биккулова. – Смоленск : Русич, 2002. – 589 с. – (Для школьников и студентов : От А до Я). – ISBN 5-8138-0380-7.

## **Тема 1.6. Особенности гравюрных школ Японии**

**Форма проведения занятия:** лекция.

### **Вопросы для обсуждения**

1. История возникновения гравюры в Японии.
2. Главные временные вехи в истории гравюры Японии.
3. Художественные индивидуальности и имена, повлиявшие на развитие гравёрного искусства Японии.
4. Тонкости технического исполнения гравюры в Японии.

### **Методические указания по проведению занятия**

Студенту необходимо ознакомиться с лекционным материалом по теме «Гравюрные школы Японии», используя предложенный автором материал, а также рекомендуемую литературу. В процессе чтения следует обращать внимание на формулировку используемых терминов и определений, при возникновении вопросов обращаться к глоссарию. Проводить аналогии между авторами графических и художественных произведений, временными отрезками, в которых они жили, уровнем социального и научного развития той или иной эпохи.

### **Методические материалы к занятию**

Древнейшая сохранившаяся датированная гравюра на дереве в Японии – это отпечаток красками на белой коже с изображением львов и арабесок. Дата ее – 740-е годы нашей эры. Существовали также гравированные изображения с буддийскими сюжетами, исполнявшиеся для паломников.

Гравюра издавна сосуществовала с искусством живописи. Но ее образцы до XVIII в. были в большинстве своем произведениями малоценными в художественном отношении. Гравюра как явление искусства занимает достойное место рядом с японской живописью лишь в XVII веке в связи с появлением класса буржуазии.

Развивалась ксилография в Японии в период феодализма, затем при его разложении и, наконец, во время и после промышленного переворота. Потеряв ведущее значение в искусстве, японская гравюра продолжала существовать и в период капитализма, и в империалистической Японии.

История деревянной гравюры Японии начинается с эпохи Токугава (1603–1868), когда она сложилась как явление искусства и достигла наибольшего расцвета [8]. В эту эпоху произошли значительные изменения в сфере идеологии, в области философского мировоззрения, в новых формах и содержании изображений, что наложило отпечаток на развивающееся искусство гравюры на дереве. Несмотря на значительные отличия различных школ и направлений японской графики и живописи, ряд общих стилистических черт является типичным для японского искусства, как-то: плоскостность, линейность, отвлеченность, стремление к созерцательному восприятию мира.

Первые книги с гравированными рисунками появляются в начале XVII в. Наиболее ранней из книг со светским, а не религиозным содержанием была «Исэ Моногатари», вышедшая в свет в 1608 г. Эта книга отпечатана на разноцветных листах китайской бумаги и содержит 49 гравюр.

**Школа Тоса** еще полна традиций **феодалного искусства**. Субъектом гравюры, рожденной в этот период, является японская буржуазия. Феодалная идеология, ее пережитки резко проявляются в творчестве художников. В школах живописи наблюдаются элементы упадка: чрезмерная изысканность, стремление к преодолению чисто технических трудностей. Искусство становится чопорным, носит церемонный придворный характер.

**Школа Кано** продолжала идти по пути эклектизма, выработавшегося в XVIII в., причем живописные приемы художников разных школ «сближаются».

Все новое, характерное для японского искусства в деревянной гравюре, связано с деятельностью, возникшей в XVII в. благодаря реалистической **школе Укийо-е**, ярко отразившей буржуазную идеологию. Это демократическое и реалистическое направление брало темы из повседневной жизни, из быта городского ремесленника, торговца, актеров, гейш. Гравюра школы Укийо-е не пользовалась признанием представителей феодально-аристократических верхов. Справедливым является замечание С. Елисеева, что «японцу высшего общества она была непонятна и художественно непримлема; для него это грубый лубок с низким и недостойным искусства содержанием» [9]. Среди широких кругов японского буржуазного общества гравюра школы Укийо-е, напротив, пользовалась большим успехом, ею восхищались и усердно собирали и изучали с 60-х годов XIX в. и в Европе [8].

Ниже рассматриваются художники гравюры — Морунобу, семейство Тории, Масанобу, принадлежащие к первому периоду японской гравюры. Ему свойственны свежесть и непосредственность выражения. Известная угловатость и грубоватость формы связаны с некоторым техническим «примитивизмом» ранней гравюры, поскольку многие технические приемы и навыки впервые осваиваются мастерами гравюры, изобретающими при этом много нового. Плоскостно-декоративный характер стиля мастеров деревянной гравюры данного периода обуславливается решительным преобладанием линии как средства выражения. Краска в эту эпоху является лишь декоративным пятном, притом богатство тонов невелико. Пространство еще мало разработано, передача глубины не ставится в приоритет. Наиболее подходящее средство для решения проблемы пространства — пейзаж, который трактуется как нагромождение различных элементов природы, еще не связанное каким-либо единством. Композиция характеризуется недостаточной конструктивностью, отсутствием централизации; в композиции чувствуется стремление заполнить графически всю поверхность бумаги; изображение фигуры не имеет в большинстве случаев композиционной замкнутости. Весь лист в целом производит прежде всего орнаментально-декоративное впечатление.

Большое значение для развития деревянной гравюры имела деятельность Хисикавы Моронобу (1638–1714), которому раньше приписывалось и само изобретение гравюры на дереве. Моронобу был первой крупной художественной индивидуальностью зарождающегося буржуазного направления в японской гравюре. Европейские исследователи называют его «отцом японской гравюры» и японским Дюрером. Наиболее ранняя из известных его работ относится к 1659 году, а последняя – к 1694 году. Таким образом, его художественная деятельность длилась 35 лет. Из многочисленных произведений Моронобу до нас дошло до 80 иллюстрированных им книг. Являясь представителем школы Укийо-е (эпохи Токугава), он одновременно был в своем творчестве связывающим с буржуазным развитием Японии звеном. С поразительным многообразием иллюстрировал книги исторического содержания: «История принцессы Вакакуса» (1683), «Из истории японских героев» (1686), «Комментарии к истории Гендзи» (1694), «История войн периода Хоген». Им выполнены иллюстрации к литературным произведениям: знаменитой «Исэ Моногатари», драме «Истории Иоситсуне», к многочисленным сборникам цветов, а также к книгам: «Женское зеркало, тайная книга женских образов», «Осакские истории» (1668), «36 знаменитых поэтов», «История врача Тикусаи, прибывшего из столицы» (1683), «Сборник знаменитых японских ландшафтов», «Книга с изображениями четвероногих животных» и др.

Некоторые гравюры Моронобу раскрашены от руки; среди них следует отметить две группы: одну – сильно раскрашенных и другую – слегка расцветченных гравюр. Первые покрыты сплошь густым слоем красок и позолотой; они выполнены, по-видимому, самим мастером и взяты не из книг, в которых каждый отдельный лист заключен в прямоугольную линейную раму, а из альбомов; другая группа представляет собой гравюры, лишь слегка подкрашенные в книжных лавках издателей и, естественно, не самим художником.

Образы Моронобу дышат исключительной свежестью и непосредственностью восприятия, силой и полнотой жизни; изображаемые им люди – с характерными широкими челюстями; жизненная, реалистическая струя, динамическое начало являются преобладающим моментом; нередко видна и юмористическая жилка; но формы

еще обобщены, линия — сильная и выразительная — иногда схематична, суммарна, верна традициям феодального искусства. Сила и крепость линии в его более поздних произведениях несколько смягчаются, становятся менее интенсивными.

В книге 1681 г. «100 изображений женщин этого брэнного мира» показаны женщины, занятые домашней работой. На черной гравюре из этой книги (рис. 198) изображены две женщины: одна стирает белье, другая его развешивает. Интересно отметить, что художник верно и точно передает демократический характер типа трудящихся женщин. Сценка носит жанровый характер, исполнена правдивого наблюдения за действительностью, верна в передаче мотивов движения. В плоскостной орнаментальной трактовке одежды, в некоторой обобщенности форм чувствуется отголосок феодальной традиции. Но у других мастеров гравюры конца XVII в. традиционные черты выражены еще сильнее, так что данная гравюра — впереди своего времени.



Рис. 198. Моронобу Хисикава. Прачки. 1638—1714 г.  
(Источник: [https://artgallerystz.com/wp-content/uploads/photo-gallery/ukio/01\\_Moronobu\\_Hishikawa\\_2x.jpg](https://artgallerystz.com/wp-content/uploads/photo-gallery/ukio/01_Moronobu_Hishikawa_2x.jpg))

Линия в творчестве Моронобу обуславливает плоскостно-декоративный характер ранней японской деревянной гравюры. Игра своих линий, условность цвета, недостаточная конструктивность, отсутствие централизации в композиции произведений Моронобу и его преемников производит впечатление орнаментально-декоративное.

С конца XVII в. значительную роль в развитии японской гравюры начинает играть школа Тории. В этой художественной семье наибольший интерес представляет творчество Кийонобу I и Кийонобу II. В стиле художников группы Тории доминирующим является свойственный ей консервативный характер. Следует подчеркнуть в работах этой группы (и даже у позднейших ее представителей) черты графичности, схематизма, плоскостности, условно-обобщенный характер изображений, условно-трактованный фон в противовес реалистической тенденции у Моронобу и позднейших реалистов.

Основной темой гравюры школы Тории было изображение театра: театральных спектаклей, портретов актеров, театральных плакатов (афиш), программ.

**Кийонобу I** основал собственную школу. Как глава фамилии Тории, он изготовлял плакаты, театральные программы, писал портреты актеров. Он считается первым портретистом актеров и даже основателем портретного жанра. Ему принадлежит также изобретение так называемых тан-е, т. е. гравюр, раскрашенных от руки красной и желтой краской.

Как пример приведем театральную программу его работы, датированную 1701 г. (рис. 199).

На этом плакате 13 актеров театра кабуки в мужских и женских ролях с изображением на одежде (по большей части в кругах) присвоенных каждому из них гербов (мон), причем надписями обозначено точно, кого именно из актеров изображает каждая фигура. В отношении стиля здесь подчеркнут плоскостной характер всего изображения; сильная стилизация связана с общим линейным характером плаката; вместе с тем заметны значительная динамичность фигур, известная свобода ракурсов и попытки передать характер некоторых персонажей.



Рис. 199. Кийонобу I. Театральная программа. 1701 г.  
(Источник: [https://sun9-55.userapi.com/imp/8phsNwwQ2\\_Bny\\_tqi-pm0gGuQAJxB-PBenEksg/dcMITiFyrGs.jpg?size=810x559&quality=96&sign=37651504052ca91e5cd917b35dc6bad7&type=album](https://sun9-55.userapi.com/imp/8phsNwwQ2_Bny_tqi-pm0gGuQAJxB-PBenEksg/dcMITiFyrGs.jpg?size=810x559&quality=96&sign=37651504052ca91e5cd917b35dc6bad7&type=album))

Усилением буржуазного влияния, рядом нововведений в области техники и новыми чертами стиля, по сравнению со школой Тории, отмечены работы крупного мастера раннего периода развития японской гравюры **Окумура Масанобу**. После 1707 года Масанобу основал свое издательство, так что для него открылась возможность в собственном деле производить всевозможные эксперименты по улучшению техники гравюры и расширению ее художественно-производственных возможностей.

Масанобу с успехом занимался печатанием так называемых лаковых листов, затем так называемых бени-е, т. е. листов, расцвеченных карминово-красной краской, приготовленной из шафрана. Он же был в 30-х годах XVIII в. изобретателем печатания с двух досок. Первоначально это были только две краски (красная и зеленая), но при умелом пользовании этим сочетанием двухкрасочное печатание давало сильный колористический эффект. Общее впечатление от двухкрасочного печатания мало разнилось от раскрашенных от руки теми же красками гравюр, но при этом здесь вводился принципиально новый момент: возможность массового размножения. Двухкрасочные отпечатки стали вскоре называться как и листы с соответствующей ручной раскраской – бени-е. Наконец, одним из первых (с 1756 год) Масанобу стал применять и печатание с трех досок.

Из гравюр Масанобу, дающих понятие о творческом облике художника, остановимся на черной гравюре, датированной 1723 годом, на которой представлена художница Хисикава Осава,

исполняющая женский портрет (рис. 200). Художница изображена в своем ателье, где находятся картины и предметы, относящиеся к ее искусству (утварь, кисти, краски и пр.). Основным средством выражения в этой гравюре является линия. Взятый из жизни сюжет трактован здесь очень обобщенно, художник дает только контуры фигуры и предметов, без детальной разработки их.

Следующий этап развития длится с 60-х годов XVIII в. до первых лет XIX столетия и характеризуется западноевропейскими искусствоведами как эпоха «классики». Слабая, часто нарушаемая связь с Европой все же начинает ощущаться. Главнейшими представителями нового периода были Харунобу, Сиба Кокан, Тойохару, Сюнсо, Сюн-ман, Кийонага, Ейси, Утамаро, Сяраку.



Рис. 200. Масанобу. Художница Хисикава Осава, исполняющая женский портрет. 1723 г. (Источник: [http://tehne.com/assets/i/upload/library/denike-iaponskaia-tcvetnaia-graviura-1936\\_Page49.jpg](http://tehne.com/assets/i/upload/library/denike-iaponskaia-tcvetnaia-graviura-1936_Page49.jpg))

**Харунобу** в ранние годы своего творчества явился мастером переходного периода – от поколения граверов ранней школы Тории первой половины XVIII в., еще связанной с традицией XVII в., к периоду полной зрелости японской гравюры. С его именем связано имевшее место около 1765 года введение многокрасочного печатания с нескольких досок. Он является первым мастером настоящей цветной гравюры, завоевавшей вскоре широкое признание.

В 1760 году Харунобу основал собственное издательство. С 1765 года появились серии его гравюр, отпечатанных на шелке, на бумаге с шелковистым блестящим фоном, с применением рельефа, носивших название «парчевых картин» (nishiki-e). Главной темой его произведений с этого времени и до самого конца его недолгой жизни становится женщина. Изображение молодой красивой женщины в бытовой обстановке становится основным содержанием его живописи. Он умело передает грацию своих моделей. Уже самой красочной гаммой с преобладанием в ней светлых тонов – светло-розового, светло-зелёного, светло-оранжевого он достигает впечатления чего-то радостного, весеннего.

На гравюре, изображающей танцовщиц Онами и Омitsuодин с прекраснейших листов Харунобу, с исключительной по музыкальности впечатления передачей ритмики плавного, замедленного культового танца (рис. 201) Харунобу подчеркнул отказ от старых феодальных традиций в отношении выбора танцовщиц. Уничтожая демократические черты натуры, перерабатывая женские образы, он тем самым отдал при этом традиционную дань идеализации действительности.



Рис. 201. Харунобу. Две танцовщицы синтоистского храма. Ок. 1769 г.  
(Источник: <https://sun9-22.userapi.com/impgr8sgy76KijoE0mc5Xyw32ADjNoIU17u84LaN7g/3zqyUAJNbA8.jpg?size=537x767&quality=96&sign=6704aa82b29df1a2d802f7c8f5ea434d&type=album>)

Если в поколении «классиков» Харунобу является одним из наиболее ранних представителей буржуазной идеологии, то Ейси – наиболее типичный выразитель феодальной традиции в гравюре этого периода. Несмотря на мастерство композиции и изысканность колорита, Ейси по своему внутреннему содержанию является наиболее загадочным художником своего времени. Тема его гравюр – придворная жизнь, но не современная ему, а прежних лет. Он иллюстрирует романы из придворной жизни, главным образом историю знаменитого принца Гендзи Моногатари. Гравюра, выполненная Ейси около 1794 года: «Ойран Токагава, одетая для приема нового гостя» (рис. 202), – может дать понятие о типичных особенностях и красоте его стиля.



Рис. 202. Ейси. Ойран Токагава, одетая для приема нового гостя. Ок. 1794 г.  
(Источник: <https://data.ukiyo-e.org/mfa/images/sc154502.jpg>)

Изображая определенное лицо – Ойран Токагаву, он не придает ей портретных черт; лицо трактовано совершенно схематично немногими штрихами. Пропорции фигуры изысканно вытянуты, использованы последовательно плавные обтекающие фигуру линии. Художник из контуров и складок одежды создает систему

спокойно струящихся, непрерывным потоком льющихся линий, со смягченными, закругленными углами. Фигура представлена изогнутой, как цветочный стебель в ветреную погоду.

Сменяющиеся стили, пропорции людей, то округлые, то вытянутые фигуры в рисунках Ейси объясняются приверженностью художника к различным школам, популярным в различные периоды времени. Но вне зависимости от влияния тех или иных школ черты упадка находят свое объяснение в тех социальных сдвигах, которые происходят в стране.

Связи Японии с европейскими государствами, берущие свое начало еще в XVI в., но не получившие развития до середины XIX в., все же накладывают отпечаток на искусство. Об этом говорит уже написанное в последние годы XVI в. на шестичастных ширмах изображение приема испанского посольства диктатором Хидеюси. Автором картины был Кано Найодзен-но-Суке (1570–1616). В XVII в. – в эпоху Токугава – правительством был издан ряд указов, запрещающих торговлю с иностранцами, и только голландцам было разрешено проживать на острове Десима, близ Нагасаки, и вести торговлю с Японией. Через них-то и шло ознакомление художников, хотя и весьма неполное, с западноевропейским искусством.

Впитывая случайные влияния европейского искусства, эти мастера не могли дать полноценных образцов в стиле Нового Света, и в силу исторических условий на их работах лежит печать эклектизма и имитаторства. И только начиная с 80–90-х годов XIX в., когда Япония сильнее стала ощущать последствия промышленного переворота, когда японская буржуазия испытала на себе влияние всех черт капиталистического развития, буржуазное искусство Европы стало находить своих самобытных последователей среди художников Японии.

Основные особенности европейского искусства художник **Сибя Кокан** формулирует следующим образом: «Стиль, копирующий природу, нашел свое воплощение в голландских картинах. В западном искусстве вещи пишутся прямо с натуры» [26]. Кокан копировал не только детали; он старался воспринять с большим или меньшим успехом и принципы европейской живописи: передачу светотени, живописно-пластическое восприятие; вместе с тем он усваивал

и новые технические приемы. От одного голландца он узнал приемы гравирования на меди и в 1783 году выполнил первую японскую гравюру на меди. Знал он и офорт, делал экспериментаторские попытки и в области живописи маслом. Характерным образцом манеры Кокана может служить его ксилография, находящаяся в Британском музее. Она отпечатана с нескольких досок, черным и несколькими оттенками серого, и носит полную подпись художника по-японски и по-голландски. На ней изображен голландец, плетущий корзины, и двое других, занимающихся торговлей в своей лавке. Внесение в японскую гравюру новых элементов, нового мирозерцания, попытка показать иной мир, принципиально отличающийся от феодального экономического уклада, вызвали в феодальном обществе далеко не сочувственный отклик, и искусство Кокана было признано антинациональным. По крайней мере, сохранилось известие, что одна его картина, помещенная в храме Кваннон в Эдо, сначала привлекла к себе большое внимание, а затем была удалена, так как ее чужеземный стиль показался осквернением храма. Не в связи ли с этим так рано прекратилась его художественная деятельность, хотя прожил он более 70 лет? В своих мемуарах он сообщает о своем отказе от художественной работы, и его произведения не встречаются позднее 80-х годов XVIII в. В этом, очевидно, сказалась некоторая слабость японской буржуазии в защите своих представителей от влиятельных адептов феодальной идеологии, так как картина Кокана, несомненно, была удалена по настоянию старофеодальных кругов.

Из художников, работавших в области гравюры в конце XVIII в. и относящихся к зрелому периоду развития ксилографии, необходимо остановиться на творчестве Кийонаги. Фигуры людей Кийонаги стройнее, легче, элегантнее; головы относятся к туловищу как 1:6,7.

В 1780 году был исполнен замечательный для развития японской гравюры лист «Улица Суруга в Эдо в день нового года». Любопытно отметить, что этот огромных размеров лист, дающий живую картину уличного движения одной из оживленнейших улиц Эдо, является задуманной большой рекламой торгового дома Ециго. Эта гравюра исполнена по законам европейской перспективы, как и возникшие десятилетием ранние работы Тойохару. С этого времени начинается пора зрелости, совершенной самостоятельности искусства Кий-

онаги. Начинается период триптихов и серий, главным образом посвященных изображению жизни женщин (рис. 203). Особенностью его гравюр был прежде всего большой формат, затем богатая композиция и попытки передать пространство. Он помещает группы своих персонажей среди открытого широкого пейзажа и умеет сообщать свет и глубину многофигурным сценам. Звучный колорит, общее настроение свежести, здоровья, движения составляют отличительные особенности его гравюр.



Рис. 203. Кийонага. Четыре женщины, выходящие из храма. На заднем плане – процессия. Ок. 1788 г. (Источник: <https://sun9-60.userapi.com/imp/7dGJnRgC78pNjMMkIEnPextwe2Mp9xAInlwssQ/AaNMf4pJo-8.jpg?size=484x700&quality=96&sign=28d2ad2aa7de587f08e536ba5078e044&type=album>)

Начало 90-х годов XVIII в. имело для истории деревянной гравюры такое же значение, как и первые годы развития цветной гравюры со многих досок в пору деятельности Харунобу (1765–1770). Это был период перелома. Малый формат листов Харунобу сменился в этот новый период расцвета большим форматом с полуфигурами, с сериями больших голов и пр. Легкая окраска раннего периода сменяется звучной и сильной многокрасочностью. Полное развитие новое направление нашло в гравюрах Нагайоси, Утамаро и Сяраку.

Особенно характерно для этого времени применение металлических тонов на обширных поверхностях, сюда же относится пользование сплошным серебряным фоном.

Одним из крупнейших мастеров японской гравюры был Утамаро. Тематика его работ весьма широка. Утамаро был оценен еще своими современниками: о нем дошло значительно больше биографического материала, чем о большинстве других мастеров японской ксилографии.

Появление «Книги раковин» поставило Утамаро в первые ряды мастеров ксилографии. Но если в этой книге мы еще видим некоторую зависимость от старых мастеров, то выпущенная в 1788 году «Книга насекомых» знаменовала новый шаг в развитии искусства. Этот альбом явился первой частью из объявленных издателем четырех книг по естественной истории. «Книга птиц» — «Сто крикунов» была второй частью этой серии, а третья и четвертая книги, которые должны были быть посвящены рыбам и млекопитающим, так и не появились. «Книга насекомых» состоит из 15 двойных листов, на каждом листе написано стихотворение. Насекомые изображены среди ветвей, листьев, плодов, каждая картина представляет законченное композиционное целое, основанное на тщательном изучении живой природы. Каждой картине придано определенное настроение, бабочки и стрекозы изображены при ярком солнечном свете, светляки — в сумерках вечера. Замечаются некоторые стилистические новшества, доселе необычные: на плодах и растениях замечается иной раз легкое применение теней, плоды иногда тракуются объёмно, пластически. Отметим еще новый прием: контуры изображаемых предметов, окрашенных в ту или иную краску, даются не черной краской, а соответственной цвету предмета: контур листа — зеленый, мака — красный и т. д. Последним естественно-историческим альбомом Утамаро была изданная в 1789 г. «Книга о птицах». Эта книга явилась результатом внимательного наблюдения внешних форм и особенностей жизни изображенных птиц и проникнута большой жизненностью.

Вершиной художественного развития Утамаро стала эпоха гравюр с серебряным фоном (1790—1793). Вот главнейшие группы многочисленных гравюр, исполненных Утамаро за этот период. Прежде

всего отметим серию «Десять видов женских физиономий» — целая галерея женских портретов: девушка с длинной трубкой (рис. 204); девушка играет на пом-пин (стеклянная дудка); читает письмо; рассматривает в зеркале, хорошо ли отполированы ее зубы, и пр.



Рис. 204. Утамаро. Девушка с длинной трубкой. Ок. 1793 г.  
(Источник: <http://books.totalarch.com/files/gallery/4837-1.jpg>)

Другими чертами характеризуется творчество Утамаро во вторую половину 90-х годов — период маньеризма. На смену здоровому и непосредственному восприятию приходит нервность, чрезмерная утонченность, он как будто изменяет своим реалистическим установкам, о которых говорил когда-то Секиен. Фигуры его женщин становятся слишком удлиненными. Головы, которые с трудом держит слишком длинная и тонкая шея, чересчур крупны, их размеры еще увеличиваются чрезвычайно сложной прической с массой крупных шпилек, бантов и пр.

Последним крупным и роковым произведением Утамаро был триптих «Развлечения Тайко». Эта злая, острая сатира, изображающая старого сегуна проводящим время с красавицами, повлекла за собой вначале официальный выговор, а потом и заключение в тюрьму. Пребывание в тюрьме подточило и так уже подорванное чрезмерной работой здоровье Утамаро и ускорило его смерть в 1806 году.

Творчество Утамаро стало новым этапом в развитии японской гравюры и вместе с тем явлением сложным, скрывающим в своей сущности многие противоречия. С одной стороны, творчество Утамаро как своего рода манифест художественного натурализма в искусстве связано с реалистическими вкусами буржуазного общества; с другой стороны, в ряде его произведений (90-е годы XVIII в.) виден психологизм, болезненная изысканность, налет упадочности [8].

### **Рекомендуемая литература**

1. Денике, Б. П. Японская цветная гравюра / Б. П. Денике. – Москва : Изогиз, 1936. – 195 с., 11 л. ил.
2. Мировое искусство. Мастера японской гравюры : иллюстрированная энциклопедия : 121 биография, более 700 гравюр / [текст А. Савельева]. – Санкт-Петербург : Кристалл [и др.], 2007. – 207 с.
3. Успенский, М. В. Японская гравюра / М. В. Успенский. – Санкт-Петербург : Аврора [и др.], 2001. – 58, [5] с. – (Библиотека «Авроры»).

## **Тема 1.7. Техники и методы современного гравирования**

**Форма проведения занятия:** лекция.

### **Вопросы для обсуждения**

1. Техника современного гравирования.
2. Методы современного гравирования.
3. Современные инструменты и оборудование.

### **Методические указания по проведению занятия**

Студенту необходимо ознакомиться с лекционным материалом по теме «Техники и методы современного гравирования», используя предложенный автором материал, а также рекомендуемую литературу. В процессе чтения следует обращать внимание на формулировку используемых терминов и определений, при возникновении вопросов обращаться к глоссарию.

## Методические материалы к занятию

Наступила новая эра в области гравирования. В современном мире стало предпочтительнее использовать всевозможные инновационные технологии, существенно совершенствующие традиционную технику исполнения. Цифровые, векторные, литографные, акварельные и многие другие виды живописи и рисунка расширили современные возможности иллюстрирования, поэтому гравюра давно перестала быть единственным способом печати. К сожалению, и среди художников гравюра не так популярна, как в былые времена, но есть мастера и любители, кто по сей день ценит этот вид искусства. Гравировку стали использовать, например, для защиты важных документов. Высокоразвитые технологии позволяют добавлять огромное количество мелких деталей в рисунок, что делает подделку изделий почти невозможной.

Сегодня активно заменяют ручную гравировку на арсенал современных методов нанесения узоров и рисунков, применение которых создает на резной поверхности новые и совершенно неожиданные эффекты. Гравировку можно увидеть на банкнотах, чеках, пластинах для печати денег, облигациях и других чувствительных к безопасности документах. Сейчас графические редакторы и программные продукты стали неотъемлемыми инструментами в работе гравёров. Ниже приведены основные техники исполнения гравюры с применением новейших технологий, а также подробное описание инструментов и технологии исполнения.

По технике исполнения гравировку делят:

- на плоскорельефное (двухмерное) гравирование – способ, при котором обрабатывается только поверхностный слой, что отражает характер гравирования, – как под глянец, так и под тонирование. Глубина выборки металла незначительная, так как гравирование в основном производится на изделиях из драгоценных и цветных сплавов металлов. Травление, фрезерование, выборка гравированием, чеканка, насечка и т. п. придают плоскорельефной гравюре особые декоративные свойства;
- обронное (трехмерное) гравирование – способ, при котором резцом создается рельеф или объемная вещь. Подразделяется на углубленное (негативное), когда рисунок или рельеф режутся

внутри, и выпуклое (позитивное) – когда рельефная структура рисунка выше фона (последний углублен и снят) [22].

Самый распространённый метод гравирования механизированным способом – гравировка с помощью **бормашины или гравера**, которая выполняется специальными наконечниками – борами. Для бормашины подходят все виды гравировки, где требуется выборка большого количества материала, то есть она подойдёт как для плоскорельефного, так и для обронного гравирования. Гравировка бормашиной широко используется граверами-оформителями для нанесения надписей на всякого рода сувенирах, подарках, посуде. Этим методом возможно нанесение надписей в самых труднодоступных местах. Борами можно выполнять объёмные, рельефные и контурные работы. Технология выполнения надписей бормашиной состоит из следующих операций:

- выборка материала бором;
- втирание краски основы в гравировку;
- засыпка и растирание бронзовой пудры по поверхности надписи.

При нанесении на изделие узора следует делать гравировку горизонтальных линий справа налево, а вертикальных линий – сверху вниз. Если требуется нанести линии во всех направлениях, применяется так называемый принцип **пантографа**. Он заключается в том, что рисунок уменьшается в масштабе и воспроизводится по шаблону на гравировальном устройстве. Резец, вращающийся в патроне пантографа, способен свободно перемещаться во всех направлениях. На основе плоского шаблона так же можно обрабатывать самые разные стенки: выпуклые, вогнутые, наружные, внутренние и конусные. На базе гравировальных пантографов используются современные копировально-фрезерные станки с трехмерной системой воспроизведения рисунка. Всю самую сложную работу по удалению большого количества металла с фона рисунка, внутри букв и цифр чаще всего производят с помощью гравировально-фрезерных станков с компьютерным управлением.

Иногда требуется выполнить волнообразные, параллельные или взаимно пересекающиеся, концентрические круговые, эллиптические линии. В этих случаях используются механические приспособления и станки. Это называется **гилюшированием** и выполняется

при помощи соответствующих машин [22]. Гильоширование появилось в конце XVIII в. Технология работы основана на нанесении на металл идеально ровных и разных по форме линий (рис. 205).



Рис. 205. Чехол для сигареты фирмы «Кара Фаберже». Работа ювелира Генриха Вигстрема, 88 проба, эмаль, гильоше (Источник: [https://static.auction.ru/offer\\_images/2015/08/11/09/big/3/3wEzo7QdZv9/faberzhe\\_chekhol\\_dlja\\_sigary\\_emal\\_giloshe\\_88\\_proba.jpg](https://static.auction.ru/offer_images/2015/08/11/09/big/3/3wEzo7QdZv9/faberzhe_chekhol_dlja_sigary_emal_giloshe_88_proba.jpg))

А уже в начале XIX века появляется гравюра, выполняемая с помощью фрезеровки. Она осуществляется на специальном станке при помощи особой конусообразной фрезы, от типа которой зависит глубина и тип гравировки. Достоинства данного метода заключаются в обширном списке материалов для работы, возможности создания двухмерных и объёмных изображений и надписей, а также в нанесении радиусов всевозможных форм любой сложности.

**Механизированная алмазная гравировка** – это передовая технология в гравюре, которая позволяет равномерно наносить точные и красивые тексты, рисунки, изображения и т. д. на всевозможные поверхности. Для работы пригодны практически все виды металлов (благородные металлы и их сплавы) и многие неметаллические материалы (дерево, камни определённых пород, пластмасса, кость и другие). Нанесение узоров производится на гравировальном станке с помощью специального алмазного резца и управляется квалифицированным гравировщиком при помощи специальной программы на компьютере. Она позволяет задавать различные параметры графики поверхностей, изменять масштаб изображения или текста под нужное поле гравированного изделия. При обычной

механической гравировке гравером нанесение производится вращающейся фрезой, алмазный же резец движется по поверхности материала, что позволяет прорезать самые тонкие выемки для придания необходимой формы. По итогу можно получить плоскостной линейный рельеф, имеющий достаточную глубину для предотвращения затирания. Конечный результат в подобной технологии очень схож с ручной гравировкой, а в отдельных случаях даже превосходит её. Благодаря уникальным свойствам алмаза на поверхности остаётся светоотражающий след, что придаёт готовым изделиям приятный эстетический вид.

**Механическая фотогравировка** или ударная гравировка. Механическая машина создаёт на поверхности изделия конические углубления разной силы удара с помощью специальных алмазных игл. Данный метод гравирования обычно применяют на плоских поверхностях мягких металлов и их сплавов. Перед гравировкой рабочая поверхность полируется до зеркального блеска, на которой впоследствии рисунок будет выглядеть следующим образом: светлые области создаются при помощи самых больших углублений, а тёмные области — это поверхность металла, где отсутствуют углубления. Таким способом метод фотогравировки позволяет наносить любые фотографические изображения на металл с градацией серых тонов.

**Химическая гравировка или травление** осуществляется с помощью агрессивных жидкостей, которые буквально «проедают» материал. На заготовку, где заблаговременно вырезан рисунок, наносится специальная защитная плёнка для защиты остальной части заготовки от воздействия кислотной среды. Важно, чтобы прорезы находились там, где на поверхности материала будет располагаться изображение, так как на незащищённых местах появляются углубления, что таким образом и создаст всю гравировку.

Существует и другой способ химического травления, где на поверхность изделия наносится рисунок специальными химически стойкими чернилами; так же используются любые другие лаки, которые не разъедаются кислотами и щелочами. Перед началом работы следует обезжирить металлическую поверхность и протереть пемзой для образования микронеровностей. Далее после нанесения рисунка и высыхания чернил его подправляют тонким скальпелем

или острым лезвием для придания чёткости. Затем работу травят с помощью кислоты или щелочи. После этого для образования рельефного и цветного рисунка в получившиеся углубления может быть залита эмаль.

**Пескоструйная обработка.** В первую очередь пескоструйная обработка применяется для обработки камня и стекла, но может использоваться и на керамике, на металле, пластике и даже хрустале! Данная обработка является одним из методов маркировки. Технология обработки такова: из специального аппарата под высоким давлением подаётся поток воздуха с песком или абразивным порошком. В процессе обработки при соприкосновении песка с обрабатываемым материалом его поверхность разрушается и тем самым создается матировка. Так же, меняя зернистость песка и регулируя поток воздуха, можно получить различный вид матировки. Так, на поверхности можно наносить любые надписи, узоры, а с помощью трафарета – различные изображения. Существенный минус данного метода в том, что сам процесс является довольно шумным из-за работы воздушного компрессора и требует большой площади.

И, пожалуй, самая популярная техника на сегодняшний день – **лазерная гравировка** (рис. 206). Данная гравировка может наноситься на самые разные материалы: дерево, стекло, пластик, металл, резина и др.



Рис. 206. Процесс лазерной гравировки  
(Источник: <https://31tv.ru/wp-content/uploads/2020/11/lazerniy-graver-1.jpg>)

Лазерная гравировка основывается на направленном воздействии лазерного луча на поверхность изделия и является самым точным видом гравирования. В сравнении с другими современными технологиями только лазер позволяет проводить линию на поверхности толщиной всего в 25 микрон! При этом изображение может быть любой сложности и качество остаётся неизменным. Такая микроскопическая точность реализуется при помощи компьютерного контроля. Данный метод отличается и своей долговечностью — нанесённое изображение становится частью изделия и практически не стирается. Он бывает:

- векторный — нанесение тонких линий лазером;
- растровый — составление того же изображения, но уже с помощью точек.

Данный метод имеет очень высокую точность передачи рисунка на материал, даже позволяет наносить на поверхность фотографию.

Не так давно появился инновационный метод 3D, или объёмная гравировка. Это уникальная технология, которая позволяет осуществлять гравировку внутри изделия. Также к основным достоинствам можно отнести и скорость выполнения работы — современный лазер автоматически и безошибочно наносит рисунок на любую поверхность за 20–30 секунд, а изготовление всего изделия обычно занимает 10–15 минут.

В настоящее время невозможно представить любую работу без использования современных технологий и оборудования. Но неизменным остаётся и то, что ручная работа всегда ценится выше. Шедевры издавна создавались человеком, его руками, это и останется актуальным во все времена и эпохи существования человечества. Одним из самых ярких представителей современного искусства, использовавших ручные методы гравирования, является Сальвадор Дали (рис. 207).

Свои гравюрные работы он предпочитал создавать в трёх основных техниках: литография, сухая игла и пошуар. Ниже представлены наиболее известные работы Дали с использованием данных техник. В технике сухой иглы выполнена его сюита «Жёлтая любовь». Она состоит из десяти гравюр и иллюстрирует стихотворения французского поэта Тристана Корбьера. В процессе создания гравюр была

также применена трафаретная техника с использованием 18-каратного золота, наложенного поверх изображения. На создание серии гравюр «Двенадцать колен Израилевых» Сальвадора Дали вдохновила библейская история двенадцати сыновей Иакова, которые согласно Священному писанию и образовали израильский народ (рис. 208). В этих работах Дали использует сразу несколько техник – сухую иглу и пошуар. Благодаря этому на гравюрах создаётся удивительный «акварельный» эффект. Серия гравюр «Дон Кихот» выполнена в технике литографии (рис. 209). В процессе работы автор изобрёл уникальный метод нанесения литографической краски – булизм. Здесь Дали использовал аркебузу, из которой расстреливал камни дробью с чёрной тушью внутри и раковинами улиток, наполненными красной тушью. Чтобы добиться выразительных штрихов-мазков, так же задействовались рога носорога, начинённые смесью хлеба и краски. Затем уже он вписал все образы романа Сервантеса, наполнив литографию смыслом.



Рис. 207. Сальвадор Дали (Источник: <https://k-zavr.ru/wp-content/uploads/2020/12/pitomec-salvadora-dali.jpg>)

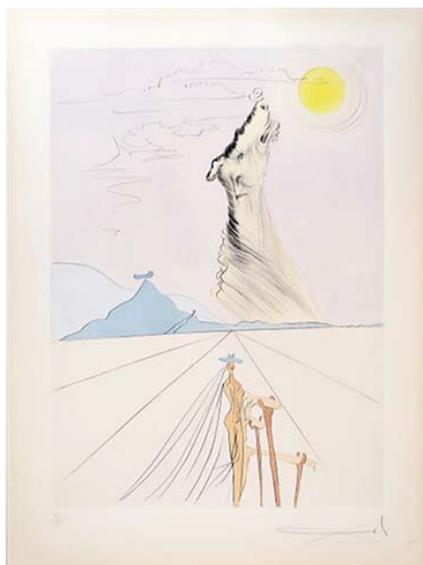


Рис. 208. Гравюра «Вениамин» из серии «Двенадцать колен Израилевых»  
(Источник: <https://shop.psgallery.ru/upload/iblock/532/5321b94e5b1bc6960ea7c2fc7dd3e229.jpg>)



Рис. 209. Серия гравюр «Дон Кихот»  
(Источник: <https://www.sanatlaart.com/wp-content/uploads/2020/12/res27.webp>)

С каждым годом приемы работы усложнялись: Дали расписывал готовые оттиски металлической пудрой и акварелью, совмещал в одной работе несколько техник гравировки, эксперименты привели даже к идее делать литографии на основе фото. Своими работами

Сальвадор Дали показывает, насколько разнообразны могут быть ручные техники в создании гравюры. Ручная работа – это полёт фантазии художника: здесь нет ограничений ни по используемым материалам, ни по техникам исполнения. Это и есть настоящее искусство.

### **Рекомендуемая литература**

1. Голлербах, Э. Ф. История гравюры и литографии в России / Э. Голлербах. – Москва : Центрполиграф, 2003. – 238, [1] с.
2. Федотов, А. И. Граверное дело : учеб. пособие / А. И. Федотов, О. О. Улановский. – Ленинград : Машиностроение, 1981. – 239, [1] с.
3. Техники и методы современного гравирования // GRAVERS : гравер-сервис : [сайт]. – URL: [gravers.com.ua/gravirovki](http://gravers.com.ua/gravirovki) (дата обращения: 14.10.2021).

## Модуль 2. ТВОРЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

### Тема 2.1. Выполнение копии гравюры художников различных эпох в технике графики на планшете установленного образца

**Форма проведения:** практическое занятие.

**Задание.** Выполнение копии гравюры художников различных эпох в технике графики на планшете установленного образца.

#### Методические указания по проведению занятия

Практические занятия призваны закрепить теоретические знания, полученные в ходе прослушивания лекций и работы с учебной и научной литературой; способствуют получению качественных знаний; помогают приобрести навыки самостоятельной работы. Приступая к подготовке к практическому занятию, необходимо ознакомиться с его планом. Затем следует изучить конспекты лекций, главы учебников и методические пособия по теме занятия, разобрать примеры, ознакомиться с дополнительной литературой (справочниками, энциклопедиями и пр.).

Структурные части практического занятия:

- предваряющая часть (подготовка к занятию). Подготовка к практическому занятию активизирует работу с книгой, требует обращения к литературе, учит рассуждать. В процессе подготовки закрепляются уже известные и приобретаются новые знания. Столкнувшись в ходе подготовки с непонятными моментами темы, необходимо найти ответы самостоятельно или зафиксировать свои вопросы и задать их преподавателю;
- непосредственно практическое занятие (обсуждение вопросов темы в группе, решение задач по теме). На данном этапе студентами осуществляется большая работа по углубленному проникновению в суть практической задачи. Студент учится развивать тему, разрабатывать эскизы, обосновывать выбор главной идеи. В ходе работы каждый должен опираться на собственные наработки, материалы, вырезки из журналов, различные статьи;

- завершающая часть. В нее входит последующая работа студентов по устранению обнаруженных пробелов в знаниях, самостоятельное решение задач и выполнение заданий по теме.

### **Методические материалы к занятию**

Изучение произведений искусства — богатый источник информации об использованных стилях, техниках и средствах художественной выразительности. Штрих, линия, пятно являются основным способом передачи закодированного послания автора зрителю. Посредством копирования и подражания в короткие сроки обучающиеся могут почерпнуть колоссальный опыт, накопленный профессионалами в течение десятилетий.

Необходимые материалы для выполнения учебной работы:

- планшет установленного образца 40–60 см (планшеты не должны быть изогнутыми, покоробленными, восьмерками);
- лист бумаги ГОСТ, ровный, без изломов, трещин, царапин, клеевых и жировых слоев, выходящих на поверхность листа (современные мелкофактурные бумаги: скорлупа, лен, рис, холст — не подходят для выполнения данного задания);
- понадобится не только чёрная ручка (гелевая), но и маркеры, линеры — чтобы варьировать толщину линии от десятых долей до нескольких миллиметров [21];
- простой карандаш (средней жесткости);
- стиральную резинку необходимо использовать мягкую, без абразивного порошка-наполнителя, чтобы было как можно меньше царапин на бумаге; не следует забывать, что во все трещины, царапины соберётся краска и проявит их;
- копирка (черного цвета);
- изображение изделия, утверждённого преподавателем (ч/б и фото в натуральную величину);
- бумага для защиты планшета от загрязнения.

Копия графического изображения выполняется при соблюдении определённых этапов и рекомендаций. Далее приступаем к обтяжке планшета бумагой. Качественно натянутая на планшет бумага позволит избежать таких неприятностей, как смятие и бугры. На натянутой на планшет бумаге намного приятней

работать в любой графической технике. Также допускается обтяжка планшета листом бумаги с уже нанесённым на листе рисунком.

Последовательность действий при обтяжке планшета:

- берём лист бумаги формата А2 или А1, клей ПВА, кисть для клея, губку для смачивания листа, ножницы или канцелярский нож;
- на ровный и чистый стол кладём лист бумаги и сверху укладываем планшет так, чтобы остались края под загиб для наклейки;
- обжимаем бумагу со всех сторон планшета, создавая из бумаги как бы выкройку-корыто, и вырезаем нефункциональные углы для упрощения обтяжки планшета бумагой;
- смачиваем бумагу с двух сторон губкой, наполненной водой, затем смоченный лист бумаги держим вертикально, чтобы с него стекла лишняя вода, и кладём на плоскость стола;
- начинаем обклеивать планшет нашей бумажной выкройкой; приклеиваем края бумаги по противоположной оборотной стороне планшета. Делается это во избежание косых волнообразных складок в углах планшета, которые могут получиться при высыхании листа в случае перекосов, наклеивания и натяжки;
- даем обтянутой на планшете бумаге высохнуть полностью.

Планшет с ровно натянутой бумагой к работе готов. Планшет можно обтянуть по той же схеме, но используя канцелярские кнопки вместо клея.

Рисунок для работы можно нанести двумя способами:

- перенос рисунка через копирку черного цвета. Следы перевода должны быть слегка заметными, для этого необходимо следить за силой нажатия карандаша;
- перенос рисунка через стекло твёрдо-мягкими графитными карандашами ТМ (лат. – HB).

Приступая к основному этапу работы над копированием графического изображения, необходимо определить плановость изображения. Самые темные, глубокие места рисунка необходимо залить серым колером. Прежде чем приступать к штриховке графическим инструментом, протестируйте его на отдельном клочке бумаги, не будет ли он растекаться, смазываться и пр.

Графические выразительные средства – линия, пятно, точка, штрих, контраст фона и изображения. С помощью различных

средств художественной выразительности и материалов художник может придать одному и тому же изображению различный характер или настроение. Рисунок точкой воспринимается человеком как некая незаконченность, непредсказуемость, мягкость, освещённость; с помощью штриха проявляется резкость, динамика изображения; линии создают ощущение текучести и активности рисунка. Точка является самым мелким из всех изобразительных средств. Выполнение рисунка точкой или пунктиром – наиболее трудоёмкий процесс, но даёт больше возможностей при передаче объёмности. Точка хорошо «работает» в большой группе других точек, заполняющих плоскость листа. Используя точки разного размера, можно добиваться создания иллюзии цилиндрических и сферических поверхностей, лёгкой дымки и складок ткани.

Штриховой рисунок более эмоционален. Штрих даёт больше возможностей выразить тон, фактуру поверхности, пространство (рис. 210). Линейный рисунок предполагает использование линии как основного или единственного средства изображения. Линейный рисунок условно лаконичен. Прекрасно смотрятся композиции, в которых сочетаются несколько графических средств, например, линия, пятно и точка [21].

После завершения этапа копирования графического изображения необходимо подписать работу в соответствии с образцом (рис. 211).

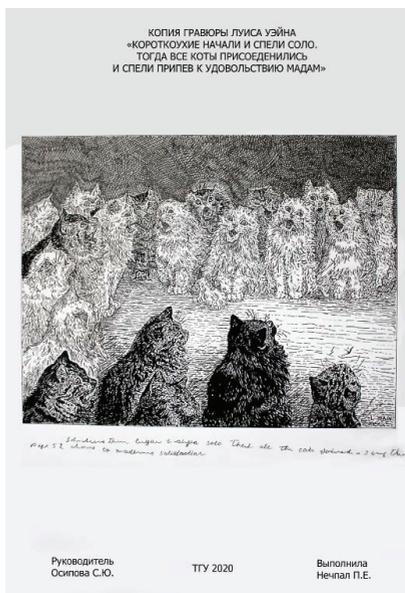


Рис. 210. П. Ничпал. ДПИБ – 1801.  
Завершенная учебная  
копийная работа



Рис. 211. Образец подписи учебно-творческой работы архитектурным шрифтом

### Рекомендуемая литература

Сопроненко, Л. П. Техники черно-белой графики : учеб. пособие / Л. П. Сопроненко, В. А. Локалов ; Санкт-Петербургский национальный исследовательский университет информационных технологий, механики и оптики. – Санкт-Петербург : НИУ ИТМО, 2014. – 106 с. – URL: [www.iprbookshop.ru/68198.html](http://www.iprbookshop.ru/68198.html) (дата обращения: 22.10.2021).

## **Тема 2.2. Разработка индивидуальных эскизов изображения под гравюру**

**Форма проведения:** практическое занятие.

**Задание.** Разработка индивидуальных эскизов изображения под гравюру.

### **Методические указания по проведению занятия**

Практические занятия призваны закрепить теоретические знания, полученные в ходе прослушивания лекций и работы с учебной и научной литературой; способствуют получению качественных знаний; помогают приобрести навыки самостоятельной работы. Приступая к подготовке к практическому занятию, необходимо ознакомиться с его планом. Затем следует изучить соответствующие конспекты лекций, главы учебников и методические пособия по теме занятия, разобрать примеры, ознакомиться с дополнительной литературой (справочниками, энциклопедиями и пр.).

Структурные части практического занятия:

- предваряющая часть (подготовка к занятию). Подготовка к практическому занятию активизирует работу с книгой, требует обращения к литературе, учит рассуждать. В процессе подготовки к практическому занятию закрепляются уже известные и осваиваются новые знания. Столкнувшись в ходе подготовки с непонятными моментами темы, необходимо найти ответы самостоятельно или зафиксировать свои вопросы и задать их преподавателю;
- непосредственно практическое занятие (обсуждение вопросов темы в группе, решение задач по теме). На данном этапе студентами осуществляется большая работа по углубленному проникновению в суть практической задачи. Студент учится развивать тему, разрабатывать эскизы, обосновывать выбор главной идеи. В ходе работы каждый должен опираться на собственные наработки, материалы, вырезки из журналов, различные статьи;
- завершающая часть. В нее входит последующая работа студентов по устранению пробелов в знаниях, самостоятельное решение задач и выполнение заданий по теме.

## Методические материалы к занятию

Восприятие произведения во многом зависит от его композиции. Она устанавливает отношения между частями, связывает их в единое целое и обобщает. Если попробовать в картинах великих мастеров что-либо изменить, например, размер холста, соотношение тёмных и светлых пятен, количество фигур, высоту линии горизонта и т. п., целостность композиции сразу разрушается, равновесие частей утрачивается. Отсутствие возможности внести изменения в законченную картину подтверждает силу действия законов и правил композиции.

Важно, чтобы элементы композиции не были слишком большими или очень маленькими, не упирались в край листа, не было «неприятных соприкосновений».

Композиционный центр в рисунке – «центр тяжести» цветовых пятен. В сюжетных рисунках главный элемент композиции обычно сразу бросается в глаза, именно ему, главному, служат все другие, второстепенные элементы, оттеняя, выделяя или направляя взгляд при рассматривании произведения. Это смысловой центр композиции. Ни в коем случае понятие центра композиции не связано только с геометрическим центром картины. Центр, фокус композиции, её главный элемент может быть и на ближнем плане, и на дальнем, может оказаться на периферии или в прямом смысле в середине картины – это неважно, главное, что второстепенные элементы подводят взгляд к кульминации изображения. Три главных формальных признака композиции:

- целостность – внутреннее единство композиции;
- подчинённость второстепенного главному, то есть наличие доминанты;
- уравновешенность.

Перед тем как начинать длительную работу, стоит сделать предварительный эскиз. Он поможет рассчитать удачную композицию, проложить основные свет и тени. Не думайте, что это пустая трата времени – практически все графические материалы не терпят исправлений.

Задача эскиза – продумать композицию, передать соотношение пропорций предметов, их тональные массы. Вы можете дви-

гать предметы на рисунке, если понимаете, что так композиция будет удачнее [21]. Очень важно в работе суметь передать объём при помощи двумерного изображения. Для этого необходимо соблюдать законы:

- перспективы – способ объёмного изображения предметов на плоскости;
- световоздушной среды в графике – блик, свет, полутень, собственная тень предмета, рефлекс и падающая тень.

Эскиз должен быть нарисован полностью для всего изделия, со всеми тонкостями и нюансами (рис. 212). При продумывании вариантов возможной гравировки необходимо учесть не только используемые техники отделки в работе, но не забывать о том, какое будет защитное покрытие. Это необходимо для того, чтобы постараться представить окончательный вид всей композиции [20].



Рис. 212. В. Некрасова. ДПИБ – 1801. Разработка композиции для гравюры

Прорисовывать эскизы до мелочей необходимо для того, чтобы натренировать как видение рисунка глазом, так и послушное управление рукой. Рекомендуется рисовать в масштабе 1:1 по отношению к тем местам изделия, украшение которых запланировано.

### Рекомендуемая литература

1. Сопроненко, Л. П. Техники черно-белой графики : учеб. пособие / Л. П. Сопроненко, В. А. Локалов ; Санкт-Петербургский национальный исследовательский университет информационных технологий, механики и оптики. – Санкт-Петербург : НИУ ИТМО, 2014. – 106 с. – URL: [www.iprbookshop.ru/68198.html](http://www.iprbookshop.ru/68198.html) (дата обращения: 22.10.2021).
2. Семенов, О. С. Авторское оружие : создание образа, отделка : мастер-класс тульского художника-оружейника / О. С. Семенов. – Москва : Аделант, 2010. – 255, [1] с.

## Модуль 3. ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

### Тема 3.1. Выполнение пробной гравюры с заданным орнаментом

**Форма проведения:** практическое занятие.

**Задание.** Выполнение пробной гравюры с заданным орнаментом.

#### **Методические указания по проведению занятия**

Практические занятия призваны закрепить теоретические знания, полученные в ходе прослушивания лекций и работы с учебной и научной литературой; способствуют получению качественных знаний; помогают приобрести навыки самостоятельной работы. Приступая к подготовке к практическому занятию, необходимо ознакомиться с его планом. Затем следует изучить соответствующие конспекты лекций, главы учебников и методические пособия по теме занятия, разобрать примеры, ознакомиться с дополнительной литературой (справочниками, энциклопедиями и пр.).

Структурные части практического занятия:

- предваряющая часть (подготовка к занятию). Подготовка к практическому занятию активизирует работу с книгой, требует обращения к литературе, учит рассуждать. В процессе подготовки закрепляются уже известные и осваиваются новые знания. Столкнувшись в ходе подготовки с непонятными моментами темы, необходимо найти ответы самостоятельно или зафиксировать свои вопросы и задать их преподавателю;
- непосредственно практическое занятие (обсуждение вопросов темы в группе, решение задач по теме). На данном этапе студентами осуществляется большая работа по углубленному проникновению в суть практической задачи. Студент учится развивать тему, разрабатывать эскизы, обосновывать выбор главной идеи. В ходе работы каждый должен опираться на собственные наработки, материалы, вырезки из журналов, различные статьи;
- завершающая часть. В нее входит последующая работа студентов по устранению обнаруженных пробелов в знаниях, самостоятельное решение задач и выполнение заданий по теме.

## Методические материалы к занятию

Ручная гравировка или художественное гравирование — это наиболее трудный и ценный метод гравировки. Данная техника сложна в исполнении и представляет собой особый вид графического искусства, требующий от мастера высоких навыков рисования, терпения и полной концентрации, а также твердой и поставленной руки для проведения режущим стальным инструментом по поверхности плавными линиями всевозможных форм, с разной глубиной нанесения. Ошибки здесь почти не исправимы. Художник-гравёр строго и лаконично воссоздает поэтапный процесс формирования выемок на металле различными приёмами, выбирая наилучшее направление систем линий. Готовая работа отличается высокими художественными достоинствами и состоит из разнообразных штрихов, что обозначает расположение светотени на предметах.

Основным видом режущего инструмента здесь выступают штихели, что в переводе с немецкого означает «резец». Штихель состоит из трех деталей: клинка, рукоятки и кольца. Основным качеством штихеля является стойкость его рабочей части. Этому способствуют хорошая заточка и правильная закалка, что играет существенную роль в качестве работы самого инструмента: важно, чтобы штихель не боялся ударов и изгибов, а его режущая кромка не деформировалась и не крошилась во время работы (рис. 213).

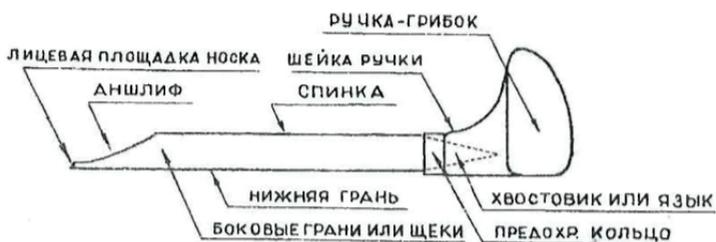


Рис. 213. Штихель и название его составных частей [13]

Штихели различаются по форме лобовой грани клинка (лезвия), т. е. поперечного сечения его режущей части. В зависимости от этой формы резцы имеют специальные названия: шпичштихель, мессерштихель, флашштихель, большштихель, шатирштихель и мно-

гие другие. Для качественной работы с данным инструментом нужно его предварительно заточить. Заточка производится с помощью мелкозернистого бруска, который необходимо смочить водой или маслом. Потом штихель доводится изделием из кожи, покрытым окисью хрома [18].

Для ручной обработки небольших изделий необходима специальная круглая кожаная подушка, наполненная песком (кранц).

Инструмент в руке следует держать так же, как и шариковую ручку: указательный палец находится сверху клинка, а большой – придерживает его сбоку. Направление движения руки менять нельзя – инструмент всегда должен двигаться по направлению от себя. В случае, когда нужно изменить направление рисунка, следует развернуть подушку с изделием и продолжить работу. Во время работы нередко появляются заусенцы. Их устраняют с помощью шабера – слесарного инструмента в виде заостренного с одной стороны прямоугольного или трёхгранного стального бруска с рукояткой, применяемого для обработки (шабрения) поверхностей.

Этот вид гравировки отличается своей неповторимостью и остается востребован и в современном мире, несмотря на высокую стоимость готовых изделий.

«Геометрический и витиеватый орнамент» – первое базовое задание, обеспечивающее начальную профессиональную подготовку по художественному гравированию. Цель постановки руки заключается в отработке правильного положения пальцев правой руки на резце, а левой – на объекте гравирования, обеспечивающего безопасность работы. Выполняются установочные упражнения под контролем преподавателя или учебного мастера. Это обусловлено тем, что штихель – острый режущий инструмент, способный вызвать достаточно серьезную травму руки у неопытного студента [7].

Обратите внимание на разнообразие эффектов, получаемых в зависимости от типа штриховки. Управляйте этими эффектами, придумывайте произвольные штрихи – волнистые, зигзагообразные, ворсистые и пр. На рис. 214 приведен пример выполнения упражнения на пластине из металла. В небольших ячейках стороны А приведены примеры различных видов штрихов: параллельные линии, перекрестные (сетка), перекрестные – усложненные, поворачивающиеся, дугообразные, точечные, кругообразные, плетеные и пр.

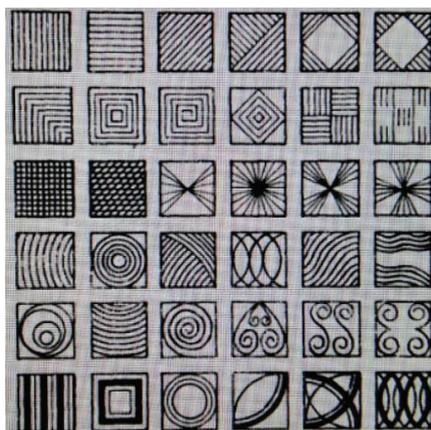


Рис. 214. Сторона А

Выполнение учебного упражнения на стороне Б (рис. 215) решает несколько иные задачи по овладению штихелем. После очерчивания основного рисунка штихелем необходимо пройти по тому же пути, но наклоняя штихель под определенным углом так, чтобы образовалась более широкая блестящая кромка, придающая линии более живой вид за счет постоянного утолщения на поворотах и ослабления на остальном пути линии.

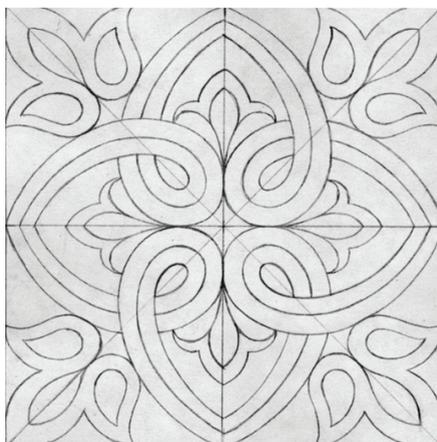


Рис. 215 Сторона Б (Источник: <https://i.pinimg.com/originals/02/a5/13/02a513757073f1a65b021eda9fc735be.jpg>)

Работу следует выполнять готовыми к работе хорошо заправленными штихелями. Каждый студент должен иметь штихель, соответствующий его руке, и готовую медную пластинку, прикрепленную к деревянному бруску. Чтобы исключить неправильное понимание содержания пособия и объяснений преподавателя, уточним названия составных частей штихеля и граверную терминологию, которую мы будем использовать в дальнейшем при изложении материала темы.

**Штихель** — основной гравировальный инструмент подобно закрепочному резцу, вставленному в деревянную ручку грибовидной формы с металлическим кольцом на конце.

В зависимости от назначения штихели различаются по форме поперечного сечения. Для нашей практической работы достаточно иметь четыре типа штихелей (рис. 216) [7]:

- *штициштихель* — остроугольный резец, самый ходовой из всех штихелей. Применяется для предварительной разметки изображений, для гравирования контура рисунка, нанесения четких глубоких линий, сильных штрихов, глянцевой подрезки. В отличие от мессерштихеля имеет выпуклые боковые стенки. Клинок прямой, угол лезвия колеблется в пределах 30—45°;
- *мессерштихель* — тонкий ножевидный резец с толщиной лезвия у режущей грани до 0,1 мм. Используется для гравирования тонких и глубоких линий, незаменим при передаче теней и полутеней в рисунках и написании мелких рукописных шрифтов. Имеют прямые клинки клиновидного профиля с прямыми стенками. Кромка лезвия во избежание обламывания зашлифовывается радиусом 0,1—0,2 мм. Угол заострения лезвия в зависимости от толщины штихеля — 15—30°;
- *флашштихель* — плоский резец с шириной нижней режущей грани. Используется для выемки и выравнивания фона, в ряде случаев для шабрения поверхности, глянцевой подрезки. Имеет плоское лезвие (режущую кромку). Ширина лезвия может быть от 0,2 до 5 мм. Флашштихель с широким лезвием, имеющий форму перевернутого клинка, называется «обратный мессер». Для облегчения работы и заточки лезвие флашштихеля затачивается низко;

– *больштихель* – полукруглый резец с величиной радиуса скривления режущей кромки от 0,1 до 2 мм и более. Предназначается для выборки овальных и круглых углублений, закругленных линий (желобков), глубоких точек (ямочек), для глубокой (рельефной) гравировки. Должен иметь, аналогично закрепочному, закругленное лезвие. Радиус закругления выбирается от характера работы (от 0,3 до 5 мм).

Ниже указаны менее ходовые, но не менее полезные виды штихелей:

– *грабитихель* удобен для гравировки на больших плоскостях и вогнутой поверхности. Имеет изогнутый клинок, прогиб которого от 3 до 8 мм. Угол лезвия может колебаться от 30 до 90°. В поперечном сечении имеет форму ромба;

– *фасеттенистихель* – один из самых ходовых штихелей; предназначается для проведения точных линий, выполнения узоров плоскостной гравировки и чистовой обработки рисунка. По форме профиля трапециевидный с резко заостренным лезвием. Имеет прямолинейный клинок с углом заострения лезвия от 60 до 120° [19];

– *шатириштихель* – имеет много названий (ребштихель, фаденштихель, растровый штихель); употребляется для штриховки и матирования поверхности. В отличие от флашштихеля на лезвии имеет мелкую зубчатую насечку. Шаг насечки от 0,1 до 0,4 мм.

Для выполнения граверных работ кроме штихелей используют различные приспособления для фиксирования изделия и поворота его под необходимым углом. В качестве таких приспособлений могут быть использованы:

– *деревянные тисочки (ручные)* – тисочки с различной формой губок, такие же, как и для закрепки камней. Применяются для гравирования колец за ювелирным верстаком с опорой на финагель;

– *крепежные шайбы* изготавливают из вязких пород дерева. Служат для укрепления плоских изделий, серег, брошей, кулонов и т. д. Горизонтальные размеры шайб 50–80 мм, толщина 20–25 мм. Крепежные шайбы могут быть плоскими и выпуклыми с углублениями и прорезями для тыльной стороны изделий. Фиксирование изделий на крепежной шайбе осуществляют с помощью насмолки изделия на сургуч или китт. Шайбу покрывают фикса-

тором заранее, а насмаливают изделие, прогревая его контактным паяльником. Крепежной шайбой пользуются как за ювелирным верстаком, опираясь на финагель, так и за граверным, опираясь на граверную подушку;

- *настольная струбцина* изготавливается из твердых пород дерева и представляет собой два прямоугольных бруска, параллельно стягивающихся длинными болтами. Размеры брусков (губок) 40×40×120 мм, расхождение губок 50–60 мм. Струбцина используется с опорой на граверную подушку и служит для зажатия в нее колец, толстых пластин, медалей, ложек и др.;
- *шаровые тиски* представляют собой деревянный (или металлический с деревянными губками) шар с параллельно расходящимися губками в верхнем полушарии. Диаметр шара 70–90 мм, расхождение губок 25–30 мм. Шаровые тиски – для гравирования колец с опорой на граверную кольцевую (с отверстием в середине) подушку. Маневренность шаровых тисков позволяет быстро и плавно изменить положение изделия по отношению к штихелю. Кроме того, выпуклые сверху губки тисков оставляют большую обрабатываемую площадь. Существуют также металлические шаровые приспособления с разжимными цапгами для удержания колец в процессе гравирования;
- *граверная подушка (крани)* – кожаная или парусиновая круглая подушка, туго набитая песком. Диаметр диска 180–200 мм. Подушка служит опорой для приспособлений, удерживающих гравированное изделие. Граверная подушка дает возможность плавно и быстро разворачивать изделие в нужном направлении. Изготавливают ее, как правило, сами мастера. Для этого из кожи вырезают два круга диаметром 180–200 мм, замачивают их в воде и мокрыми сшивают по окружности на расстоянии 5 мм от края. Круг прошивают не полностью – 30–50 мм оставляют незашитыми. Через незашитое отверстие в образовавшийся мешок насыпают мелкий сухой промытый песок. Затем отверстие зашивают, подушку выравнивают на столе и дают ей высохнуть. Кольцевая граверная подушка изготавливается так же, но и в заготовке в центре диска делается отверстие 40–50 мм [13].



Рис. 216. Основные типы штихелей: *а* – мессерштихель; *б* – спицштихель; *в* – флашштихель; *г* – боллштихель [11]

**Заточка штихелей.** Одна из причин брака при гравировании – неправильная заточка штихелей, поэтому нельзя приступать к работе, не имея определенных навыков заточки. Подготавливая штихель к работе, предусматривают не только удобство гравировки, но и удобство его заточки. Для этого у штихеля со стороны спинки примерно на длине свободного клинка на наждачном точиле делается срез. Срез стачивается таким образом, чтобы высота лезвия рабочей части штихеля была от 1,5 до 3 мм.

При таком срезе конец штихеля не загораживает рисунок во время гравирования и уменьшается площадь заточки его рабочей части. На боковых ребрах среза снимается фаска, предохраняющая пальцы от пореза.

Режущую кромку образует площадь заточки (лобовая площадка) со стенками и лезвием (основанием) клинка. Лобовая площадка должна образовывать с лезвием клинка угол  $45^\circ$  (угол заточки). Угол заточки менее  $45^\circ$  заставит штихель «зарываться» в металл, срезая металл рывками. При угле заточки более  $45^\circ$  штихель будет проскальзывать по направлению клинка. Обязательное условие заточки – чтобы лобовая площадка штихеля затачивалась плоской (без выпуклостей и закруглений). При заточке штихеля на бруске локоть правой руки должен быть на весу, а кисть сильно прижимать площадку к камню под углом  $45^\circ$ . Затачивают штихель со стороны спинки, следя за тем, чтобы не пережечь режущую кромку. Для заточки применяют мелкозернистые бруски типа «арканзас», поверхность которых смачивают жидким машинным маслом или керосином. После заточки на бруске снимают заусенцы на глянце оселке или плотноструктурном кремнистом сланце. Лезвие и боковые стенки клинка, если они образуют кромку, заполировывают на коже, натертой пастой ГОИ. Лезвие заполировывают короткими движениями назад (в сторону ручки), чтобы не испор-

тить жало режущей кромки. Заточка штихелей — это сложный процесс, к которому нужно относиться предельно внимательно.

Прежде чем говорить о монтировке штихеля, надо учесть, что для начинающего резчика общая длина штихеля в сборе должна составлять 110–120 мм. Соответствие штихеля руке можно определить, если держать резец в исходном положении — ручка упирается в ладонь, а пальцы правой руки охватывают клинок с боков. Наиболее удобным в работе будет штихель, носок которого выступает за пределы большого пальца на 15–20 мм. Монтировку штихеля начинают с подгонки ручки до необходимой длины и насадки предохранительного кольца. По центру ручки надо обязательно засверлить отверстие диаметром около 3 мм, предохраняющее ее от растрескивания и направляющее хвостовик по оси при набивке ручки на клинок, зажатый в тиски. Во избежание перелома резца стальные губки тисков надо обложить толстым картоном. Завершающей операцией в процессе изготовления штихелей является доводка и заправка резцов.

Правила доводки штихелей сводятся к следующему:

- движения резца при продольной шлифовке и полировке нижней режущей грани производятся по прямой и только в одном направлении — на себя;
- производя продольную шлифовку и полировку режущей грани мессерштихеля, шпицштихеля и большштихеля, необходимо поворачивать резец вокруг своей оси, чтобы придать режущей кромке форму плавной полуокружности;
- во время доводки режущей грани штихель должен двигаться строго параллельно плоскости шлифующей или полирующей поверхности абразива. Особенно внимательно надо следить за тем, чтобы в завершающей фазе движения на себя машинально не вскидывать руку вверх. В противном случае на режущей кромке образуются невидимые фаски, препятствующие плавному ходу резца в металле, штихель будет выгалкиваться из штриха.

Доводка резца завершается выточкой аншлифа на механическом точиле. Во избежание отжига готового инструмента стачивать аншлиф надо при самой умеренной подаче резца на камень. От глубины выточки аншлифа зависит размер лицевой площадки носка.

Ее оптимальный размер 1,5–2 мм. Лицевая площадка носка образует с нижней режущей гранью угол заострения. Угол заострения зависит от твердости обрабатываемого металла (рис. 217).

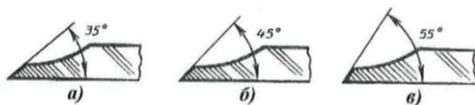


Рис. 217. Углы заострения: *а* – для меди; *б* – для латуни и нейзильбера; *в* – для стали [13]

Первично угол заострения затачивается на механическом точиле, в дальнейшем заточка делается вручную на доводочных мелкозернистых брусках, смоченных смесью машинного масла и керосина для предотвращения микроотжига режущей кромки.

Для ручной заточки надо удобно сесть за стол и взять штихель в правую руку спинкой вниз так, чтобы большой и указательный пальцы охватывали его около носка, а остальные распределялись по всей длине клинка и ручки. Таким путем штихель прочно фиксируется под определенным углом к плоскости бруска. Поддерживая для устойчивости камень левой рукой, плавными возвратно-поступательными движениями начинают заточку. Надо внимательно следить за тем, чтобы рука «не гуляла» из стороны в сторону – это искажает геометрию режущей кромки. Образующиеся при заточке заусенцы снимают ударом носка о твердый кусок дерева.

Для проверки остроты заточки штихель берут в правую руку и острием клинка легко касаются поверхности ногтя большого пальца левой руки. Острый штихель вонзается в ноготь от незначительного усилия.

Углы заострения и заточка определяют качественный характер резания. Помимо этого, характер резания зависит от наличия и правильной величины «угла отрыва», который обеспечивает возможность хода резца на требуемой глубине и позволяет вывести штихель из металла в заданной точке. Стандартные штихели различаются по номерам: чем больше номер, тем толще спинка штихеля [7].

При выполнении гравировальных работ могут быть полезными различные приспособления, которые изготавливаются самостоятельно. К ним относится матуар. Матуар – инструмент, предназна-

ченный для придания фону, выбранному фляхштихелем, ровную, матовую поверхность. Инструмент полезен при обронной гравировке и насечке.

Для изготовления инструмента используется пруток диаметром 5 мм длиной 75–80 мм незакаленной углеродистой стали (У10А, У12А). Заготовку стачивают со стороны, где будет набиваться сетка, под крутой конус до образования маленького пятачка примерным диаметром 1,5–2 мм. Данный размер оптимален, так как чем больше площадка, тем сложнее качественно набить пересекающиеся линии.

Рабочую часть заготовки надфилями выравнивают строго перпендикулярно к ее оси и добиваются необходимой чистоты поверхности. Далее сетка набивается с помощью тяжелого молотка бороздками шатирштихеля 0,2–0,15 мм в два этапа с их пересечением до получения ромба с углом от 30 до 45°. Отпечатавшиеся бороздки должны быть ровными по глубине на всю длину площадки. Необходимо следить за силой удара молотка, чтобы последующий ряд бороздок не был глубже предыдущих. Качество работы проверяют под лупой. Отпечатки от бороздок шатирштихеля, полученные после двух переходов набивания, должны быть одинаково отчетливыми, перпендикулярность рабочей плоскости не должна быть нарушена. При наличии брака работу начинают заново.

На заключительном этапе рабочую часть заготовки на 10–15 мм от края следует закалить. С помощью надфиля можно проверить качество закалки изготовленного инструмента (надфиль скользит по поверхности, а не вгрызается). Окалину можно снять с помощью наждачной бумаги, зажав матуар в патрон сверлильного станка. Предварительную обточку каленой заготовки необходимо выполнять на заточном станке, начиная от края рабочей поверхности на 10–12 мм до необходимой формы и размеров. Окончательную форму рабочей площадке можно придать с помощью алмазного надфиля [20].

Последнее замечание касается техники безопасности. Работать на механическом точиле нужно только в защитных очках, исключающих попадание разлетающихся частиц корунда в глаза. Обязательно надо использовать опорные подручники.

Итак, выполнение задания по отработке навыка гравирования геометрического и витиеватого орнамента предполагает принцип авторского копирования, разрешающего внесение в оригинал творческих изменений и добавлений, улучшающих художественно-эстетическую привлекательность произведений с точки зрения исполняющего.

Для авторского копирования выбранного образца применяется листовая медь размером 10×10 см, толщиной около 1 мм. Более толстый металл нецелесообразно применять по двум причинам. Во-первых, цветные металлы (особенно нейзильбер) – дефицитные и дорогостоящие. Во-вторых, практическая работа на утолщенном металле отнимает больше времени и требует большего расхода технических материалов.

Выполнив на гладкой плотной бумаге карандашом средней твердости рисунок нужного размера, можно переходить к подготовке необходимого металла. Ручной ножовкой выпиливается металлическая заготовка и плоский деревянный брусок толщиной около 15 мм несколько большего размера, чем металл.

Металлическую пластинку, с которой предварительно сняты напильником краевые заусенцы, прикрепляют к деревянному бруску с помощью шляпок гвоздиков, вбитых по одному на каждый стон. Поверхность металла шлифуется среднезернистой наждачной шкуркой [7]. Движения должны быть поступательными, в одном направлении, создавая ровный матовый фон. Для того чтобы убедиться в отсутствии рисок, поверхность пластины тщательно полируется на полировальном станке при помощи пасты ГОИ. Зеркальная поверхность позволяет отчетливо видеть размеченный орнамент. Также по полированной поверхности резец идет плавно; это объясняется тем, что в процессе подготовки поверхности разрушается верхний нагартованный слой металла, который образуется при первичной прокатке металла.

**Нанесение рисунка.** Для нанесения рисунка поверхность изделия покрывают тонким слоем белой акварельной краски или жидкой гуаши и дают ей просохнуть. Если после высыхания на изделии заметны сгустки или незакрашенные места (плешины), их вновь покрывают краской.

Несложный рисунок может быть сделан от руки остро заточенным карандашом по высохшей краске. Сложные рисунки для гравирования на плоской поверхности выполняют на бумаге в натуральную величину. Изображение должно быть четким. Также перенести рисунок на окрашенную поверхность изделия возможно при помощи копировальной бумаги. Если не имеет значения, какое получится изображение – обратное или прямое, его переводят с лицевой стороны карандашного рисунка. Для этого первоначальный рисунок четко выполняют на матовой кальке или пергаменте мягким карандашом. Затем, плотно прижав рисунок лицевой стороной к окрашенной и покрытой тонким слоем воска поверхности изделия, с внешней стороны гладким округлым предметом (ручкой штихеля) проглаживают всю поверхность изображения. В обоих случаях недостаточно четкий рисунок подправляют карандашом.

При сложных изображениях, когда есть опасение, что рисунок может стереться в процессе гравировки, его покрывают тонким слоем прозрачного нитролака. Если на открытой поверхности гравлируемого изделия остались неокрашенные полированные участки, которые, отражая свет, слепят глаза, их целесообразно покрывать слоем воска. Воск не только рассеивает свет, но и предохраняет полированную поверхность от затирания.

Когда подготовлена пластина, заточены резцы, можно приступать к прямому обучению. Для гравирования штихель берут в правую руку так, чтобы ручка своей тыльной частью упиралась в ладонь. Большим и указательным пальцами штихель поддерживают на гравлируемой поверхности в положении лезвия клинка. При гравировании большой палец правой руки упирают в гравлируемую поверхность, регулируя давление штихеля на металл и страхуя штихель от проскакивания и срывов. Большой палец правой руки может упираться также в большой или указательный палец левой руки, держащей приспособление с зажатым в нем изделием. Левая рука постоянно регулирует положение прорезаемой линии, поворачивая приспособление с изделием и направляя линию навстречу режущей части штихеля.

Гравирование начинается с гравировки прямых линий. Резец не должен зарываться в металл, глубина и ширина реза должны быть

одинаковыми по всей длине, отгравированная линия должна быть тонкой. Разметка линий ведется по линейке, с помощью чертилки.

К гравированию под глянец предъявляются повышенные требования, так как и углубления, и поверхностная часть узора открыты для просмотра. Выбранная часть рисунка должна быть одинаково глянцевой и четко прорезанной, а поверхностные участки – иметь безошибочное штриховое оформление. При гравировании по гляncу ведущим штихелем является фасеттенштихель. Им одним можно проводить линии различной ширины. При положении штихеля прямо (без бокового наклона) прорезают тонкие линии, при утолщении линии штихель наклоняют в сторону необходимого утолщения. Чем больше наклон штихеля, тем шире прорезаемая линия. При гравировании под глянец линию следует прорезать, не отрывая штихель от металла, так как в противном случае образуются ступени. Для оформления рисунка наряду с фасеттенштихелем пользуются и другими штихелями: шпицштихелем – для подрезки (опускания) фона, чтобы было рельефней изображение; мессерштихелем – для штриховой фоновой обработки и т. д. Ко всем штихелям для гравирования под глянец предъявляется обязательное требование – быть хорошо отполированными [13].

Когда пришло владение гравировкой линии, то начинают обучение гравировке змейки. Спираль – очень простой, на первый взгляд, элемент крайне труден в исполнении. Следующий этап – обучение внутреннему заполнению кавычками при помощи нажима. Для того чтобы получился нажим (плавное утолщение линии с короткой фазой завершения), резец необходимо «завалить» под углом во внешнюю сторону линий орнамента. Сначала особо тонким резцом гравировается полная внутренняя кавычка, затем нажим, а в заключение эта кавычка надсекается коротким внутренним штрихом [20]. Заполняя спиралью геометрическую фигуру, в нашем случае это квадрат, необходимо соблюдать ось симметрии. Основной размер спирали должен быть постоянным.

При гравировании кривых линий, особенно малого радиуса скругления, на внешней стороне штрихов (противоположных центру) иногда образуются косые рваные заусенцы, портящие изящество звонкой гравированной линии. Такой дефект очень вре-

дит красоте каллиграфических шрифтов и совершенно недопустим при гравировании на металле линейно-штриховых композиций в классической резцовой манере. Изучение проблемы образования заусенцев на криволинейных штрихах позволило объяснить данное негативное явление и дать практические рекомендации, предупреждающие образование заусенцев в процессе гравирования кривых линий. Рекомендации авторов срезать заусенцы слесарным шаблоном – не лучший выход из положения. След от шабровки остается, и поверхность металла приходится шлифовать заново, а если гравюра в стадии завершения – это большое огорчение. Для выполнения заданий по резцовой гравюре на металле мы используем спицштихель с разным радиусом скругления режущей кромки. Стружку надо постоянно убирать зубной щеткой с поверхности изделия. Стружка не должна мешать при взгляде на уже сделанную работу и не «размазываться» штихелем по его поверхности [7].

Гравирование под чернение – вид обработки, когда выгравированный узор предназначается для заливки чернью. В отличие от гравирования под глянец при гравировании под чернение не требуется зеркального среза, даже наоборот – шероховатость поверхности способствует лучшему сцеплению основного металла с чернью. Как правило, при гравировании под чернение сначала оконтуривают рисунок (спицштихелем), а уже затем рисунок углубляют. Гравируют небольшими штрихами с последующим выравниванием прореза. Участки изделия, не подлежащие заполнению чернью, тщательно отполировывают и во время гравирования предохраняют от нанесения ошибочных штрихов и царапин [13].

### **Рекомендуемая литература**

1. Григорьев, В. Ф. Художественная обработка металла. Пермский звериный стиль. Линейно-штриховое и обронное гравирование : учеб. пособие для студентов II курса / В. Ф. Григорьев, Н. В. Григорьева. – Москва: Директ-Медиа, 2016. – 81 с. – ISBN 978-5-4475-6082-9.
2. Марченков, В. И. Ювелирное дело : [пособие для ПТУ] / В. И. Марченков. – 3-е изд., перераб. и доп. – Москва : Высшая школа, 1992. – 255, [1] с.

3. Гравировальные работы : техники, приемы, изделия / сост. Ю. Ф. Подольский. – Белгород : Клуб Семейного Досуга, 2014. – 210 с. – (Страна мастеров).
4. Семенов, О. С. Авторское оружие : создание образа, отделки : мастер-класс тульского художника-оружейника / О. С. Семенов. – Москва : Аделант, 2010. – 255, [1] с.
5. Учебно-методический комплекс дисциплины «Ремонт и реставрация» программы опережающего профессионального обучения и повышения квалификации «Художественные технологии в сервисе» / Российский государственный университет туризма и сервиса. – Москва : РГУТиС, 2009. – 103, [3] с. – URL: [pandia.ru/855062/](http://pandia.ru/855062/) (дата обращения: 22.10.2021).

### **Тема 3.2. Выполнение гравюры по индивидуально разработанным эскизам**

Форма проведения: практическое занятие.

**Задание.** Выполнение гравюры по индивидуально разработанным эскизам.

#### **Методические указания по проведению занятия**

Практические занятия призваны закрепить теоретические знания, полученные в ходе прослушивания лекций и работы с учебной и научной литературой; способствуют получению качественных знаний; помогают приобрести навыки самостоятельной работы. Приступая к подготовке к практическому занятию, необходимо ознакомиться с его планом. Затем следует изучить конспекты лекций, главы учебников и методические пособия по теме занятия, разобрать примеры, ознакомиться с дополнительной литературой (справочниками, энциклопедиями и пр.).

Структурные части практического занятия:

- предваряющая часть (подготовка к занятию). Подготовка к практическому занятию активизирует работу с книгой, требует обращения к литературе, учит рассуждать. В процессе подготовки закрепляются уже известные и приобретаются новые знания. Столкнув-

- шись в ходе подготовки с непонятными моментами темы, необходимо найти ответы самостоятельно или зафиксировать свои вопросы и задать их преподавателю;
- непосредственно практическое занятие (обсуждение вопросов темы в группе, решение задач по теме). На данном этапе студентами осуществляется большая работа по углубленному проникновению в суть практической задачи. Студент учится развивать тему, разрабатывать эскизы, обосновывать выбор главной идеи. В ходе работы каждый должен опираться на собственные наработки, материалы, вырезки из журналов, различные статьи;
  - завершающая часть. В нее входит последующая работа студентов по устранению обнаруженных пробелов в знаниях, самостоятельное решение задач и выполнение заданий по теме.

### **Методические материалы к занятию**

В ювелирной практике применяется ручное двумерное (плоскостное) гравирование, по-иному – художественное гравирование. Это сложный и трудоемкий процесс, требующий от исполнителя большого мастерства, выдержки и сосредоточенности. *Художественное гравирование* – вид графического искусства, требующий также умения отлично рисовать, верной и твердой руки для проведения режущим стальным инструментом по поверхности плавных линий различной формы и различно углубленных. Ошибки в этом способе гравирования почти не исправимы.

Декоративное оформление и украшение предметов совершается на основании определенных правил и законов изобразительного искусства: соблюдения ритма, симметрии, гармоничного сочетания штрихов. Художник-гравёр строго и точно воссоздает поэтапный процесс формирования выемок на металле различными приёмами, выбирая наилучшее направление систем линий, изменяя их ширину, избегая при этом слишком резких и явно выделяющихся элементов из общей композиции визуально-графических рисунков, штриховые надписи и декоративные орнаменты, многофигурные композиции, пейзажи и т. д. Завершенная работа отличается высокими художественными достоинствами и состоит из множества групп плавных, коротких и длинных, близких к параллельным

линий и местами пересеченных другими линиями. Маленькие квадраты, ромбы, трапеции и другие формы иногда содержат в себе добавочные, выразительные штрихи для окончательной выработки светотени. Этот вид гравировки отличается неповторимостью и остается востребованным, несмотря на высокую стоимость.

**Художественное гравирование** включает в себя изготовление гравюр на металле (фр. *Gravure* от *graver* – «вырезать, создавать рельеф»). Гравюры по металлу имеют станковой или прикладной характер. Гравюра станкового характера может быть выполнена по оригинальному рисунку гравера или графически копировать художественные произведения мастеров кисти. Гравюра прикладного характера призвана служить дополнением, неотъемлемой частью художественного решения объемных предметов из различных материалов, в данном случае на металле: на ларцах, столовых и письменных приборах, подсвечниках, портсигарах и многих других бытовых изделиях, где ее рисунок приобретает определенную значимость. Возьмем, например, охотничий нож. С ажурной гравировкой он уже является законченной художественно оформленной вещью, имеющей не только утилитарное назначение, но и художественную значимость.

Каждый вид гравировки сам по себе ориентирован на различные цели, поэтому все они не лишены ограничений при применении, но дополняя друг друга, позволяют решать ранее недоступные задачи, значительно сокращая сроки выполнения и удовлетворяя изысканный вкус заказчика [22].

Воплощение художественного замысла в металле с использованием ручных и технических приемов его художественной обработки – ответственный этап. После утверждения индивидуально разработанного эскиза гравюры можно приступать к практическому выполнению работы в материале, заключающейся в художественном гравировании по металлу. По технике исполнения это плоскорельефное (двухмерное) гравирование, требующее знания свойств и особенностей различных металлов и сплавов. Материалы и способы их обработки – это средства образного мышления художника, которыми он оперирует, воплощая свою идею в реальную художественную форму. Чем глубже изучение и тоньше понимание свойств

материала, тем совершеннее и свободнее будет их использование в различных технических приемах при решении художественно-композиционных задач. Освоение нового материала и нового приема его обработки расширяет и обогащает изобразительный язык художника, увеличивает арсенал средств художественного выражения его творческих замыслов. Утонченное чувство материала, глубоко продуманный выбор способа его обработки – залог творческих успехов художника-профессионала [7].

Все виды граверных работ неизменно связаны с очень мелкими формами и ярким, отраженным от гравированного предмета светом. Какой бы комфортной ни была работа, она не может положительно воздействовать на глаза. Поэтому несколько простых советов, которые помогут глазам быстро восстановиться. Для начала нужно взять за привычку после 35 минут работы давать 10 минут обязательного отдыха с рассматриванием дальних пейзажей за окном.

Тренировка упражнением «метка на стекле» эффективна в помощи восстановления глаз и поддержания их в тонусе. Суть – в рассматривании максимально удаленного объекта и быстром переводе взгляда на метку, нарисованную на уровне глаз на стекле. Упражнение достаточно делать 1 раз в день в течение 7 минут. Возьмите за привычку во время прогулки по улице менять рассматриваемые объекты с более дальнего на объект, находящийся в непосредственной близости.

Нельзя перетруждать глаза применением бинокляров. В биноклях в работе активно участвует только один глаз, и нагрузка на него возрастает многократно. Лучше вообще отказаться от их использования и заменить бинокляры на очки для мелкой работы. Если вам пришлось использовать бинокляры, то не поленитесь после окончания работы сделать восстановительную гимнастику для глаз. Вот примерный комплекс из 10 упражнений для укрепления глазных мышц. Выполняйте каждое из них по 15 раз:

- движение глазами вправо-влево;
- движение глазами вверх-вниз;
- движение глазами по диагонали от правого верхнего к левому нижнему углу и обратно;

- движение глазами по диагонали от левого верхнего к правому нижнему углу и обратно;
- круговые движения глазами по и против часовой стрелки;
- сведение глаз к носу хотя бы в течение 10 секунд;
- частое моргание глазами (несколько секунд).

Упражнение для глаз «метка на стекле». Закройте глаза. Поморгайте секунд 10 сомкнутыми веками. Потом на 2–3 секунды крепко зажмурьте глаза и откройте, посмотрите влево-вправо, вверх-вниз, не поворачивая головы [20].

Финишная доводка – это окончательная обработка поверхности изделия. Отделочные операции гравюры можно классифицировать по трем видам: механическая отделка, полирование, декоративно-защитные покрытия – чернение.

Сущность процесса полирования заключается в удалении с поверхности металла микронеровностей, чем достигается высокий класс чистоты и зеркальность поверхности. Полирование – один из отделочных процессов обработки изделий, но не всегда последний. Гравюра может подвергаться полированию перед оксидированием, перед покрытием слоем другого металла, лака. В основном применяются два вида полирования гравюры: механическое и ручное.

Механическое абразивное полирование проводят на полировальных станках с помощью эластичных кругов и щеток с абразивными пастами, а безабразивное – вручную, специальными полировками. Для абразивного полирования гравюры применяют одношпиндельные и двухшпиндельные станки, оснащенные насадками для крепления полировального инструмента и вытяжными устройствами со сборниками отходов. Инструментом для механического полирования служат эластичные круги и щетки, материалы которых должны хорошо удерживать на поверхности абразивные пасты и быть прочными в эксплуатации. Назначение полировального инструмента зависит от материала, из которого он сделан, и его формы.

Фетровые круги (фильцы) применяют для первоначального полирования гладкой поверхности металла. Это высококачественный и стойкий в эксплуатации полировальный инструмент, его твердость зависит от грубости материала. Благодаря имеющемуся в центре отверстию круг наворачивается на конусно-винтовую насадку шпинделя полировального станка.

Матерчатые круги служат для окончательного полирования (наведения блеска). Представляют собой сделанные из материала диски, собранные в пакеты. В качестве материала могут использоваться: бязь, миткаль, полотно, фланель. Собранные в пакет диски закрепляют между деревянными щечками с осевым отверстием. При сборке пакета целесообразно использовать несколько прокладок из дисков меньшего диаметра, это улучшает вентиляцию круга и увеличивает срок его службы. Жесткость кругов можно регулировать прошиванием дисков (сшиванием между собой): чем меньше расстояние между строчками прошива, тем жестче круг. Матерчатые круги – самые универсальные, в зависимости от выбранного материала и нанесенной пасты. Ими можно полировать поверхность любого вида и любой чистоты.

Нитяные круги (пушок) применяются, так же, как и матерчатые, для наведения глянца на поверхность изделия. По конструкции напоминают волосяные; разница в том, что вместо волосяного покрова у них покров нитяный. Нитяные круги очень мягкие.

На поверхность каждого вращающегося круга наносят полировочные (абразивные) пасты, содержащие тонкие абразивные порошки, жировые связки и специальные добавки. Абразивным материалом служат оксид хрома, крокус (оксид железа), микропорошки корунда. В качестве связок в пастах используют стеарин, парафин, животные технические жиры. Специальными добавками являются двууглекислая сода и олеиновая кислота, которые вводятся для активизации процесса полирования, скипидар и керосин – для изменения вязкости. Пасты на основе оксида хрома имеют зеленый цвет, а на основе оксида железа – красный. Зернистость пасты выбирается в зависимости от стадии полирования изделий (начальной или конечной).

Перечисленные пасты выпускаются в твердом состоянии. Наносятся они на полировальные круги во время вращения круга легким касанием поверхности круга пастой.

В тех случаях, когда нельзя применить станочное полирование из-за габаритов гравюры, используют ручное полирование. Инструментом для ручного полирования служит войлок размером чуть больше гравюры. Форма рабочей части полировников различ-

на, с таким расчетом, чтобы можно было достать любой участок для глянцовки. Сущность полирования заключается в выглаживании поверхности изделия поступательными движениями в одном направлении с применения мелкозернистых абразивных паст или без них (рис. 218) [13].



Рис. 218. Учебно-творческая гравюра.  
Выполнила студентка кафедры ДПИ ТГУ. М. Чешева, гр. ДПИ б-1701

### Рекомендуемая литература

1. Григорьев, В. Ф. Художественная обработка металла. Пермский звериный стиль. Линейно-штриховое и обронное гравирование : учеб. пособие для студентов II курса / В. Ф. Григорьев, Н. В. Григорьева. – Москва : Директ-Медиа, 2016. – 81 с. – ISBN 978-5-4475-6082-9.
2. Марченков, В. И. Ювелирное дело : [пособие для ПТУ] / В. И. Марченков. – 3-е изд., перераб. и доп. – Москва : Высшая школа, 1992. – 255, [1] с. – ISBN 5-06-001974-8.
3. Семенов, О. С. Авторское оружие : создание образа, отделка : мастер-класс тульского художника-оружейника / О. С. Семенов. – Москва : Аделант, 2010. – 255, [1] с. – ISBN 978-5-93642-181-5.
4. Техники и методы современного гравирования // GRAVERS : гравер-сервис : [сайт]. – URL: [gravers.com.ua/gravirovki](http://gravers.com.ua/gravirovki) (дата обращения: 14.10.2021).

### **Тема 3.3. Оттиск гравюры**

**Форма проведения:** практическое занятие.

**Задание.** Оттиск гравюры.

#### **Методические указания по проведению занятия**

Практические занятия призваны закрепить теоретические знания, полученные в ходе прослушивания лекций и работы с учебной и научной литературой; способствуют получению качественных знаний; помогают приобрести навыки самостоятельной работы. Приступая к подготовке к практическому занятию, необходимо ознакомиться с его планом. Затем следует изучить соответствующие конспекты лекций, главы учебников и методические пособия по теме занятия, разобрать примеры, ознакомиться с дополнительной литературой (справочниками, энциклопедиями и пр.).

Структурные части практического занятия:

- предваряющая часть (подготовка к занятию). Подготовка к практическому занятию активизирует работу с книгой, требует обращения к литературе, учит рассуждать. В процессе подготовки к практическому занятию закрепляются уже известные и осваиваются новые знания. Столкнувшись в ходе подготовки с недостаточно понятными моментами темы, необходимо найти ответы самостоятельно или зафиксировать свои вопросы и задать их преподавателю;
- непосредственно практическое занятие (обсуждение вопросов темы в группе, решение задач по теме). На данном этапе студентами осуществляется большая работа по углубленному проникновению в суть практической задачи. Студент учится развивать тему, разрабатывать эскизы, обосновывать выбор главной идеи. В ходе работы каждый должен опираться на собственные наработки, материалы, вырезки из журналов, различные статьи;
- завершающая часть. В нее входит последующая работа студентов по устранению пробелов в знаниях, самостоятельное решение задач и выполнение заданий по рассмотренной теме.

## Методические материалы к занятию

Эста́мп (фр. *estampe* – штамп, отпечаток, итал. *stampa* – печать) – произведение графического искусства, представляющее собой гравюрный либо иной оттиск на бумаге с печатной формы (матрицы) (англ. *print*).

**Материалы для печатания оттисков:** краска, валики, стекло из пластика, бумага для оттисков, офортный станок.

**Краску** желательно иметь типографскую или масляную (из тюбиков), специальную офортную – на масляной основе. Очень стойкая. Такая краска сохнет три дня. Для этого краску из тюбика выдавливают на газетную бумагу, легко впитывающую масло, и держат на ней 1–2 часа. Затем краску собирают в посуду. Такая краска еще пригодна для дальнейшего использования. Для печатания гравюры пригодна краска любого цвета, но чаще всего рекомендуется краска темных оттенков (чёрная, коричневая, синяя). В процессе работы необходимо также соблюдать меры безопасности. Нужно иметь под рукой мыло для смыва краски и разбавитель краски (нетоксичный).

Готовую для печати краску в небольшом количестве выкладывают на гладкую поверхность 40×60 см.

Для того чтобы напечатать оттиск, пластину сначала промывают ацетоном, а затем начинают набивать краску. Очень удобно делать это небольшими пластиковыми шпателями. Краска тщательно забивается в штрихи. Также можно использовать валик. В таком случае краску на стекле раскатывают тонким слоем при помощи валика, а затем переносят на гравированную поверхность в разных направлениях. Валик бывает трёх сортов:

- валик массовый, составленный из желатина, клея, и глицерина; его применяют в типографиях;
- валик резиновый;
- валик из губки; приобрести можно в магазинах.

Когда краска равномерно нанесена на поверхность, берут проклеенную марлю и ею начинают «чистить» поверхность. В конце полируют калкой, снимая лишнюю краску с чистых участков пластины.

Затем пластину с краской кладут на талер станка. Накрывают вымоченной в воде офортной бумагой (или просто ватманом).

Для печати может быть использована различная бумага – ватман и полуватман, эстамповая и газетная, тонкая. В зависимости от сорта бумаги на поверхность гравюры накатывается разное количество краски. Если бумага плотная, плохо впитывающая краску, то ее надо использовать большое количество.

Краска, нанесённая на гравюру, быстро сохнет, поэтому оттиск надо печатать как можно быстрее. Рекомендуется смачивать бумагу для качественного оттиска. Чтобы оттиск получился красивым, необходимо взять два одинаковых по размеру листа бумаги. На один из них надо положить гравюру с уже накатанным слоем краски и расположить ее так, чтобы она лежала ровно и поля бумажного листа были бы попарно одинаковы. Гравюра накладывается на первый лист бумаги рисунком вверх. Затем на нее сверху осторожно накладывается второй влажный лист бумаги, совмещая его с нижним листом, на котором лежит гравюра, так, чтобы уголки совпали. Если гравюра хорошо размещена на нижнем листе, то композиция на верхнем листе будет отпечатана правильно (рис. 219).



Рис. 219. Варианты оттиска учебной гравюры. Выполнила студентка кафедры ДПИ ТГУ. М. Чешева, гр. ДПИб-1701

Сверху накрывают сукном в два или три слоя. Регулируют давление валика станка и ровно, без остановки крутят колесо станка. Гравированное на металле изображение получается на бумаге обратным, то есть зеркальным. В связи с этим все подписи, слова, цифры и т. д. вырезают с расчётом на правильное воспроизведение в печати.

Во время гравировки важно делать пробные оттиски с ещё незаконченной гравюры и затем уже продолжать гравирование. В результате мы имеем улучшенный вариант композиции. Умение исправлять ошибки, допущенные при гравировании, обязательно для каждого учащегося. Это избавит его от необходимости выполнять гравюру заново и сэкономит время.

### **Рекомендуемая литература**

Марченков, В. И. Ювелирное дело : [пособие для ПТУ] / В. И. Марченков. — 3-е изд., перераб. и доп. — Москва : Высшая школа, 1992. — 255, [1] с. — ISBN 5-06-001974-8.

### **Тема 3.4. Финишная доводка и художественная отделка гравюры**

**Форма проведения:** практическое занятие.

**Задание.** Финишная доводка и художественная отделка гравюры.

#### **Методические указания по проведению занятия**

Практические занятия призваны закрепить теоретические знания, полученные в ходе прослушивания лекций и работы с учебной и научной литературой; способствуют получению качественных знаний; помогают приобрести навыки самостоятельной работы. Приступая к подготовке к практическому занятию, необходимо ознакомиться с его планом. Затем следует изучить соответствующие конспекты лекций, главы учебников и методические пособия по теме занятия, разобрать примеры, ознакомиться с дополнительной литературой (справочниками, энциклопедиями и пр.).

Структурные части практического занятия:

- предваряющая часть (подготовка к занятию). Подготовка к практическому занятию активизирует работу с книгой, требует обращения к литературе, учит рассуждать. В процессе подготовки к практическому занятию закрепляются уже известные и осваиваются новые знания. Столкнувшись в ходе подготовки с недостаточно понятными моментами темы, необходимо найти ответы самостоятельно или зафиксировать свои вопросы и задать их преподавателю;
- непосредственно практическое занятие (обсуждение вопросов темы в группе, решение задач по теме). На данном этапе студентами осуществляется большая работа по углубленному проникновению в суть практической задачи. Студент учится развивать тему, разрабатывать эскизы, обосновывать выбор главной идеи. В ходе работы каждый должен опираться на собственные наработки, материалы, вырезки из журналов, различные статьи;
- завершающая часть. В нее входит последующая работа студентов по устранению пробелов в знаниях, самостоятельное решение задач и выполнение заданий по рассмотренной теме.

### **Методические материалы к занятию**

Последняя, завершающая стадия работы – отделка. Для этой цели готовую авторскую работу тщательно промывают средством для мытья посуды с помощью зубной щетки, протирают спиртом и тонируют оксидирующим составом.

Наиболее распространенный состав для оксидирования медных и серебряных изделий – серная печень. Она состоит из следующих компонентов: 1 весовая часть серы плюс 2 весовые части поташа. Серу расплавляют в железном сосуде и добавляют к ней измельченный сухой поташ (углекислый калий). Расплавленную смесь перемешивают 15–20 минут и после остывания хранят в закрытой банке. По мере надобности от спекшейся массы откалывают кусочек и растворяют в горячей воде (из расчета 1 г серной печени на 100 г воды).

Для получения равномерной и плотной оксидной пленки в растворе серной печени рекомендуется добавлять несколько капель

селенистой кислоты. Для получения оксидировок более темных тонов вместо углекислого калия применяют едкий натрий.

Серную пеньку можно наносить тампоном, но лучше изделие погружать в раствор. Цвет декоративной пленки на металле зависит от концентрации, температуры и времени нахождения предмета в растворе. Тонировку медных изделий вернее всего начинать с растворов пониженной концентрации. Это дает возможность лучше наблюдать за цветовой гаммой и исключает явление перетонировки — отслаивания темно-сизой пленки.

Патинированное в нужный цвет и тон изделие снова промывают в воде, аккуратно промокают мягкой тканью и просушивают. После некоторой закрепительной выдержки на воздухе поверхность работы следует протереть легким машинным маслом.

#### **Рекомендуемая литература**

Марченков, В. И. Ювелирное дело : [пособие для ПТУ] / В. И. Марченков. — 3-е изд., перераб. и доп. — Москва : Высшая школа, 1992. — 255, [1] с. — ISBN 5-06-001974-8.

## МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ПО ВЫПОЛНЕНИЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Самостоятельная работа — это вид учебной деятельности, совершаемой студентом в установленном объеме индивидуально или в группе, без прямой помощи преподавателя (но при его контроле), руководствуясь сформированными ранее знаниями о порядке и правильности выполнения действий. Для самостоятельной работы студентов рекомендованы следующие формы.

**Работа с литературой.** Важной составляющей самостоятельной внеаудиторной подготовки является работа с литературой при подготовке к семинарским, практическим занятиям, к зачетам, экзаменам, тестированию, участию в научных конференциях и пр.

Один из методов работы с литературой — *повторение, заучивание наизусть*. Механическое воздействие на память вызывает кратковременный эффект, и полученные таким путем сведения легко забываются.

*Метод кодирования* — более эффективный метод запоминания, заключающийся в ряде мыслительных операций: комментирование новых данных; оценка их значения; постановка вопроса; сопоставление полученных сведений с ранее известными. Для улучшения обработки информации очень важно устанавливать осмысленные связи, структурировать новые сведения.

Изучение научной, учебной и иной литературы требует ведения *рабочих записей*. Форма записей может быть весьма разнообразной: простой или развернутый план, тезисы, цитаты, конспект.

План — структура письменной работы, определяющая последовательность изложения материала. Он является наиболее краткой и потому самой доступной распространенной формой записи содержания исходного источника информации. По существу, это перечень основных вопросов, рассматриваемых в источнике. План может быть простым и развернутым. Их отличие состоит в степени детализации содержания и, соответственно, в объеме.

Преимущество плана состоит в том, что он позволяет наилучшим образом уяснить логику мысли автора, упрощает понимание главных моментов произведения. Кроме того, он позволяет бы-

стро и глубоко проникнуть в сущность построения произведения и, следовательно, гораздо легче ориентироваться в его содержании и быстрее обычного вспомнить прочитанное.

Выписки представляют собой небольшие фрагменты текста (неполные и полные предложения, разделы, абзацы, а также дословные и близкие к дословной записи об излагаемых в нем фактах), содержащие в себе квинтэссенцию содержания прочитанного. Выписки представляют более сложную форму записи содержания исходного источника информации. По сути, выписки – не что иное, как цитаты, заимствованные из текста. Выписки позволяют в концентрированной форме и с максимальной точностью воспроизвести наиболее важные мысли автора, статистические и даталогические сведения. В отдельных случаях – когда это оправдано с точки зрения продолжения работы над текстом – вполне допустимо заменять цитирование изложением, близким дословному.

Тезисы – сжатое изложение содержания изученного материала в утвердительной (реже опровергающей) форме. Отличие тезисов от обычных выписок состоит в том, что тезисам присуща значительно более высокая степень концентрации материала. В тезисах отмечается преобладание выводов над общими рассуждениями. Записываются они близко к оригинальному тексту, т. е. без использования прямого цитирования.

Аннотация – краткое изложение основного содержания исходного источника информации, дающее о нем обобщенное представление. К написанию аннотаций прибегают в тех случаях, когда подлинная ценность и пригодность исходного источника информации исполнителю письменной работы окончательно не ясна, но в то же время о нем необходимо оставить краткую запись с обобщающей характеристикой.

Резюме – краткая оценка изученного содержания исходного источника информации, полученная прежде всего на основе содержащихся в нем выводов. Резюме весьма сходно по своей сути с аннотацией. Однако в отличие от последней текст резюме концентрирует в себе данные не из основного содержания исходного источника информации, а из его заключительной части, прежде всего выводов. Но как и в случае с аннотацией, резюме излагается

своими словами – выдержки из оригинального текста в нем практически не встречаются.

Конспект представляет собой сложную запись содержания исходного текста, включающую в себя заимствования (цитаты) наиболее примечательных мест в сочетании с планом источника, а также сжатый анализ записанного материала и выводы по нему. При выполнении конспекта требуется внимательно прочитать текст, уточнить в справочной литературе непонятные слова и вынести справочные данные на поля конспекта. Нужно выделить главное, составить план. Затем следует кратко сформулировать основные положения текста, отметить аргументацию автора. Записи материала следует проводить, четко следуя пунктам плана и выражая мысль своими словами. Цитаты должны быть записаны грамотно, учитывать лаконичность, значимость мысли.

В тексте конспекта желательно приводить не только тезисные положения, но и их доказательства. При оформлении конспекта необходимо стремиться к емкости каждого предложения. Мысли автора книги следует излагать кратко, заботясь о стиле и выразительности написанного. Число дополнительных элементов конспекта должно быть логически обоснованным, записи должны распределяться в определенной последовательности, отвечающей логической структуре произведения. Для уточнения и дополнения необходимо оставлять поля. Необходимо указывать библиографическое описание конспектируемого источника.

Выделяют следующие основные виды конспектов.

План-конспект предполагает создание плана текста; пункты плана сопровождаются комментариями – это могут быть цитаты или свободно изложенный текст.

Тематический конспект – краткое изложение темы, раскрываемой по нескольким источникам.

В текстуальном конспекте приводится изложение цитат.

Свободный конспект включает в себя цитаты и собственные формулировки.

Формализованный конспект предполагает, что записи вносятся в таблицы. Это удобно при подготовке единого конспекта по нескольким источникам, особенно если есть необходимость

сравнения данных. Разновидностью формализованного конспекта является запись, составленная в форме ответов на заранее подготовленные вопросы, обеспечивающих исчерпывающие характеристики однотипных объектов, явлений, процессов и т. д.

### **Критерии оценки учебного конспекта**

«Отлично». Полное использование учебного материала. Присутствует логика изложения (наличие схем, количество смысловых связей между понятиями). Имеет место наглядность (наличие рисунков, символов и пр.; аккуратность выполнения, читаемость конспекта). Терминологическая и орфографическая грамотность. Логически связанные предложения. Самостоятельность при составлении учебного конспекта.

«Хорошо». Использование учебного материала неполное. Недостаточно логично изложено (наличие схем, количество смысловых связей между понятиями). Имеет место наглядность (наличие рисунков, символов и пр.); аккуратность выполнения, читаемость конспекта. Терминологическая и орфографическая грамотность. Логически связанные предложения. Самостоятельность при составлении учебного конспекта.

«Удовлетворительно». Неполное использование учебного материала. Недостаточно логично изложен материал, учебный конспект. Присутствует наглядность (наличие рисунков, символов, и пр.), аккуратность выполнения, читаемость конспекта. Допущены терминологические и орфографические ошибки. Отсутствуют логически связанные предложения, только опорные сигналы – слова, словосочетания, символы. Нет самостоятельности при составлении учебного конспекта.

«Неудовлетворительно». Неполное использование учебного материала. Отсутствуют схемы, смысловые связи между понятиями. Отсутствует наглядность (наличие рисунков, символов, и пр.), аккуратность выполнения, читаемость конспекта. Допущены терминологические и орфографические ошибки. Отсутствуют логически связанные предложения, только опорные сигналы – слова, словосочетания, символы. Нет самостоятельности при составлении учебного конспекта.

## Подготовка реферата

Внеаудиторная самостоятельная работа в форме реферата является индивидуальной самостоятельно выполненной работой студента. Реферат должен содержать следующие структурные элементы: титульный лист, содержание, введение, основная часть, заключение, список использованных источников, приложения (при необходимости). Примерный объем в машинописных страницах определяется в зависимости от назначения работы.

В содержании приводятся наименования структурных частей реферата, глав и параграфов его основной части с указанием номера страницы, с которой начинается соответствующая часть, глава, параграф.

Во введении дается общая характеристика реферата:

- обосновывается актуальность выбранной темы;
- определяется цель работы и задачи;
- описываются объект и предмет исследования, информационная база исследования;
- кратко характеризуется структура реферата по главам.

Основная часть должна содержать материал, необходимый для достижения поставленной цели и задач, решаемых в процессе выполнения реферата. Она включает 2–3 главы, каждая из которых в свою очередь делится на 2–3 параграфа.

Содержание основной части должно точно соответствовать теме проекта и полностью её раскрывать. Главы и параграфы реферата должны раскрывать описание решения поставленных во введении задач. Поэтому названия глав и параграфов должны соответствовать по своей сути формулировкам задач реферата. Главы основной части реферата могут носить теоретический, методологический и аналитический характер. Обязательным для реферата является логическая связь между главами и последовательное развитие основной темы на протяжении всей работы, самостоятельное изложение материала, аргументированность выводов. Также обязательным является наличие в основной части реферата ссылок на использованные источники.

В заключении логически последовательно излагаются выводы, к которым пришел студент в результате выполнения реферата.

Заключение должно кратко характеризовать решение всех поставленных во введении задач и достижение цели реферата.

Список использованных источников является составной частью работы и отражает степень изученности рассматриваемой проблемы. Количество источников в списке определяется студентом самостоятельно, для реферата рекомендуется от 10 до 20 единиц. При этом в списке обязательно должны присутствовать источники, изданные в последние 3 года, а также ныне действующие нормативно-правовые акты, регулирующие отношения, рассматриваемые в реферате.

В приложения следует помещать вспомогательный материал, который при включении в основную часть работы загромождает текст (таблицы вспомогательных данных, инструкции, методики, формы документов и т. п.).

### **Критерии оценки реферата**

Срок сдачи готового реферата определяется утвержденным графиком.

Оценка «отлично» выставляется за реферат, который носит исследовательский характер, содержит грамотно изложенный материал с соответствующими обоснованными выводами.

«Хорошо» – за грамотно выполненный во всех отношениях реферат при наличии небольших недочетов в его содержании или оформлении.

«Удовлетворительно» – за реферат, который удовлетворяет всем предъявляемым требованиям, но отличается поверхностностью, в нем просматривается непоследовательность изложения материала, представлены необоснованные выводы.

«Неудовлетворительно» – за реферат, который не носит исследовательского характера, не содержит анализа источников и подходов по выбранной теме, выводы носят декларативный характер.

В случае отрицательного заключения преподавателя студент обязан доработать или переработать реферат. Срок доработки реферата устанавливается руководителем с учетом сущности замечаний и объема необходимой доработки.

## **Методические рекомендации по подготовке презентации**

Презентация как документ представляет собой последовательность сменяющих друг друга слайдов. Чаще всего демонстрация проецируется на большом экране, реже – раздается собравшимся как печатный материал. Количество слайдов адекватно содержанию и продолжительности выступления (например, для 5-минутного выступления рекомендуется использовать не более 10 слайдов).

На первом слайде обязательно представляется тема выступления и сведения об авторах. Следующие слайды можно подготовить, используя две стратегии.

1. На слайды выносятся опорный конспект выступления и ключевые слова, с тем чтобы пользоваться ими как планом для выступления. В этом случае к слайдам предъявляются следующие требования:

- объем текста на слайде не больше 7 строк;
- маркированный/нумерованный список содержит не более 7 элементов;
- отсутствуют знаки пунктуации в конце строк в маркированных и нумерованных списках;
- значимая информация выделяется с помощью цвета, кегля, эффектов анимации.

Особенно внимательно необходимо проверить текст на отсутствие ошибок и опечаток. Основная ошибка при выборе данной стратегии состоит в том, что выступающие заменяют свою речь чтением текста со слайдов.

2. На слайды помещается фактический материал (таблицы, графики, фотографии и пр.), который является уместным и достаточным средством наглядности, помогает в раскрытии стержневой идеи выступления. В этом случае к слайдам предъявляются следующие требования:

- выбранные средства визуализации информации (таблицы, схемы, графики и т. д.) соответствуют содержанию;
- использованы иллюстрации хорошего качества (высокого разрешения), с четким изображением (как правило, никто из присутствующих не заинтересован вчитываться в текст на ваших слайдах и всматриваться в мелкие иллюстрации).

Максимальное количество графической информации на одном слайде – 2 рисунка (фотографии, схемы и т. д.) с текстовыми комментариями (не более 2 строк к каждому). Наиболее важная информация должна располагаться в центре экрана.

Основная ошибка при выборе данной стратегии – «соревнование» со своим иллюстративным материалом. Обычный слайд, без эффектов анимации, должен демонстрироваться на экране не менее 10–15 секунд. За меньшее время присутствующие не успеют осознать содержание слайда. Если какая-то картинка появилась на 5 секунд, а потом тут же сменилась другой, то аудитория будет считать, что докладчик ее подгоняет.

Если на слайде приводится сложная диаграмма, ее необходимо предварить вводными словами (например: на этой диаграмме приводится то-то и то-то, зеленым отмечены показатели А, синим – показатели Б), с тем чтобы дать время аудитории на ее рассмотрение, а только затем приступить к ее обсуждению.

Каждый слайд в среднем должен находиться на экране не меньше 40–60 секунд (без учета времени на случайно возникшее обсуждение). В связи с этим лучше настроить презентацию не на автоматический показ, а на смену слайдов самим докладчиком.

Особенно тщательно необходимо отнестись к оформлению презентации. Для всех слайдов презентации по возможности необходимо использовать один и тот же шаблон оформления, кегль (для заголовков) – не меньше 24 пунктов, для информации – не менее 18. В презентациях не принято ставить переносы в словах. Неконтрастные слайды будут смотреться тусклыми и невыразительными, особенно в светлых аудиториях. Для лучшей ориентации в презентации по ходу выступления лучше пронумеровать слайды. Желательно, чтобы на слайдах оставались поля (не менее 1 см с каждой стороны). Вспомогательная информация (управляющие кнопки) не должна преобладать над основной (текстом, иллюстрациями). Использовать встроенные эффекты анимации можно только тогда, когда без этого не обойтись (например, последовательное появление элементов диаграммы). Для акцентирования внимания на какой-то конкретной информации слайда можно воспользоваться лазерной указкой.

Заключительный слайд презентации, содержащий текст «Спасибо за внимание» или «Конец», вряд ли приемлем для презентации, сопровождающей публичное выступление, поскольку завершение показа слайдов еще не является завершением выступления. Кроме того, такие слайды, так же как и слайд «Вопросы», дублируют устное сообщение. Оптимальным вариантом представляется повторение первого слайда в конце презентации, поскольку это дает возможность еще раз напомнить слушателям тему выступления и имя докладчика и либо перейти к вопросам, либо завершить выступление.

### **Критерии оценки презентации**

1. *Содержательный критерий* – правильность выбора темы, знание предмета и свободное владение текстом, грамотное использование научной терминологии, импровизация, речевой этикет.

2. *Логический критерий* – стройность логико-композиционного построения речи, доказательность, аргументированность.

3. *Речевой критерий* – использование языковых (метафоры, фразеологизмы, пословицы, поговорки и т. д.) и неязыковых (поза, манеры и пр.) средств выразительности. Фонетическая организация речи, правильность ударения, четкая дикция, логические ударения и пр.

4. *Психологический критерий* – взаимодействие с аудиторией (прямая и обратная связь), знание и учет законов восприятия речи, использование различных приемов привлечения и активизации внимания.

5. *Критерий соблюдения дизайн-эргономических требований к компьютерной презентации* – соблюдение требований к первому и последним слайдам, прослеживается ли обоснованная последовательность слайдов и информации на слайдах, необходимое и достаточное количество фото- и видеоматериалов, учет особенностей восприятия графической (иллюстративной) информации, корректное сочетание фона и графики, непротиворечие дизайна презентации ее содержанию, грамотное соотнесение устного выступления и компьютерного сопровождения, общее впечатление от мультимедийной презентации.

### **Шкала оценивания**

Оценка «отлично» ставится при условии, что презентация соответствует всем пяти критериям.

«Хорошо» — презентация соответствует четырем критериям из пяти.

«Удовлетворительно» — презентация соответствует трем критериям из пяти.

«Неудовлетворительно» — презентация соответствует только двум критериям из пяти.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данном пособии были рассмотрены основные граверные техники, исторические периоды возникновения, становления и развития гравюры в странах Европы, в Японии. Был дан необходимый минимум информации об авторах, чьи произведения сыграли важную роль в определенный период истории. Ограниченность в объёме лекционных и практических занятий не позволила раскрыть тему художественного гравирования в полной мере. Осталась нераскрытой гравюра России. Столь обширная тема требует внимательного изучения и отдельного издания.

Полученные в ходе лекционных и практических занятий знания пригодятся читателю не только в рамках дисциплины «Проектирование, технология и производственное мастерство 4», но и в «Пластическом моделировании», «Рисунке», а также в дальнейшей профессиональной деятельности. Овладение предложенной информацией позволит обогатить имеющиеся знания и умения в области художественной обработки металла. Освоенные благодаря данному пособию навыки, а также понимание характера и преимуществ каждой из техник помогут при самостоятельном выборе подходящей техники для решения конкретных проектных задач.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Японская гравюра / авт.-сост. М. В. Адамчик. — Минск : Харвест, 2009. — 512 с. — ISBN 978-985-16-4927-9.
2. Аксенов, Г. П. Эволюция художественно-образной выразительности графического дизайна в процессе развития полиграфических средств : специальность 17.00.06 «Техническая эстетика и дизайн» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Аксенов Геннадий Петрович ; Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики. — Москва, 2008. — 169 с.
3. Английская старинная гравюра, английский стиль XVII — начала XX вв. // ANTIKZONE : Антиквариат. Дизайн. Подарки : [сайт]. — URL: [antikzone.ru/history-of-english-prints-17-19](http://antikzone.ru/history-of-english-prints-17-19) (дата обращения: 21.10.2021).
4. Сальвадор Дали / Государственный Эрмитаж ; авт. вступ. статьи и сост. М. И. Башмаков. — Санкт-Петербург : [б. и.], 2020. — 140 с. — (Художник и книга ; вып. 9). — ISBN 978-5-6043993-1-6.
5. Голлербах, Э. Ф. История гравюры и литографии в России / Э. Голлербах. — Москва : Центрполиграф, 2003. — 238, [1] с., [2] л. ил. — ISBN 5-9524-0646
6. Гравюра. Виды и техники // Искусствоед : [сайт]. — 2015–2021. — URL: [iskusstvoed.ru/2015/12/21/gravure/](http://iskusstvoed.ru/2015/12/21/gravure/) (дата обращения: 21.10.2021).
7. Григорьев, В. Ф. Художественная обработка металла. Пермский звериный стиль. Линейно-штриховое и обронное гравирование : учеб. пособие для студентов II курса / В. Ф. Григорьев, Н. В. Григорьева. — Москва : Директ-Медиа, 2016. — 81 с. — ISBN 978-5-4475-6082-9.
8. Денике, Б. П. Японская цветная гравюра / Б. П. Денике. — Москва : Изогиз, 1936. — 195 с., 11 л. ил.
9. Елисеев, С. Г. Японская литература / С. Г. Елисеев // Литература Востока : сборник статей. Вып. 2. — Петербург : Государственное издательство, 1920. — С. 76. — (Всемирная литература).
10. Золотой век голландской живописи // Википедия : Свободная энциклопедия. — URL: [ru.wikipedia.org/wiki/Золотой\\_век\\_голландской\\_живописи](http://ru.wikipedia.org/wiki/Золотой_век_голландской_живописи) (дата обращения: 14.10.2021).

11. Искусство : [энциклопедия] / Т. В. Балицкая, Г. С. Барсенкова, Л. М. Бедретдинова [и др.]. – Москва : РОСМЭН, 2007. – 607 с. – (Современная иллюстрированная энциклопедия). – ISBN 978-5-353-02798-0.
12. Лаврова, О. И. Очерки по истории и технике гравюры. Тетрадь 04. Итальянская гравюра XV–XVIII веков / О. И. Лаврова. – Москва : Изобразительное искусство, 1987.
13. Марченков, В. И. Ювелирное дело : [пособие для ПТУ] / В. И. Марченков. – 3-е изд., перераб. и доп. – Москва : Высшая школа, 1992. – 255, [1] с. – ISBN 5-06-001974-8.
14. Мировая художественная культура : словарь-справочник / В. В. Мельситов, И. В. Алферова, Д. А. Балыкин, И. А. Биккулова. – Смоленск : Русич, 2002. – 589 с. – (Для школьников и студентов : От А до Я). – ISBN 5-8138-0380-7.
15. Мировое искусство. Мастера японской гравюры : иллюстрированная энциклопедия : 121 биография, более 700 гравюр / [текст А. Савельева]. – Санкт-Петербург : Кристалл [и др.], 2007. – 207 с. – ISBN 5-9603-0033-8.
16. Очерки по истории и технике гравюры / [Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина]. – Москва : Изобразительное искусство, 1987. – 14 брошюр в футляре (688 с.).
17. Пиранези, Джованни Баттиста : [статья] // Википедия : Свободная энциклопедия. – URL: [ru.wikipedia.org/wiki/Пиранези,\\_Джованни\\_Баттиста](https://ru.wikipedia.org/wiki/Пиранези,_Джованни_Баттиста) (дата обращения: 14.10.2021).
18. Гравировальные работы : техники, приемы, изделия / сост. Ю. Ф. Подольский. – Белгород : Клуб Семейного Досуга, 2014. – 210 с. – (Страна мастеров). – ISBN 978-966-14-8544-9. – ISBN 978-966-14-8350-6. – ISBN 978-5-9910-3139-4.
19. Учебно-методический комплекс дисциплины «Ремонт и реставрация» программы опережающего профессионального обучения и повышения квалификации «Художественные технологии в сервисе» / Российский государственный университет туризма и сервиса. – Москва : РГУТиС, 2009. – 103, [3] с. – URL: [pandia.ru/855062/](https://pandia.ru/855062/) (дата обращения: 22.10.2021).
20. Семенов, О. С. Авторское оружие : создание образа, отделка : мастер-класс тульского художника-оружейника / О.С. Семенов. – Москва : Аделант, 2010. – 255, [1] с. – ISBN 978-5-93642-181-5.

21. Сопроненко, Л. П. Техники черно-белой графики : учеб. пособие / Л. П. Сопроненко, В. А. Локалов ; Санкт-Петербургский национальный исследовательский университет информационных технологий, механики и оптики. – Санкт-Петербург : НИУ ИТМО, 2014. – 106 с. – URL: [www.iprbookshop.ru/68198.html](http://www.iprbookshop.ru/68198.html) (дата обращения: 22.10.2021).
22. Техники и методы современного гравирования // GRAVERS : гравер-сервис : [сайт]. – URL: [gravers.com.ua/gravirovki](http://gravers.com.ua/gravirovki) (дата обращения: 14.10.2021).
23. Успенский, М. В. Японская гравюра / М. В. Успенский. – Санкт-Петербург : Аврора [и др.], 2001. – 58, [5] с. – (Библиотека «Авроры»). – ISBN 5-7300-0699-3.
24. Федотов, А. И. Граверное дело : учеб. пособие / А. И. Федотов, О. О. Улановский. – Ленинград : Машиностроение, 1981. – 239, [1] с.
25. Чаянов, А. Старая западная гравюра : практическое пособие / А. Чаянов. – Москва : Мосполиграф, 1926. – 87 с. – Режим доступа: по подписке. – URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=228215>.
26. Kurth Julius. Die geschichte des japanischen Holzschnitts. Vol. I–III. – Leipzig : Hiersemann, 1925–1929.

## ГЛОССАРИЙ

**Акрилаты** — сложные эфиры акриловой кислоты или её соли.

**Акцент** — приём подчеркивания цветом, светом, линией или расположением в пространстве той детали, на которую нужно обратить внимание зрителя.

**Больштихель** — полукруглый резец с величиной радиуса скривления режущей кромки от 0,1 до 2 мм и более. Предназначается для выборки овальных и круглых углублений, закругленных линий (желобков), глубоких точек (ямочек), для глубокой (рельефной) гравировки.

**Виньетки** — украшение в книге или рукописи: небольшой рисунок или орнамент в начале или в конце текста.

**Гильоширование** — нанесение на бумагу специальным типографским станком орнаментального узора в виде сетки или переплетающихся волнистых линий. Гильошированием также называется процесс гравировки на поверхности металла сетки волнистых, закономерно переплетающихся линий при изготовлении печатных форм.

**Грабштихель** — стихель для гравировки на больших плоскостях и вогнутой поверхности. Имеет изогнутый клинок, прогиб которого от 3 до 8 мм. Угол лезвия может колебаться от 30 до 90°. В поперечном сечении имеет форму ромба.

**Гравер** — ручной универсальный электрический инструмент, с помощью которого осуществляется шлифование, фрезерование, сверление, зачистные работы и гравировка.

**Гравирование художественное** — вид графического искусства, требующий умения отлично рисовать, верной и твердой руки для проведения режущим стальным инструментом по поверхности плавных линий различной формы и различно углубленных.

**Гравировка алмазная** — это одна из разновидностей механической гравировки. В этом случае фреза не вращается вокруг своей оси, а совершает колебательные движения вдоль оси. При воздействии алмаза на верхнем слое материала возникают крохотные ямки, которые впоследствии будут создавать интересный эффект переливания на свету; это отличительная особенность механической алмазной гравировки.

**Гравировка лазерная** — это метод нанесения изображения на какое-либо изделие с помощью сфокусированного лазерного

луча. Под воздействием лазерного луча происходит структурное изменение поверхности. Гравировка получается контрастной, а её цвет зависит от материала.

**Гравирование под глянец** — декоративный эффект в этом виде гравировки достигается контрастным противопоставлением матовой или темной поверхности металла блестящим линиям гравировки.

**Гравирование под чернение** — вид обработки, когда выгравированный узор предназначается для заливки чернью.

**Гравирование плоскорельефное (двухмерное)** — способ, при котором обрабатывается только поверхностный слой, что отражает характер гравирования, как под глянец, так и под тонирование.

**Гравирование фотохимическое** — процесс гравировки, использующий фотомеханические методы обработки. Наиболее часто при фотогравировке используются светочувствительные материалы, которые могут быть светочувствительными и стойкими к кислотам или другим составам. Фотогравировка используется для производства печатных плат, печати пластин, изготовления именных пластинок, юбилейных и мемориальных досок и других декоративных гравюр.

**Гравюра резцовая** — вид углубленной гравюры на металле, в котором рисунок прорезается штихелем на поверхности пластины («доски») из меди, цинка, стали; образовавшиеся углубления заполняются краской для печатания на бумаге.

**Графика** — вид изобразительного искусства, в котором используются свойства изобразительной поверхности листа бумаги и тональные отношения линий, штрихов и пятен.

**Графика репродукционная** — это вид гравюры: воспроизведение живописного произведения или графического рисунка с целью их популяризации и истолкования.

**Графика станковая** — вид графики, произведения которой имеют самостоятельное значение (рисунок, эстамп, лубок).

**Иллюстрация** — рисунок, фотография, гравюра или другое изображение, поясняющее текст.

**Композиция** (лат. *compositio*) — означает составление, сочетание различных частей в единое целое в соответствии с какой-либо идеей.

**Кранц** — граверная кожаная или парусиновая круглая подушка, туго набитая песком.

**Ксилография** – вид печатной графики, гравюра на дереве, древнейшая техника гравирования по дереву или оттиск на бумаге, сделанный с такой гравюры.

**Литография** – вид печатной графики, при котором изображение печатается с плоской поверхности камня.

**Матуар** – инструмент, предназначенный для придания фону, выбранному фляштителем, ровной, матовой поверхности. Инструмент полезен при обронной гравировке и насечке.

**Металлы** (лат. *metallum* – шахта, рудник) – группа элементов в виде простых веществ, обладающих характерными металлическими свойствами, такими как высокие тепло- и электропроводность, положительный температурный коэффициент сопротивления, высокая пластичность, ковкость и металлический блеск.

**Мессерштихель** – тонкий ножевидный резец с толщиной лезвия у режущей грани до 0,1 мм. Используется для гравирования тонких и глубоких линий. Незаменим при передаче теней и полутеней в рисунках и написании мелких рукописных шрифтов. Угол заострения лезвия в зависимости от толщины штихеля 15–30°.

**Миниатюра** – в изобразительном искусстве живописные, скульптурные и графические произведения малых форм, а также искусство их создания.

**Оттиск** – отпечаток на бумаге с какой-либо печатной формы.

**Офорт** – разновидность печатной графики, гравюры на металле, основанной на технологии глубокой печати. Позволяет получать оттиски с печатных форм в процессе работы по созданию изображения, на которых производится травление поверхности печатной формы кислотами.

**Пантограф** – это устройство, предназначенное для копирования надписи или рисунка в другом масштабе. Принцип пантографа – рисунок воспроизводится по шаблону, уменьшая его в масштабе, на гравировальном устройстве.

Принцип пантографа заключается в том, что рисунок уменьшается в масштабе и воспроизводится по шаблону на гравировальном устройстве с помощью резца.

**Пошуар** – художественная трафаретная печать.

**Скрипторий** – мастерская по переписке рукописей, преимущественно в монастырях.

**Стиль** – совокупность признаков, черт, создающих целостный образ искусства определённого времени, направления, индивидуальной манеры художника в отношении идейного содержания и художественной формы.

**Струбцина настольная** – два прямоугольных бруска, параллельно стягивающихся длинными болтами.

**Сухая игла** – техника гравирования на металле, не использующая травление, а основанная на процарапывании остриём твёрдой иглы штрихов на поверхности металлической доски. Полученная доска с изображением представляет собой форму глубокой печати.

**Травление** – ряд технологий для управления удалением поверхностного слоя металлической детали при помощи специально подобранных химических реагентов.

**Трактаты научные** – одна из литературных форм, соответствующих научному сочинению, содержащему обсуждение какого-либо вопроса в форме рассуждения.

**Тиски деревянные (ручные)** – тисочки с различной формой губок, применяются для гравирования колец за ювелирным верстаком с опорой на финагель.

**Тиски шаровые** – деревянный (или металлический с деревянными губками) шар с параллельно расходящимися губками в верхнем полушарии для удержания колец или других изделий, их деталей в процессе гравирования.

**Фасетштихель** – штихель, предназначенный для проведения точных линий, выполнения узоров плоскостной гравировки и чистовой обработки рисунка. По форме профиля трапецевидный с резко заостренным лезвием. Имеет прямолинейный клинок с углом заострения лезвия от 60 до 120°.

**Финагель** – клинообразной формы кусок дерева твёрдой породы (пальмы, самшита), служащий упором при осуществлении таких работ, как выпиливание лобзиком, опилование и шабрение. Крепится в центре рабочей ячейки к торцу крышки.

**Флахштихель** – плоский резец с шириной нижней режущей грани. Используется для выемки и выравнивания фона, в ряде случаев для шабрения поверхности, глянцевого подрезки. Имеет плоское лезвие (режущую кромку). Ширина лезвия может быть от 0,2 до 5 мм. Флахштихель с широким лезвием, имеющий форму пере-

вернутого клинка, называется «обратный мессер». Для облегчения работы и заточки лезвие фляхштихеля затачивается низко.

**Фотогравировка механическая** — самый современный метод фотогравировки, в основе которого ударная гравировка. Механическая машина с алмазными иглами создает на металле конические углубления. От силы удара иглы зависит глубина проникновения алмазной иглы в металл.

**Фоторезист** — вещество, применяемое для фотогравировки. Облученное светом или ультрафиолетом, оно становится резистентным к агрессивным веществам и защищает материал от агрессивных веществ. Места гравюры, покрытые таким слоем, остаются не тронутыми кислотой, а те места, которые оказываются покрыты необлученным материалом, вытравливаются кислотой.

**Фрезеровка** — один из современных механических методов обработки и раскроя разнообразных материалов. Фрезерные работы выполняются при помощи специального режущего элемента — фрезы, которая совершает вращательные движения в заданном направлении.

**Фрезерно-гравировальный настольный станок по металлу** — это устройство, которое позволяет обрабатывать поверхность заготовки и придавать ей соответствующую форму в соответствии с заданной программой.

**Шабер** — слесарный инструмент в виде заостренного с одной стороны прямоугольного или трёхгранного стального бруска с рукояткой, применимый для обработки (шабрения) поверхностей.

**Шатириштихель (ребштихель, фаденштихель, растровый штихель)** — употребляется для штриховки и матирования поверхности. В отличие от фляхштихеля на лезвии имеет мелкую зубчатую насечку. Шаг насечки от 0,1 до 0,4 мм.

**Шайбы крепежные** изготавливают из вязких пород дерева. Служат для укрепления плоских изделий, серег, брошей, кулонов и т. д. Крепежной шайбой пользуются как за ювелирным верстаком, опираясь на финагель, так и за гравёрным, опираясь на гравёрную подушку.

**Шпицштихель** — штихель с остроугольным резцом, самый ходовой из всех штихелей. Клинок прямой, угол лезвия колеблется в пределах 30–45°. Применяется для предварительной разметки изображений, для гравирования контура рисунка, нанесения четких глубоких линий.

**Шрифт** — графический рисунок начертаний букв и знаков, составляющих единую стилистическую и композиционную систему, набор символов определённого размера и рисунка.

**Штихель** — гравировальный инструмент подобно закрепочному резцу, вставленному в деревянную ручку грибовидной формы с металлическим кольцом на конце.

**Штрих** — графический символ и типографский знак в виде короткой наклонной черты у верхнего края строки.

**Эстамп** (фр. *estampe* — штамп, отпечаток; итал. *stampa* — печать) — произведение графического искусства, представляющее собой гравюрный либо иной оттиск на бумаге с печатной формы (матрицы) (англ. *print*).