

Определение

Гравюра (фр. gravure от нем. graben — копать или фр. graver — вырезать, создавать рельеф) — вид графического искусства, произведения которого в завершённом виде представлены печатными оттисками, и классифицируемы (в отличие от созданного в техниках непечатной графики) таким понятием и термином как эстамп, объединяющим разные виды печатных графических произведений, созданных в различных техниках высокой и глубокой печати. Оттиски гравюры получают с «досок» (так именуются и металлические печатные формы), которые используются для тиражирования изображения разными способами печати с их рельефных поверхностей — на цинкографических и позолотных прессах или на офортном станке (при ручной печати, с маленьких досок — притиркой), в цветной гравюре, кьяроскуро — с нескольких досок. Каждый оттиск, полученный с печатной формы, считается авторским произведением (даже в тех случаях, когда доску нарезал гравёр по рисунку художника). Иногда такие техники печатной графики как литография и шелкография ошибочно относят к гравюре. На самом деле они являются видами эстампа, но не гравюры.

Специфические особенности гравюры заключаются в её тиражности (т. е. в возможности получать значительное число равноценных оттисков), а также в её своеобразной стилистике, связанной с работой в более или менее твёрдых материалах.

Классификации

В зависимости от способа получения оттиска данный вид графики делится на основные виды:

- **Гравюра высокой печати** — где краска накатывается и переносится на запечатываемую бумагу с плоскости доски. Это печать с рельефа, печатающие элементы которого с краской выше пробельных мест. Изготовление печатной формы в этом случае сводится к тому, чтобы теми или иными способами углубить те места формы, которые при печати должны оставить бумагу белой. К гравюрам этого типа относятся: гравюра на дереве (ксилография), линогравюра, высокая гравюра на металле, автоцинкография (эта техника имеет и другие названия: жилотаж, графография, травление, высокий офорт) и гравюра на пластмассе.
- **Гравюра глубокой печати** — здесь краска переносится из углублений штрихов. Это печать, при которой краска находится в углублениях, а пробельные места выше (с них краска, нанесенная на всю поверхность формы перед печатанием, стирается и остается только в углублениях). Притиснутая большим давлением к такой форме, влажная бумага принимает на себя краску из этих углублений. Изготовление печатной формы заключается в том, чтобы изображение нанести на поверхность формы в виде углубленных штрихов, точек и иных неровностей, способных удерживать печатную краску. Гравюры глубокой печати разделяются

на две группы. К первой группе относятся те, печатные формы которых изготавливаются механическим способом. Это резцовая гравюра, сухая игла, пунктирная гравюра и меццо-тинто. Ко второй — печатные формы, изготовленные химическим способом, путем травления. Это все разновидности офорта: акватинта, лавис, резерваж.

- **Плоская печать** — печать с формы, печатающие элементы и пробельные места которой находятся в одной плоскости и отличаются друг от друга свойством принимать или отталкивать краску. Процесс изготовления печатной формы заключается в такой химической обработке, в результате которой поверхность ее делится на олеофильные участки, принимающие жирную печатную краску, и гидрофильные, отталкивающие ее. К этому виду печатной графики (слово «гравюра» в данном случае обычно не применяется) относятся все виды литографии.

В зависимости от материала печатной формы гравюрные техники различаются так:

- гравюра на металле,
- линогравюра,
- ксилография,
- гравюра на картоне, воске и т. п.

В зависимости от способа обработки (гравирования и травления) при нанесении рисунка, формы гравюра на металле также подразделяется на виды: гравюра резцом на меди, стали, офорт, меццо-тинто, акватинта, сухая игла и др.

Для создания рельефного рисунка с этой целью используется либо механический способ (нанесение на доску зеркального подразумеваемого в последующем оттиске изображения): процарапывание с помощью иглы или другими специальными инструментами, в том числе — подобными штихелям для торцовой гравюры, но несколько отличающимися от них формой (более крутым изгибом клинка и заточкой рабочей части) — так называемыми стиплями и т. п.), либо химический (травление кислотой или хлорным железом, пары которого менее токсичны, нежели пары азотной кислоты).

Лирика

Гравюра — самый молодой из видов изобразительного искусства. Если зарождение живописи, скульптуры, рисунка, архитектуры теряется в доисторических эпохах, то время появления гравюры нам более или менее точно известно — это рубеж 14 — 15 веков (на Востоке, в Китае, гравюра возникла значительно раньше, в 8 веке, но там она осталась локальным явлением, не вышедшим за пределы этой страны). И хотя основные разновидности гравюры имеют свои технологические прототипы, существовавшие в более ранние времена (для ксилографии это штампы-печати и набойка, для резцовой гравюры это ремесло золотых дел мастеров, для офорта —

мастерские оружейников), но гравюра в истинном смысле слова, как отпечаток на бумаге изображения, вырезанного на специальной доске, появляется только в это время.



О.Ренуар. Дети.
Цветная литография

Это исключительное для истории явление, рождение совершенно нового вида искусства, определялось несколькими причинами — технологическими, эстетическими, социальными. Для того чтобы гравюра развивалась, прежде всего должен был появиться подходящий и легко доступный материал, на котором гравюра могла печататься.

В истории известны случаи, когда гравюра печаталась на пергаменте, на атласе, на шелке, на полотне, но все эти материалы или малоподходящи для печати или дороги. Только с широким распространением бумаги гравюра обрела основу своей технологии, податливый, легко принимающий на себя различного рода изображения, дешевый материал. А бумага, начавшая изготавливаться в Европе в 12 веке, стала привычной к концу 14 века. Это совпало с распадом средневекового высокосинтетического типа искусства. К 15 веку в изобразительном искусстве все активнее нарастает стремление к более визуально точному отражению природы, интерес к научной перспективе; светская, мирская тематика все больше привлекает художников. И изобразительное искусство в каком-то смысле поляризуется: тенденции натуральности, зрительной точности и убедительности развивает в первую очередь живопись, а только что появившаяся гравюра принимает на себя качества символичности, отвлеченности. В средневековом искусстве эти свойства были неотъемлемыми от натуралистических черт, но с уходом натурализма преимущественно в живопись, они потребовали новых способов воплощения.

Наконец, с эпохой Возрождения стабильные, часто даже статичные, людские общности приходят в движение. Довольствовавшиеся ранее алтарными образами в местных церквах, скульптурными украшениями городских соборов, люди новой эпохи стремятся иметь изображения местных и личных святых, которые не только висят на стенах в их жилищах, но и могут сопровождать их в путешествиях, в деловых поездках. И этой цели как нельзя лучше удовлетворяла дешевая и портативная гравюра.

Появление тиражируемого вида искусства имело огромное общекультурное значение. До того, как родилась гравюра, у людей не было другого способа сообщить о явлении, о каком-либо предмете или устройстве, о необычной внешности или характере местности, кроме как описать все это словами, при всей неконкретности словесного описания. Гравюра дала возможность пользоваться наглядным изображением, а

присущее ей свойство тиражности позволяло широко распространять подобное изображение. Во второй половине 15 века появляются книги с иллюстрациями, показывающими различные орудия или устройство Солнечной системы, специфику тех или иных растений, виды городов. Конкретные знания, представление о мире давала человечеству гравюра. И это продолжалось до середины 19 века, когда появились фотография и фотомеханика, заменившие в этом смысле собою гравюру.

История

Возникновение гравюры связано с ремёслами, где применялись процессы гравирования: ксилография — с резьбой, в том числе на досках для набойки, резцовая гравюра — с ювелирным делом, офорт — с украшением оружия. Бумага — материал для оттисков — появилась в начале н. э. в Китае (где гравюра упоминается с 6—7 вв., а первая датированная гравюра относится к 868), а в Европе в средние века.

Общественный интерес к гравюре с её тиражностью появился в Европе в начале эпохи Возрождения — с ростом самосознания личности, с расширившейся потребностью в распространении и индивидуальном восприятии идей. Тогда же определилось тяготение гравюр к обобщенности и символичности художественного языка. Первые европейской ксилографии религиозного содержания, нередко раскрашенные от руки, появились на рубеже 14—15 вв. в Эльзасе, Баварии, Чехии, Австрии («Св. Христофор», датирован 1423); затем в этой технике исполнялись сатирические и аллегорические листы, азбуки, календари. Около 1430 возникли «блочные»



Ж.Калло Праздник на площади Синьории во Флоренции Из серии Каприччи. 1617

(«ксилографические») книги, для которых изображение и текст вырезались на одной доске. Около 1461 напечатана первая наборная книга, иллюстрированная гравюрами на дереве; такие книги печатались в Кельне, Майнце, Бамберге, Ульме, Нюрнберге, Базеле; во Франции часословы часто иллюстрировались выпуклыми гравюрами на металле. Немецкая и французская гравюра 15 в. отличалась декоративностью, контрастами чёрного и белого, подчёркнутыми контурами, готической ломкостью штриха. К концу 15 в. два направления книжной гравюры сложились в Италии: во Флоренции значительную роль играл интерес к орнаменту, а Венеция и Верона тяготели к чёткости линий, трехмерности пространства и пластической монументальности фигур.

Резцовая гравюра возникла в 1440-х гг. в Южной Германии или Швейцарии («Мастер игральных карт»). В 15 в. немецкие анонимные мастера и М. Шонгауэр использовали тонкую параллельную штриховку, нежную моделирующую светотень. В Италии А.

Поллайоло и А. Мантенья применяли параллельную и перекрёстную штриховку, добиваясь объёмности, скульптурности форм, героической монументальности образов. А. Дюрер завершил искания мастеров Возрождения, сочетая характерную для немецкую гравюры виртуозную тонкость штриха с присущей итальянцам пластической активностью образов, наполненных глубоким философским смыслом; драматизм и лирика, героические и жанровые мотивы появились и в ксилографиях по его рисункам. Г. послужила оружием острой социальной борьбы в Германии («летучие листки») и Нидерландах (гравюры круга П. Брейгеля Старшего).

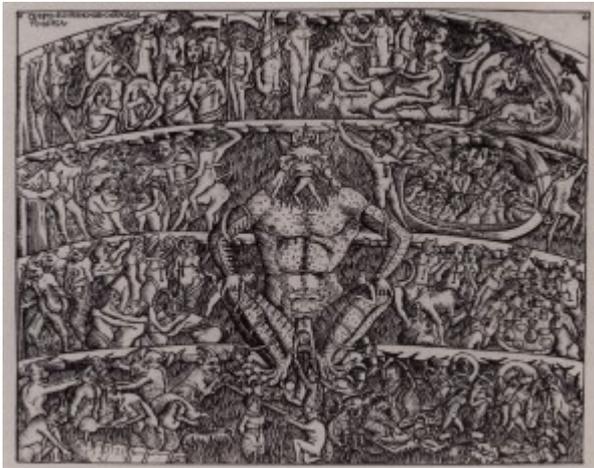


Г.Гольбейн Младший.
Старик и смерть. 1526.
Из серии Пляска смерти

В начале 16 в. в Италии родилась репродукционная гравюра резцом, воспроизводящая живопись (М. Раймонди); как реакция на её обезличенную плавную штриховку, четко выявляющую форму, развились офорт с его свободой штриха, эмоциональностью, живописностью, борьбой света и тени (А. Дюрер, А. Альтдорфер в Германии, У. Граф в Швейцарии, Пармиджанино в Италии) и «кьяроскуро» — цветная ксилография с обобщённой лепкой формы, близкими оттенками тона (У. да Карпи, Д. Беккафуми, А. да Тренто в Италии, Л. Кранах, Х. Бургкмайр, Х. Бальдунг Грин в Германии). Свободой и подчас драматичностью замысла выделялись резцовые гравюры нидерландца Луки Лейденского и француза Ж. Дюве. В 16 в. книжная ксилография появляется в Чехии, России, Белоруссии, Литве и на Украине в связи с издательской деятельностью Франциска Скорины, Ивана Федорова, Петра Мстиславца и др.

В 17 в. господствовали репродукционная гравюра резцом (во Фландрии — П. Саутман, Л. Ворстерман, П. Понтиус, воспроизводившие картины П. П. Рубенса; во Франции — К. Меллан, Р. Нантёй и др. мастера портретной гравюры, отличавшейся в лучших образцах тонкостью понимания характеров, чистотой линейного стиля) и офорт, в котором широко проявилось разнообразие индивидуальных исканий — остро гротескное восприятие пестроты и противоречий современной жизни у лотарингского мастера Ж. Калло, взаимодействие света и атмосферы в классицистический пейзажах француза К. Лоррена и в пасторальных сценах итальянца Дж. Б. Кастильоне, непосредственность восприятия психологических состояний в портретах фламандца А. ван Дейка. Наиболее цельной была голландская школа офорта (не уступавшего живописи по значению), для которой характерны интимное ощущение жизни и природы, малый формат, расчёт на рассматривание вблизи, тонкость светотени, картинность композиции, чёткое разделение

жанров (анималистические офорты П. Поттера, жанровые — А. ван Остаде, пейзажные — А. ван Эвердингена и т.д.). Особое место принадлежит пейзажным офортам Х. Сегерса, выразившего драматическое ощущение гигантских масштабов мира, и Я. Рёйсдала, передавшего героический дух дикой природы, а особенно офортам Рембрандта, в которых свободная динамика штриха, движение света и тени выражают и психологическое становление характеров, и взлёт духовной творческой энергии, и конфликт этических начал. В 17 в. гравюра на металле, подчас с реалистическими мотивами, распространилась в России (С. Ушаков, А. Трухменский, Л. Бунин), на Украине (А. и Л. Тарасевичи, И. Щирский), в Белоруссии (М. Воцанка). С конца 17 в. развивался русский лубок.



Баччо Бальдини. Ад. 1477

Гравюра 18 в. характеризуется обилием репродукционных техник: для воспроизведения живописи и рисунка виртуозно используются резцовая Г. (П. Древе во Франции, Дж. Вольпато и Р. Морген в Италии), часто с офортной подготовкой (Н. Кошен, Ф. Буше во Франции, Г. Ф. Шмидт в Германии); изобретённая в 17 в. тоновая гравюра меццо-тинто (портретные гравюры английских мастеров Дж. Р. Смита, В. Грина, пейзажные — Р. Ирлома) и новые тоновые техники — пунктир (Ф. Бартолоцци в Англии), акватинта (Ж. Б. Лепренс во Франции), лавис (Ж. Ш. Франсуа во Франции), карандашная манера (Ж. Демарто, Л. М. Бонне во Франции); блестящими мастерами цветной акватинты были французы Ф. Жанине, Ш. М. Декурти и особенно Л. Ф. Дебюкур. Оригинальный офорт отличался мягкостью, текучестью линий, тонкой игрой света (А. Ватто, О. Фрагонар, Г. де Сент-Обен во Франции, Дж. Б. Тьеполо, А. Каналетто в Италии). Офортом и резцом исполнены сатирические листы У. Хогарта (Англия), жанровые, в том числе книжные, миниатюры Д. Н. Ходовецкого (Германия), грандиозные архитектурные фантазии Дж. Б. Пиранези (Италия). Гравюры использовались в книгах и альбомах, как украшение интерьеров и как форма художественной публицистики (офорты английских карикатуристов — Дж. Гилрея, Т.

Роулэндсона; лубки времени Великой французской революции). В России в 1-й половине 18 в. резцом гравировались патриотические аллегии, батальные сцены, портреты, городские виды (А. Ф. Зубов, И. А. Соколов, М. И. Махаев); во 2-й половине 18 — начале 19 вв. выдвинулись мастера портретной (Е. П. Чемесов, Н. И. Уткин), пейзажной и книжной (С. Ф. Галактионов, А. Г. Ухтомский, К. В. и И. В. Ческин) резцовой гравюрой, пунктира (Г. И. Скородумов), меццо-тинто (И. А. Селиванов), лависа (Н. А. Львов, А. Н. Оленин); к офорту обращались архитекторы (В. И. Баженов, М. Ф. Казаков, Ж. Тома де Томон), скульпторы и живописцы (М. И. Козловский, О. А. Кипренский), первые русские карикатуристы (А. Г. Венецианов, И. И. Терещенков, И. А. Иванов).



Моронобу В тени ширмы. 1680-е годы

школой Укийё-э. Японская гравюра, выполнявшаяся последовательно рисовальщиком (автором гравюры), резчиком и печатником, богата поэтическими ассоциациями, символами, метафорами. Хисикава Моронобу выполнил первые черно-белые эстампы с изображением красавиц и уличных сцен, используя энергичные силуэты, декоративность линий и пятен. В 18 в. Окумура Масанобу ввёл 2—3-цветную печать, а Судзуки Харунобу в своих многоцветных гравюрах с немногими фигурами девушек и детей воплощал тончайшие оттенки чувства с помощью изысканных полутонов и богатства ритмов. Крупнейшие мастера конца 18 в. — Китагава Утамаро, создавший тип лирического идеального женского портрета с плоскостной

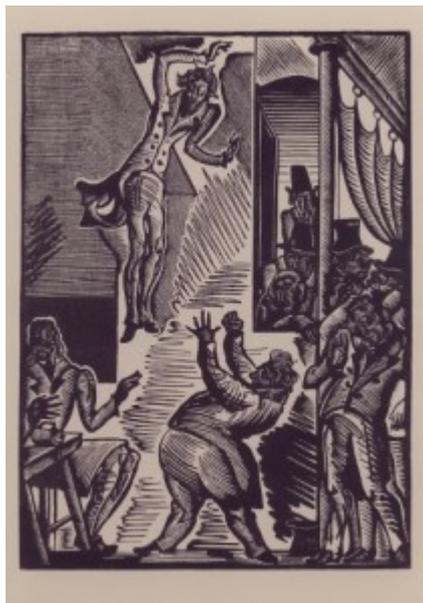
композицией, неожиданными ракурсами, смелой кадрировкой, с тонкой игрой плавных тончайших линий, мягких оттенков цвета и чёрных пятен, и Тёсюсай Сяраку, чьи гротескно резкие, экспрессивные и драматичные портреты актёров отличаются напряжённой контрастностью ритма и цвета, воплощением характера-символа. В 1-й половине 19 в. ведущую роль играли мастера пейзажной гравюры — Кацусика Хокусай, выразивший с необычайной свободой воображения сложность, изменчивость, неисчерпаемость природы, единство мира в большом и малом, и Андо Хиросиге, стремившийся точно запечатлеть красоту своей страны.



Ф.Гойя Сон разума рождает чудовищ. Из серии Капричос. 1797—1799

На рубеже 19 в. Ф. Гойя (Испания) в своих сериях офортов с акватинтой открыл новые пути гравюры, соединяя политическую сатиру и почти документальную точность с субъективной экспрессией, трагическим гротеском и неудержимостью воображения. Сочетание жизненной убедительности и фантастичности присуще и выпуклой гравюре на меди У. Блейка (Англия). В 19 в. преобладала репродукционная торцовая гравюра на дереве (изобретённая в 1780-х гг. англичанином Т. Бьюиком), выполнявшаяся специалистами-резчиками (в России — Е. Е. Бернарнский, Л. А. Серяков, В. В. Матэ) для штриховых, а затем и тоновых иллюстраций («политипажей») в книге и журнале. Меньшее значение имели репродукционная гравюра резцом (в России Ф. И. Иордан, И. П. Пожалостин) и офорт (во Франции Ф. Бракмон). В возрождении оригинального офорта значительна роль не столько специалистов — Ш. Мериона во Франции, С. Хейдена в Англии, сколько многих живописцев, стремившихся шире распространять свои художественные идеи, а зачастую искавших способа запечатлеть живую изменчивость природы, игру света и воздуха (Ж. Ф. Милле, К. Коро, Ш. Ф. Добиньи во Франции, Т. Г. Шевченко и Л. М. Жемчужников на Украине, И. И. Шишкин, И. Е. Репин, В. А. Серов в России). Офорт привлекал возможностью импрессионистического пленэра и передачи мгновенных впечатлений (голландец Я. Б. Йонгкинд, французы Э. Мане, Э. Дега, американские художники Дж. М. Уистлер, Дж. Пеннел, нем. — М. Либерман, Л. Коринт, М. Слефогт, швед А. Цорн). На рубеже 19—20 вв. социальное и философское содержание вносили в

свои офортные композиции как символисты (Дж. Энсор и Ж. де Брёйкер в Бельгии, М. Клиндер в Германии), так и представители демократического реализма (проникнутые духом революционного протеста циклы К. Кольвиц в Германии, офорты англичанина Ф. Брэнгвина на темы трудовой жизни города). С 1890-х гг. возродилась и оригинальная (в т. ч. обрезающая) ксилография — станковая (О. Лепер во Франции) и книжная (У. Моррис в Великобритании). Новые пути наметили гравюры П. Гогена (Франция), с их обобщенностью, экспрессивными контрастами белого и чёрного; позже сложился тип декоративно-упрощённой, построенной на ритмической игре силуэтов ксилографии и линогравюры, в том числе цветной (Ф. Валлоттон в Швейцарии, У. Николсон, Г. Крэг в Великобритании, А. П. Остроумова-Лебедева в России); характерны для многих художников 20 в. напряжённая экспрессия, трагическая контрастность пятен (как бы знаков предмета или фигуры) в обрезающей гравюре с её вибрирующей текстурой доски (Э. Мунк в Норвегии, Э. Нольде, Э. Л. Кирхнер в Германии). Широко использовалась и традиция старинной народной гравюры (Х. Г. Посада в Мексике, В. Скочиляс, Т. Кулисевиц в Польше). Ксилография и линогравюра 20 в. приобретают богатство выразительных возможностей в изображении народной жизни, публицистическую страстность в пропаганде освободительных идей, в протесте против империалистического гнёта и войн (К. Кольвиц, бельгиец Ф. Мазерель, мексиканские гравёры Л. Мендес, А. Бельтран, А. Гарсиа Бустос, китайские — Ли Хуа, Гу Юань, японские — Уэно Макото, Тадасиге Оно, бразильцы Р. Кац, К. Склиар, чилиец К. Эрмосилья Альварес). По-новому раскрылась выразительность линий, силуэта и цвета в книжных Г. и эстампах П. Пикассо, А. Матисса, Р. Дюфи, Ж. Руо. Среди крупных современных мастеров реалистической гравюры — Р. Кент (США), А. Грант (Великобритания), Л. Норман (Швеция), Х. Финне (Норвегия). Значительно обогатилась техника (особенно в гравюрах на металле), вводятся новые материалы и технические способы гравюры, которые, однако, часто используются ради самодовлеющих формальных эффектов. В гравюрах буржуазных стран значительную роль играют модернистские индивидуалистические тенденции.



Л.Кравченко Иллюстрация к «Повелителю блох» Э.-Т.-А.Гофмана. 1922

Советская гравюра многообразно отразила жизнь и историю народа, достигнув больших успехов в различных видах и жанрах — в эстампе и книге, в революционной публицистике и лирическом пейзаже, в портрете и тематической композиции. Её отличают богатство национальных школ и творческих направлений, объединённых общими принципами коммунистической идейности и социалистического реализма. Наряду с традицией тоновой гравюры 19 в. (И. Н. Павлов, И. А. Соколов) и декоративно-изящной ксилографии начала 20 в. (А. П. Остроумова-Лебедева, П. А. Шиллинговский, В. Д. Фалилеев) в гравюре на дереве и линолеуме возникли новые тенденции, характеризующиеся романтической напряжённостью, контрастностью, свободой воображения (Н. Н. Купреянов, А. И. Кравченко), психологизмом и синтетической цельностью стиля (В. А. Фаворский). Эти тенденции развивали в эстампе и особенно в книжной ксилографии П. Я. Павлинов, Н. И. Пискарев, П. Н. Старонос, А. Д. Гончаров, М. И. Пиков, Ф. Д. Константинов, Г. А. Ечеистов, С. Б. Юдовин, Г. Д. Епифанов. В развитии советского офорта значительную роль сыграли И. И. Нивинский, Г. С. Верейский. Возродилась гравюра резцом (Д. И. Митрохин). Крупные школы гравюры сложились на Украине (В. И. Касиян, М. Г. Дерегус, Е. Л. Кульчицкая), в Литве (использующие народные традиции ксилографии и линогравюры И. М. Кузминскиса, В. М. Юркунаса, А. А. Кучаса), Эстонии (Г. на металле Э. К. Окаса, А. Г. Бах-Лийманд), Латвии (ксилографии П. А. Упитиса, офорты А. П. Апиниса). В середине 20 в. в советской гравюре ведущую роль стал играть эстамп, тяготеющий к широте обобщений, яркой декоративности, богатству фактур и приёмов: гравюра на дереве и линолеуме Г. Ф. Захарова, И. В. Голицына (РСФСР), Г. В. Якутовича (Украина), Г. Г. Поплавского (Белоруссия), А. А. Рзакулиева (Азербайджан), М. М. Абеяна (Армения), Д. М. Нодиа, Р. Г. Тархана-Моурави (Грузия), Л. А. Ильиной (Киргизия), А. И. Макунайте, А. П. Скирутите, В. П. Валюса (Литва), Г. Э. Кроллиса, Д. А. Рожкална (Латвия): гравюра на металле В. В. Толли, А. Ф. Кютта, А. Ю. Кеэрнда (Эстония). В искусстве социалистических стран видное место занимают офорты Р. Бергандера и ксилографии В. Клемке (ГДР), офорт Д. Хипца и А. Вюрца (Венгрия), офорты и ксилографии М. Швабинского (Чехословакия), ксилографии В. Захариева и В. Стайкова (Болгария),

ксилографни Дж. Андреевича-Куна (Югославия) и Б. Ги Сабо (Румыния).

Виды гравюр

Гравюра — особый вид изобразительного искусства и она обладает своим языком, своей эстетикой, своими возможностями, отличными от других видов искусства. И в очень большой мере это своеобразие гравюры определяется технологической ее стороной.

В гравюре существует огромное число видов, подвидов, разновидностей техники. Они рождаются в определенные эпохи, часто отмирают через несколько десятилетий, трансформированными возрождаются в другое время. И все это многообразие призвано к расширению выразительных возможностей гравюры, к обогащению ее языка. Ведь гравюра в принципе располагает гораздо более ограниченным диапазоном средств, чем, скажем, живопись: линия и тональное пятно — лишь эти элементы лежат в основе каждого гравюрного листа. И появление каждой новой техники рождает как бы новый оттенок в использовании этих постоянных элементов. Но в своей совокупности гравюрные техники чрезвычайно выразительны. При этом каждая из них обладает своими особыми возможностями.

Определяют следующие виды гравюр:

- Выпуклая гравюра
- Углубленная гравюра
- Плоская гравюра
- Цветная гравюра

Выпуклая гравюра:

Гравюра на дереве, или ксилография, гравюра на линолеуме и рельефная гравюра на металле



Неизвестный немецкий гравер Св. Христофор с младенцем. Одна из первых гравюр. Ок. 1476. Обрезная гравюра на дереве

Ксилография. Самая древняя техника гравюры. На Востоке наиболее ранний из оттисков на бумаге датирован 868 годом. В Европе появляется на рубеже XIV- XV веков, первая датированная ксилография относится к 1418 году.

До конца XVIII века существовала лишь **обрезная, или продольная, ксилография**: плоская отполированная доска (дерево вишни, груши, яблони), непременно продольного распила, вдоль волокон дерева, загрунтовывается, поверх грунта пером наносится рисунок, затем линии с обеих сторон отрезаются острыми ножичками, а дерево между линиями выбирается особым долотом на глубину 2-5 мм. При печати краска накладывается (прежде тампонами, впоследствии — валиком) на выпуклую часть доски, на нее кладется лист бумаги и равномерно придавливается — прессом вручную, таким способом изображение с доски переходит на бумагу. При обрезной гравюре композиция оказывается комбинацией черных линий и контрастных пятен, которые максимально контрастируют с белой бумагой. Эта звонкость сопоставления черного и белого уже заранее определяет большую декоративность обрезной гравюры, а контрасты черных и белых плоскостей, особенно при работе белым по черному, создают эмоциональное напряжение.



А.Дюрер. Четыре апокалипсических всадника, 1498. Из серии «Апокалипсис». Ксилография

В последней четверти XVIII века англичанин Томас Бьюик (1753-1828) ввел в употребление способ **торцовой, или поперечной, ксилографии**, при котором доска выпиливается поперек ствола, так что волокна дерева идут перпендикулярно поверхности доски. При торцовой ксилографии употребляют плотное и твердое дерево (бук, пальма, самшит) и режут специальным резцом — штихелем, след которого в оттиске дает белую линию. Торцовая ксилография позволяет работать более тонким штрихом, разная степень насыщенности которого позволяет варьировать тон. Ксилография дает 1500-2000 хороших оттисков.

Торцовая гравюра с удивительной точностью воспроизводит рисунки пером — размашистые росчерки, сетку мелкой штриховки, эффектные сочные пятна. Во второй половине XIX века в ксилографии стали делать не только рисунки, но и произведения живописи. Такая гравюра, построенная на комбинациях параллельных, порой однообразных штрихов, передает общий тон картины, свет и тень. Тоновая гравюра XIX века носит чисто репродукционный, ремесленный характер.

Мастера ксилографии:

Альбрехт Дюрер (1471—1528) — немецкий художник.

Лукас ван Лейден (1494—1533) — голландский художник.

Жан-Мишель Папийон (1698—1776) — французский график.

Томас Бьюик (1753—1828) — английский гравёр и орнитолог.

Эдмунд Эванс (1826—1905) — английский гравёр

Холевиньский, Юзеф (1848—1917) — польский художник, график, гравёр.

Василий Васильевич Матэ (1856—1917) — русский художник, гравёр

Анна Петровна Остроумова-Лебедева (1871—1955) — российская и советская художница.

Павел Яковлевич Павлинов (1881—1966) — русский и советский график.

Дмитрий Исидорович Митрохин (1883—1973) — русский график.

Владимир Андреевич Фаворский (1886—1964) — русский советский график

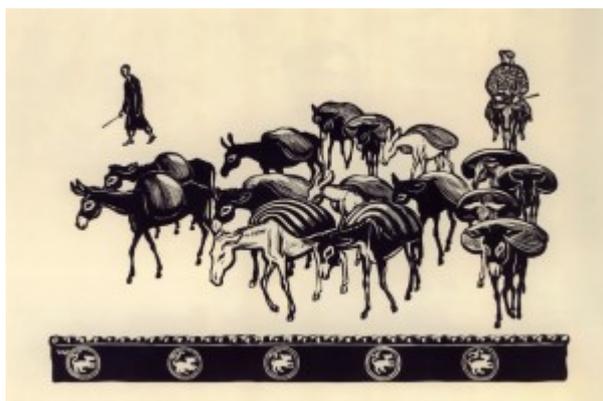


Г. Доре. Иллюстрация к сказке Ш.Перро «Золушка». 1888. Торцовая гравюра на дереве

Рельефная гравюра на металле. Этот вид гравюры был в употреблении в 15-16 вв. Материалом служили медь, латунь, олово или свинец. Металлическая пластина обрабатывалась штихелями и, в случае мягкого металла, ножами, как в обрезающей гравюре. По внешнему виду оттиски с таких досок были похожи на обрезающую гравюру на дереве. Иногда при этой технике употребляли различной формы пуансоны, т. е. металлические стержни, один конец которых утоньшен и имеет сечение кружочка,

звездочки или какое-либо другое. Ударом молоточка по противоположному концу этого стержня выбивают в металле углубления той формы, которую имеет рабочий конец пуансона. В результате в оттиске получаются белые кружочки или звездочки на черном фоне. Применение пуансонов особенно было распространено в последней трети 15 в. Гравюры такого рода называются пуансонными. Они представляют собой обычно силуэтные изображения, проработанные белым штрихом и декорированные мелкими белыми кружочками и звездочками.

Употреблялась лишь до начала XV века. В результате гравирования она становится аналогичной доске обрешной ксилографии; печатается как последняя.



В.Фаворский. Ослики. Из
«Самаркандской серии». 1943.
Линогравюра

Гравюра на линолеуме. Возникла на рубеже XIX-XX веков. Для этого вида гравюры используется хорошо отшлифованный линолеум. Гравится форма угловыми и круглыми стамесками (штихелями). Процесс работы по сути тот же, что и при современной продольной ксилографии, да и конечный результат по своему виду почти не отличается от гравюры на дереве.

Линолеум обрабатывается резцами, имеющими вид маленьких изогнутых стамесок, так же как и в обрешной ксилографии. Краска накатывается валиком, печатается, как гравюра на дереве. Гравюра на линолеуме дает около 500 хороших оттисков.

В технике линогравюры работали Анри Матисс, Пабло Пикассо, Франс Мазерель, немецкие экспрессионисты (Фриц Блейль, Карл Шмидт-Ротлуф),

Морис Эшер, Сибил Эндрюс, Анхель Ботельо, Валенти Анджели, Ханс Эшенборн, Торстен Биллман, Карлос Кортес, Дженет Эрикссон,



Henri Matisse Linocuts

американская группа Folly Cove Designers, Яков Гнездовский, Хелми Ювонен, Уильям Кермоуд, Сирил Пауэр, Эверет Рюсс, Ирэна Сибли, Ханна Томпкинс. Среди современных художников линогравюру активно используют Георг Базелиц, Стэнли Донвуд, Билл Файк.

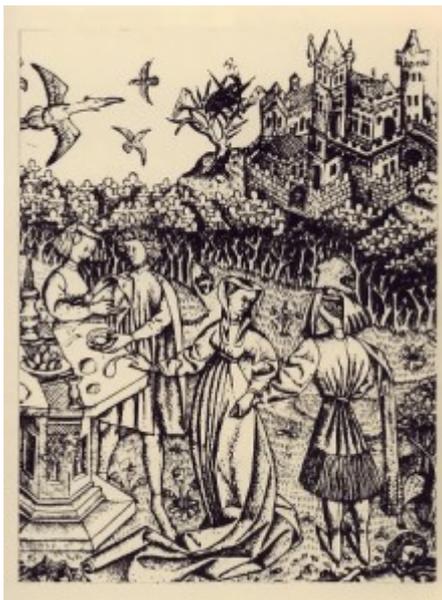
В России подробно разработал технику линогравюры Иван Павлов. С 1909 года Павлов, работая в типографии Ивана Сытина, стал применять для обложек и иллюстраций в детских книгах линогравюру вместо использовавшихся ранее литографии и цинкографии. В 1914 году был выпущен календарь на 1916 год «Царь-колокол» с 12 цветными линогравюрами Павлова.

Углубленная гравюра

Все другие разновидности гравюры на металле.

В металлической пластине (медь, латунь, цинк, железо) механическими или химическими способами углубляется рисунок в виде комбинаций линий и точек. Затем в углубления тампонами вбивается краска, доска покрывается влажной бумагой и прокатывается между валиками печатного станка.

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.



Неизвестный
нидерландский гравер.

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. Вероятно поэтому наивысшие достижения резцовой гравюры относятся к эпохе Возрождения (А.Мантенья, А.Дюрер).

Большой Сад любви. 1460. Сам характер ренессансного искусства близок к такому пониманию образа человека.
Резцовая гравюра

Самым замечательным мастером XV столетия является немецкий гравёр Мартин Шонгауэр, работавший в Кольмаре и Брейзахе. Его творчество, соединяющее в себе позднюю готику и ранний Ренессанс, оказали значительное влияние на немецких мастеров, в том числе Альбрехта Дюрера. Среди мастеров I половины XVI века стоит отметить, кроме упомянутого А. Дюрера, замечательного голландца Луку Лейденского. Из итальянских мастеров XV столетия

наиболее значительны Андреа Мантенья и Антонио дель Поллайоло. В той же Италии в XVI веке возникло направление, предопределившее важную веху в развитии европейской гравюры — это было репродуцирование произведений живописи. Возникновение репродукционной гравюры связано с именем Маркантонио Раймонди, который, работая до конца первой трети XVI столетия, создал посредством резца несколько сотен воспроизведений с работ Дюрера, Рафаэля, Джулио Романо и других. В XVII веке репродукционная гравюра была чрезвычайно распространена во многих странах — во Фландрии, где было воспроизведено множество полотен, особенно Рубенса. А во Франции в это время Клод Меллан, Жерар Эделинк, Робер Нантейль и другие способствовали расцвету искусства репродукционного классического гравированного портрета.



Битва обнаженных мужчин.
Поллайоло, Антонио дель. Резцовая гравюра на меди

Офорт. Возник в начале XVI века. Первые датированные оттиски со стальных травлёных досок относятся к 1501—1507 годам — работы мастера из Аугсбурга Даниэля Хопфера. Приблизительно в это же время швейцарским резчиком и гравёром У. Графом было исполнено несколько офортов, самый известный из которых относится к 1513 году. В 1515—1518 годах Альбрехт Дюрер создал шесть офортов на стальных досках, в числе которых и его знаменитая «Большая пушка».



П.Пикассо. Слепой минотавр. Офорт, сухая игла

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 о влиянии кислот и

растворителей на здоровье художников и печатников, работающих в этой технике, привела к разработке менее токсичных методов создания офорта. Ранним новшеством стало применение полотёрного воска в качестве твердого основания для покрытия пластины, а позже, с этой же целью — акрилатов.

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,



Рембрандт. Проповедь Христа. Офорт, сухая игла, резец, 1648 г.



Альбрехт Дюрер. Пейзаж с пушкой.
Офорт на меди, 1518

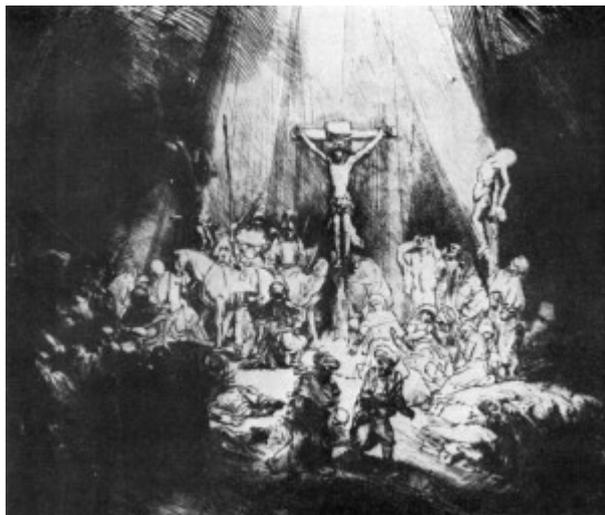
характерный для офорта, — всегда в становлении, в процессе. Он может быть физически не закончен, но динамичен, психологически глубок. И эта технологическая разница резца и офорта определяет и различие типичных для них жанров, и совсем иные сферы применения. Для резцовой гравюры характерны сюжетная композиция или репрезентативный портрет. Для офорта — пейзаж, психологическая сцена, интимный портрет, мгновенный набросок. Если резец внутренне близок к скульптурному рельефу, то эстетика офорта сродни рисунку.

Мастера офорта:

Альбрехт Дюрер
Харменс Рембрандт
Сальватор Роза
Жак Калло
Г. Ф. Захаров
Е. П. Чемесов
Франсиско Гойя
Теофиль Стейнлен
А. Л. Цорн
Василий Матэ
Кете Кольвиц
Елизавета Краснушкина
Г. С. Верейский
Дмитрий Митрохин
Джорджо Моранди

Гравюра сухой иглой.

Сухая игла известна с конца XV века как дополнение к офорту, но как самостоятельная техника распространена с XIX века. В этой технике работали А. Дюрер, Рембрандт, А. Цорн, В. А. Серов.



Три креста, Рембрандт, 1653

Особой популярностью техника сухой иглы пользовалась в XVII веке. Часто эта техника применялась в сочетании с офортом для достижения богатства тональных оттенков.

Медная или цинковая доска процарапывается непосредственно офортной иглой, без покрытия лаком и без травления. При печати краска застревает в царапинах и заусеницах («барбах»). Благодаря тому, что линии при гравировании иглой часто неглубокие, а барбы при стирании краски и давлении при печати сминаются, тираж такой гравюры невелик — до 100 оттисков.

При корректировании законченной гравюры её натирают краской, чтобы яснее выявить как штрихи, нуждающиеся в ослаблении, так и штрихи недогравированные, которые требуется еще усилить иглой. Неправильно нанесенные или слишком энергичные штрихи можно полностью уничтожить или хотя бы значительно ослабить, соскабливая их шабером, а затем заглаживая гладилкой.

Подготовка доски к печати и печать производятся так же, как и в офорте. Но есть и отличие: забивать доску

краской с помощью тампона в этой технике нельзя, это делают большой щетинной кистью. Техника сухой иглы иногда пользуются не самостоятельно, а как дополнением, доработкой травленного штриха.

Отличительной особенностью оттисков с гравированной таким образом формы является «мягкость» штриха: используемые гравером иглы оставляют на металле углублённые борозды с поднятыми заусенцами — барбами. Штрихи также имеют тонкое начало и окончание, поскольку процарапаны острой иглой. Эти барбы задерживают краску, когда ее наносят на форму, чем создается особый эффект на оттиске.



Черные острова Лох-Эве, Хамертон, 1875

Гравюры, созданные методом сухой иглы, именно этим резко отличаются от остальных произведений, относящихся к глубокой печати. В процессе гравирования характер штриха, приемы использования острой иглы приближаются к приемам рисунка пером. Гравюра сухой иглой по своей графической фактуре всегда ближе к натурному рисунку. В каждой ее линии ощущается рука гравёра, моделирующего штрих едва заметным изменением нажима на инструмент.

Рембрандт широко использовал возможности сухой иглы. Ею пользовались А. Дюрер, Рембрандт, Ф. Ропс, Дж. М. Уистлер и др.; из советских мастеров — Г. С. Верейский, Д. И. Митрохин.

Пунктирная манера. Как самостоятельная техника появилась в Англии во второй половине XV века, а получила распространение в 18 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.

В пунктирной гравюре употребляются:

Ф. Бартолоцци. Купающаяся
нимфа. 1786

Пуансон — 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.

Рулетки — различной формы колесики с зубцами, укрепленные на ручке. Такими колесиками наносят целую полосу из точек-углублений.

Матуар — инструмент для гравирования на металле. Имеет вид стального пестика с шаровидным или булавовидным утолщением с шипами, которыми наносятся на гравировальную доску углубления (точки и чёрточки).

Стипель — инструмент для гравирования на металле пунктирной манерой. Имеет вид стального резца с круто загнутым концом, оставляющего на поверхности металла точки треугольной формы или короткие угловатые штрихи. Системой точек, полученных при работе С., достигается особенно мягкая, живописная проработка листа. Школой стипля часто называют школу английских гравёров 18 в., работавших в пунктирной манере.

Тиражность пунктирной гравюры такая же, как и резцовой, т.е. около 1000 экземпляров.



Гравюра пунктиром

Гравюры, исполненные в пунктирной манере, отличаются мягкостью и нежностью светотеневых градаций. Пунктирная техника использовалась главным образом для цветного или черно-белого воспроизведения живописи.

Гравюры пунктиром носили почти исключительно репродукционный характер. Ее мягкие, легкие приемы особенно подходили для воспроизведения грациозных и сентиментальных образов, характерных для популярного в английском обществе этой эпохи искусства (Анжелика Кауфман, Чиприани и другие).

Особым видом пунктирной манеры является карандашная манера, изобретенная в середине XVIII века. Штрих в этой технике состоит из отдельных точек, протравленных в металле, имитирующих след мелового карандаша или сангины.

Персоналии:

Ф. Бартолоцци,

Т. Бёрк,

У. Райленд — в Англии;

Г. И. Скородумов — в России

Мягкий лак. Техника возникла в XVIII веке. Как эстампную технику мягкий лак стали применять во Франции в конце XVII — начале XVIII в. Наиболее активно стала применяться гравёрами лишь в 19—20 вв. Гравюра мягким лаком напоминает рисунок карандашом или углём и для неё характерен мягкий, живописный, зернистый штрих.



Кете Кольвиц. Нужда.
Мягкий лак

Поверхность металлической пластины при помощи тампона или валика покрывают специальным кислотоупорным лаком, в котором содержится баранье или свиное сало, придающее ему мягкость и липкость. Загрунтованную таким образом доску покрывают листом бумаги, желательнее с крупной фактурой и не слишком толстой. По бумаге рисуют карандашом. При нажиме карандаша лак прилипает к обратной стороне бумаги. Затем бумага снимается вместе с приставшими кусочками лака, обнажая поверхность доски.

После этого печатная форма подвергается травлению азотной кислотой или раствором хлорного железа. При травлении кислота действует на доску только в местах, освободившихся от лака. Получается гравюра, передающая фактуру рисунка на бумаге.

Тиражность этой техники около 300-500 экземпляров, в зависимости от фактуры бумаги и толщины штрихов.

В России технику мягкого лака описал в начале XIX в. Н. Ф. Алферов. Этой техникой пользовались в

России: О. А. Кипренский, К. П. Брюллов, В. Д. Фалимов, А. Г. Венецианов, А. Е. Егоров, И. А. Иванов, И. И. Терехов, В. К. Шебуев, А. Е. Мартынов, Е. С. Кругликова; в Германии — К. Кальвиц.

Акватинта. Изобретена во Франции в середине XVIII века для воспроизведения в гравюре тонового рисунка тушью.

Эта разновидность офорта дает возможность, как и меццотинто, передавать тоновое изображение. Только зернение доски здесь получается не механически, а при помощи травления. Для этого поверхность металлической пластины покрывают тонким слоем очень мелкого порошка канифоли или асфальта. Запыленную таким образом доску подогревают, частицы порошка при этом расплавляются и прилипают к металлу. Если такую пластину протравить, то мельчайшие промежутки между пылинками канифоли углубятся, и мы получим равномерно зерненую поверхность. При печати такая форма даст ровный тон, интенсивность которого будет зависеть от глубины травления.



О. Кипренский, портрет
И.А.Дмитриевского.
Мягкий лак, 1814



Ф. Гойя. Один другого
стоит (Каприччос).
1797—1799. офорт.
акватинта, сухая игла

При этой технике подогретая доска равномерно покрывается смолистым порошком, отдельные зерна которого пристают к теплему металлу и друг к другу. При травлении кислота проникает лишь в поры между порошинками, оставляя на доске след в виде массы отдельных точечных углублений. Затем доску травят и вновь перекрывают лаком места, которые должны иметь светлый тон, и опять травят не закрытые лаком участки доски. Такими последовательными травлениями получают несколько тонов. С каждым травлением образуются все более темные участки изображения. Затем канифоль и лак удаляют бензином, и с доски печатают обычным способом.

Существует много дополнительных приёмов, обогащающих тональные характеристики акватинты (применяются, например, промежуточные способы обработки досок с помощью наждачной бумаги, соли, сахарного песка, применяют так называемую «офсетную» грунтовку, зернение стали, «пропечатку», тонирование стальной щёткой и другие виды механического воздействия на поверхность печатной формы). Отсутствие возможности нанесения рисующего штриха, линии, и делает настоящий богатейший эффектами приём вспомогательным, заставляет использовать его в офорте только в сочетании с основными способами и манерами работы на доске; все названные особенности и определяют то, что обычно акватинту сочетают с травлёным штрихом и сухой иглой, и уже крайне редко — в чистом виде. Такое травление создаёт при одноцветной печати эффект тонового рисунка, помимо названных графически техник, напоминающего также гризайль. Цветные виды офорта с использованием акватинты, печатающиеся с нескольких досок, могут иметь сходство с литографскими оттисками или карандашными рисунками.

Акватинта дает от 500 до 1000 оттисков.

Мастера акватинты:

Ж.-Ф. Жанине
 Ш.-М. Декурти,
 А. Ф. Жирар,
 Франциско Гойя
 К. Куни,
 Ф. Флейшман
 Э. Мане,
 Т.-А. Стейнлен,
 Ф. Ропс,
 М. Клинггер



Неизвестный гравёр.
 Копия с картины
 Рубенса «Семья
 Рубенсов». Акватинта

Лавис. Изобретён французским художником XVIII в. Ж. Б. Лепренсом, позже употреблялся как средство тонирования в других разновидностях углубленной гравюры с травлением.. Гравюры в технике лависа напоминают рисунок кистью с размывкой. Границы тонового пятна резко очерчены.



Н. А. Львов. Вид
 Выборгского замка.
 Гравюра лависом. 1783

Эта техника гравирования тоже, как и акватинта, дает воспроизведение тональных отношений изображения. Основана она на том, что металл, имея неоднородное, зернистое строение, при травлении дает немного шероховатую поверхность, задерживающую краску. Весь процесс работы заключается в нанесении кистью из стеклянного волокна травящей жидкости (обычно это 20-30%-ный раствор азотной кислоты) прямо на поверхность металлической пластины. От длительности травления зависит тон мазка кисти.

Другая разновидность лависа по технике аналогична акватинте. При этом производят такие же последовательные выкрывания и травления, как и в акватинте, но без запыления доски канифолью.

В оттиске гравюра лависом дает нежные по тону мазки кисти и легкие заливки.

В современной гравюре лависом называют технику, соединяющую в себе приемы акватинты и лависа. На

доску, покрытую канифольной пылью, наносят кистью травящую жидкость так, как это делается в лависе.

Лавис может использоваться как дополнение к другим офортным техникам. Существует много разновидностей этой техники, которые подчас держатся в секрете их авторами, но суть их одна — непосредственное воздействие травящего раствора на поверхность будущей печатной формы и использование мазка кисти при создании изображения. Тиражность лависа очень мала, всего 20-30 экземпляров.



Жан-Батист Лепренс.
Гравюра Изба.

В русском искусстве гравюры лависом создавались эпизодически, наиболее известны работы А.Н. Оленина, Н.А. Львова, И.Х. Майра.

Меццо-тинто, или черная манера. В этой технике гравюра впервые была выполнена в 1642 году.

Изобретателем данной техники является работавший в Касселе (Германия) голландский художник-самоучка Людвиг фон Зиген.



Portrait of Amelie Elisabeth von Hessen, the first known mezzotint, by Ludwig von Siegen, 1642

Предварительно полированная поверхность металлической доски подвергается зернению — покрывается с помощью «качалки» (гранильника) множеством мельчайших углублений, приобретая характерную шероховатость. Зернение — процесс длительный и весьма трудоёмкий. При печати такая доска («заготовка») даёт сплошной чёрный тон. Существуют и другие, в том числе за счёт травления, способы зернения доски.

Доска приобретает равномерную шероховатость, и при печати получается густой, бархатистый тон. Рисунок на подготовленной таким образом доске выглаживается и отшлифовывается «гладилкой», причем чем сильнее выглаживается доска, тем слабее пристаёт к ней краска, и в оттиске эти места оказываются более светлыми.

Качалка представляет собой стальную пластину с закругленной нижней стороной, на которой нанесены мелкие зубцы. Пластина эта укреплена в ручке, и весь инструмент похож на широкую короткую стамеску с дугообразным лезвием. Нажимая зубцами на поверхность металла и покачивая инструментом из стороны в сторону, проходят в разных направлениях по всей поверхности пластины до тех пор, пока будущая печатная форма не покроется частыми и

равномерными зазубринками. Если такую доску набить краской, то при печати она даст ровный бархатистый черный тон. Дальнейшая обработка доски состоит в том, что гладилкой (стальной стержень со скругленным ложкообразным концом) выглаживают зернение доски на светлых местах рисунка. Полностью выглаженные, не имеющие шероховатостей места не задержат краску и при печати дадут в оттиске белый тон, там, где зернение доски немного сглажено, будет серый тон, а места, не тронутые гладилкой, дадут черный тон. Таким образом создается тоновое изображение.

Доски, награвированные способом меццо-тинто, при печати дают всего 60-80 полноценных оттисков. При

дальнейшем тиражировании шероховатости печатной формы быстро сглаживаются и изображение становится серым, контрастность его снижается. Общее число оттисков — до 200.

Рисунок на подготовленной таким образом доске выглаживается и отшлифовывается «гладилкой», причем чем сильнее выглаживается доска, тем слабее пристаёт к ней краска, и в оттиске эти места оказываются более светлыми.



Мумифицированная лягушка. Эшер.
Меццо-тинто, 1946

Основным принципиальным отличием от других манер офорта является не создание системы углублений — штрихов и точек, а выглаживание светлых мест на зернёной доске. Эффекты, достигаемые меццо-тинто, невозможно получить другими «тоновыми» манерами. Иначе говоря, требуемое в оттиске изображение создаётся за счёт разной градации светлых участков на чёрном фоне.

Меццо-тинто передает тональные переходы от густо-черного до белого.

Персоналии:

Ричард Ирлом

Мауриц Корнелис Эшер

Иоганн Питер Пухлер

Жан Франсуа Жанине

Джон Фарбер (старший)

Резерваж. Резерваж впервые появился во Франции во второй половине XIX в. С той поры техника гравирования непрерывно совершенствовалась. Появлялись новые составы рисующей краски, новые составы выкрывного лака, изменялись инструменты, кисти, перья (разнообразные птичьи и тростниковые), вырабатывались новые, более совершенные приемы работы, направленные на то, чтобы как можно точнее и в максимально полном объеме сохранить авторское рисование по печатной форме.



А. Богатырева. Кошка.
Акватинта, резерваж

Резерваж появился в результате совершенствования методов гравирования в акватинте и внесения в эту манеру приемов травлёного штриха. Характерными признаками резерважа являются свободные движения широких мазков кисти или подвижного штриха пера, с их своеобразными утолщениями, тонким окончанием при отрыве от поверхности и мелкими набрызгами.

Этот способ гравирования заключается в том, что по поверхности металла рисуют пером или кистью специальными чернилами, содержащими сахар и клей, растворенный в воде. Когда рисунок закончен, его покрывают ровным слоем кислотоупорного лака. Затем доску опускают в воду. Вода растворяет сахар и клей в чернилах, и лак над рисунком набухает. Осторожными движениями ватного тампона удаляют набухший лак и тем самым обнажают металл. В случае перового рисунка доску травят, как в обычном игловом офорте. При работе кистью поверхность обнажившегося металла припудривают канифольным порошком и травят в дальнейшем, как акватинту. Эта техника характерна тем, что непосредственно передает работу художника на

доске.

Оттиск, полученный с формы **резерваж-кисть**, напоминает рисунок кистью, только мазки на нем равномерного тона, без растяжек, с ровными ясно очерченными краями. Если рисование кистью осуществлялось на слабо обезжиренной доске, то края мазков приобретают неровную брызгообразную форму. Скатанная краска на границах мазков дает характерный силуэт, который некоторые художники используют как своеобразную графическую фактуру. Этот прием также



А. Зув. Жигули, Молодецкий курган.
Резерваж

характеризует оттиск как гравюру, выполненную в манере резерваж-кисть.

Оттиск, полученный с печатной формы **резерваж-перо**, отличается от гравюры резерваж-кисть тем, что характер штрихов на протравленном металле точно сохраняет выразительные особенности рисунка металлическим или птичьим пером.

Технологический процесс (выкрывание, смывание и травление) аналогичен процессу манеры резерваж-кисть, с той только разницей, что нет необходимости использовать приемы акватинты, так как рисунок пером не обнажает большие поверхности чистого металла. Манера резерваж-перо отличается от травлёного штриха тем, что характер рисунка гравированной иглой совершенно противоположен характеру рисунка пером.

Существует ряд других приемов этой техники, но принципиально они сводятся к тому же — возможности воспроизводить в оттиске непосредственный рисунок.

Плоская гравюра

Литография и ее разновидности.

Техника **литографии** изобретена в 1796 году в Германии А.Зенефельдером в Богемии, и это была первая принципиально новая техника печати после изобретения гравюры в XV веке. В литографии используется способность некоторых пород известняка не принимать на себя краску после протравливания слабой кислотой.



Фотография литографского камня и литографии — карты Мюнхена

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.

Существует несколько способов и приемов нанесения изображения на литографский камень, дающих различные эффекты:

1. Рисунок пером или кистью литографской тушью делается на гладко отшлифованном камне, так же как и обычный штриховой рисунок на бумаге.

2. Рисунок литографским карандашом, т.е. различной твердости специальным жирным мелком, вставленным обычно в держатель. Для рисунка поверхность камня делают шероховатой зернением песком или толченым стеклом. Такой камень называют корешковым, или корнованным. На шероховатом камне литографский карандаш оставляет мягкую сочную линию. В оттиске получается рисунок, близкий по своему виду рисунку угольным карандашом на бумаге.

3. Вискребание по асфальту. Камень с зерненной поверхностью покрывают асфальтом, растворенным в скипидаре, и после просушки проскабливают рисунок шабером и иглой. Там, где шабер слегка соскабливает асфальт, обнажаются только верхушки шероховатостей и получается темный тон. Там, где слой асфальта снимается глубже, получается тон светлее. Места с полностью соскобленным асфальтом будут в оттиске белыми. Черными будут те участки, на которых асфальтовый слой остался нетронутым.

После окончания работы камень обрабатывают вытравкой и, не смывая асфальт, приступают к печатанию.

4. Гравюра на камне. Камень предварительно протравливают по всей поверхности и покрывают фунтом, состоящим из темного пигмента и декстрина. По подготовленному таким образом камню фавируют изображение иглами различных сечений и заточек. После завершения работы награвированное изображение зажируют деревянным маслом. По удалении фунта и смачивании накатывают краску, она будет задерживаться только в награвированных линиях.

5. На корешковом камне, обработанном специальной восковой эмульсией, делают размывку тушью. Работу ведут кистью литографской тушью, разбавляемой до нужного тона водой. Дальнейшая обработка принципиально не отличается от карандашной литографии, но несколько усложнена из-за того, что изображение, нанесенное размывкой, очень легко стравить.

Существуют и другие приемы нанесения изображения на камень, такие как работа брызгами, с тангиром, аэрографом и другие.

6. Работа на автографской или переводной бумаге. Рисунок при этом способе делают не на камне, а на специальной бумаге, благодаря чему художник может работать с

натуры, обходясь без тяжелого литографского камня.

Бумага эта покрыта клеевым слоем и должна иметь какую-либо фактуру. Рисунок наносят обычным литографским карандашом. После этого автографскую бумагу кладут рисунком вниз на увлажненный, гладко отшлифованный камень и притискивают к нему. Бумага с рисунком приклеивается к камню, и штрихи литографского карандаша зажирают соответствующие места камня. Затем бумагу отмачивают и снимают, а переведенное таким способом изображение обрабатывают на камне, как обычно.

Аналогичным образом делают переводы изображений с одного камня на другой или оттисков гравюр и текста на камень. Для этого используют переводную бумагу. В отличие от автографской, переводная бумага гладкая. На нее оттискивают печатной краской так называемый жирный оттиск, а затем его переносят на камень, так же как и с автографской бумаги.

Литография на редкость нейтральна по отношению к работе мастера: на камне можно рисовать с той же

легкостью, что и на бумаге — карандашом, тушью, процарапывать, тушевать и т.п. Тем не менее, литография — это не просто способ тиражирования рисунка. Совсем другой характер литографской краски, очень плотной и насыщенной, работа скребком, позволяющим создавать подвижную белую линию, способность свести тон на нет — все это создает очень богатые возможности для передачи динамики света, для выражения романтического начала, для создания особой, живописной тональности.

В настоящее время литографский камень практически повсеместно заменен на металлические пластины из-за большей легкости обработки.

Мастера литографии:

Сальвадор Дали

Эжен Делакруа

Одо Добровольский

Оноре Домье

Евгений Адольфович Кибрик

Джон Маклафлин

Анри Матисс

Дмитрий Исидорович Митрохин



Университетская набережная, XIX век, литография Мюллера по рисунку И. Шарлеманя

Альфонс Мариа Муха
 Наполеон Орда
 Пабло Пикассо
 Джованни Баттиста Пиранези
 Роберт Раушенберг
 Пьер-Огюст Ренуар
 Валентин Александрович Серов
 Анри де Тулуз-Лотрек
 Марк Шагал
 Мауриц Корнелис Эшер

Цветная гравюра

Цветная гравюра на дереве зародилась в самом начале XVI века. Довольно долго изобретателем ее считался северо-итальянский гравер Уго да Карпи: поскольку тогда в Венецианской республике можно было запатентовать свое изобретение, то он заявил об этом в 1516 году, назвав технику печати «кьяроскуро». Хотя такая техника употреблялась в Европе и ранее — с 1506 года цветные гравюры с нескольких досок печатал Лукас Кранах, а затем Ганс Бургкмайр и другие выдающиеся художники.

Цветная гравюра получается двумя различными способами:

В первом случае на одну доску накладываются тампонами краски разного цвета, после чего доска печатается. При таком способе цвет в гравюре оказывается приблизительным и каждый оттиск отличается от другого.

Другой способ — для каждого цвета или тона используют отдельную доску, которая обрабатывается лишь в соответствующих местах. Эти доски, покрытые каждая своей краской, последовательно печатаются на одном листе бумаги.



Придание гравюре определенного цветового напряжения достигается применением в процессе печати цветных подкладок (плашек), которые вклеиваются и пропечатываются одновременно на офортном станке. Цветную вклеенную плашку можно обнаружить на границе оттиска, на фасках при помощи сильной лупы. Следует отметить, что плашка вырезается из увлажненной бумаги, смазывается клеем и точно кладется на набитую краской гравировальную доску, после чего накрывается листом бумаги; далее следует процесс собственно печати. Скромные цветовые оттенки подкладной плашки объединяют рисунок гравюры и очень хорошо вписываются в общий лист белой бумаги.

Существует также способ монотипной раскраски

Уго да Карпи. Диоген. Цветная гравюра гравировальной доски. Различными способами доска, предназначенная для черно-белого офорта, раскрашивается как монотипия. В этом случае рисующие элементы глубокой печати просматриваются слабо, только на светлых местах гравюры.

Иной характер цветной офорт с одной доски приобретает в том случае, когда рисующие углубления набиваются черной краской, доска тщательно вытирается и только потом расписывается как монотипия. Чаще всего применение такого метода создает в результате впечатление раскрашенного фона для одноцветного оттиска и очень легко распознается — для этого необходимо убедиться, что гравюра отпечатана не с нескольких досок, а с одной.

Внешне более эффектен и чист способ набивки одной доски разными по цвету офортными красками. При таком методе каждый цвет отдельно набивается в углубления на металле, поверхность которого затем тщательно вытирается, после чего набивается следующий цвет и т.д. Оттиск, полученный в результате печати с такой доски, представляет собой отгравированный рисунок, напечатанный разными красками в один прогон. Одна линия на своем протяжении может быть окрашена в несколько разных цветов. Это наиболее характерный признак такого, не самого сложного из способов печати.

Одна из разновидностей цветной гравюры — **кьяроскуро** — техника ксилографии, развивавшаяся главным

образом в XVI веке. Каждая доска отличается от другой не только цветом, но и оттенком тона, причем чаще всего на каждой доске вырезается лишь часть композиции: целиком последняя появляется на оттиске лишь в результате печатания со всех досок. Одним из первых мастеров в технике кьяроскуро (светотень) был итальянский гравёр Уго ди Карпи (ок. 1480-1532), печатавший свои работы с трех досок разного цвета. XVI столетие дало нам самых лучших мастеров кьяроскуро, однако в XVII веке эта техника в Италии начала угасать, и практически выродилась к XVIII столетию.



Перевал Мисимагоэ в провинции Косю. Кацусика Хокусай, 1830

В начале XVII века цветная ксилография появляется в странах Дальнего Востока. Расцвет японской цветной ксилографии относится к XVIII — началу XIX века. В это время работают такие замечательные мастера, как Харунобу, Утамаро, Хокусай, Хиросигэ, Сяраку, чье

творчество оказало воздействие на европейское искусство.

Состояние. Фиксированная в оттиске стадия работы гравера над доской называется «состоянием». У некоторых художников, особенно офортисов, известно до двадцати состояний одной гравюры.