

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

**«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

**(ФГБОУ ВО «КубГУ»)**

**Художественно-графический факультет**

**Кафедра графики**

Допустить к защите  
Заведующая кафедрой  
канд. пед. наук., доцент  
\_\_\_\_\_ Е.И. Саяпина  
\_\_\_\_\_ 2019 г.

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА  
(БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА)**

**СЕРИЯ ГРАФИЧЕСКИХ ЛИСТОВ «БАЙКАЛ»**

Работу выполнила \_\_\_\_\_ Е.А. Котенева  
(подпись)

Направление подготовки: 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)

Направленность (профиль): «Изобразительное искусство, Компьютерная графика»

Научный руководитель  
доцент \_\_\_\_\_ Н.А. Устрицкая  
(подпись)

Нормоконтролер  
преподаватель \_\_\_\_\_ Е.В. Сеничкина  
(подпись)

Краснодар 2019

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
1 История эстампа .....	6
1.1 Зарождение эстампа в России и Европе.....	6
2 Методика создания офорта .....	16
2.1 Манеры офорта.....	16
2.2 Акватинта .....	22
3 Ход работы .....	26
3.1 Обоснование темы.....	26
3.2 Ход работы над серией графических листов .....	32
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	46
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ .....	48
ПРИЛОЖЕНИЕ А Мастера офорта .....	50
ПРИЛОЖЕНИЕ Б Работа над офортом .....	51

## ВВЕДЕНИЕ

На основе анализа историко-теоретической базы станковой графики, изучения аналогов из творческого опыта и произведений мастеров данного вида искусства, была определена цель выпускной квалификационной работы: Серия графических листов «Байкал» с использованием изобразительных средств и технологий офорта на меди в технике травленый штрих.

Данная дипломная работа на тему «Байкал» состоит из 3 графических листов, выполненных в манере травленый штрих. Триптих состоит из трех одинаковых по размеру прямоугольных листов. Создание серии графических листов, связанных с детскими воспоминаниями о жизни на Байкале и сказками Василия Стародубцева.

Озеро Байкал – очень обширная тема для диплома, поэтому за основу был взят сборник «Омулевая бочка». В нём около десятка сказок, но было выбрано три: «Рога Огайло», «Ангарские бусы» и «Омулевая бочка», так как это самые известные и динамичные по сюжету сказки, а еще самые читаемые в детстве.

Работа над ВКР дала возможность развить личные и профессиональные качества в теоретической подготовке, в готовности к художественно-образному восприятию реальной действительности и её отражению в художественных образах избранными средствами изобразительного искусства, а также во владении практическими навыками изобразительной деятельности в данном материале и технологиях, в композиционной организации изобразительного материала, в творческой, в том числе и выставочной деятельности.

В работе как в объекте исследования выступает техника офорт, одна из древнейших техник печатной графики. Это техника заинтересовала меня своей необычностью и трудоемкостью. На своем личном опыте, выполняя выпускную дипломную работу, я столкнулась с определенными

трудностями, которые требовали компетентного решения с точки зрения композиции всего изображения, всего трудоемкого процесса в выполнении работы в этой технике.

Актуальность настоящей дипломной работы состоит, прежде всего, в попытке создать целостное представление о технике офорта. Это необходимо как для этого важного аспекта культуры, но и для более целостного представления о его значении для искусства в целом. Для выполнения такой работы такой работы нужны знания по основам композиции, умение не только рисовать, но и проявлять фантазию, чтобы работы отличались индивидуальностью, а также проявить все свои знания, полученные в ходе обучения квалифицированного художника-педагога.

На основе анализа историко-теоретической базы станковой графики, изучения аналогов из творческого опыта и произведений мастеров данного вида искусства, была определена цель выпускной квалификационной работы: разработка и реализация художественно-творческого проекта "Байкал" с использованием изобразительных средств и технологий офорта на стали в манере твердого лака.

Задачи выпускной квалификационной работы:

- историко-теоретическое и методическое обоснование разработки и реализации художественно-творческого проекта, являющегося практической составляющей выпускной квалификационной работы;
- анализ историко-теоретической базы и аналогов из творческого опыта и произведений мастеров изобразительного искусства станковой графики;
- разработка поисковых изобразительных материалов;
- разработка композиционного решения серии графических листов;
- техническое воплощение композиционного замысла в избранном материале и технологиях;
- оформление материалов, выносимых на защиту.

Объектом изучения данной дипломной работы является процесс разработки и воплощения художественно-творческого проекта "Байкал" в

избранных для ВКР материалах и технологиях, а также историко-теоретического и методического обоснования выполнения художественно-творческого проекта.

Предметом – содержание, технологии, формы, методы и приемы выполнения серии графических листов.

В основу экспозиционного оформления итоговой дипломной работы входят: поисковые зарисовки, эскизы, пробы печати, детские работы с педагогической практики, оформленные в рамы и паспорту серия графических листов.

# 1 История эстампа

## 1.1 Зарождение эстампа в России и Европе

Искусство эстампа достаточно молодое. Если зарождение живописи, скульптуры, рисунка, архитектуры теряется в доисторических эпохах, то время появления эстампа нам более или менее точно известно – это рубеж XIV–XV веко. Изначально 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 нашей эры в Китае (где гравюра упоминается с VI-VII вв., а первая датированная гравюра относится к 868 году), а в Европе в средние века.

И хотя основные разновидности эстампа имеют свои технологические прототипы, существовавшие в более ранние времена эстамп в истинном смысле слова, как отпечаток на бумаге изображения, вырезанного на специальной доске, появляется только в это время. В истории известны случаи, когда эстамп печатался на пергаменте, на атласе, на шелке, на полотне, но все эти материалы были малоподходящие для печати или дорогие.

Только с широким распространением бумаги гравюра обрела основы своей технологии, податливый, принимающий на себя различного рода изображения, дешевый материал. А бумага, которую начали изготавливать в Европе в XII веке, стала привычной к концу XIV века. Это совпало с распадом средневекового высоко-эстетического типа искусства. К XV веку в изобразительном искусстве все активнее нарастает стремление к визуальной точному отображению природы, интерес к научной перспективе; светская, мирская тематика все больше привлекает художников [7, с.90].

Эстамп является одной из разновидностей графики. Эстампом (от фр. *estamper* – штамповать, оттискивать) называется художественное

произведение графики, отпечатанное с авторской печатной формы.

Гравюра, как самостоятельная область изобразительного искусства, заявила о себе в последней четверти XIX века, при этом история её развития насчитывает несколько столетий. Появление собственно гравюры относится к XII столетию. До этого времени перевод рисунков необходим был для распространений работ художников-живописцев с помощью меди, цинка или деревянных досок. Тогда еще не было печатного станка, оттиски изготовляли ручным способом. Они до нас не дошли. Остались лишь письменные упоминания о некогда существовавших печатных рисунках.

В XVI-ом веке Иваном Грозным был издан приказ об обустройстве типографий в Российском царстве и размножении важных книг для упрочения государственной цензуры, а так же развития ремесел и торговли. В то время появилось книгопечатание, а с ним и первые гравюры, но не как самостоятельный вид, а для иллюстрирования книг. Лучшие мастера по гравировки приезжали в столицу и уже трудились в Оружейной палате Московского кремля. Среди произведений той поры следует упомянуть "Антиминс", вырезанный на оловянной доске казначеем Знаменского монастыря Иосифом в 1676 году, и работы на дереве к "Апокалипсису" иерея Прокопия. В числе первых московских граверов, работавших в Оружейной палате Московского Кремля, встречаются имена Афанасия Трухменского и его ученика Василия Андреева, Леонтия Бунина и знаменитого царского изографа - Симона Ушакова, братьев Алексея и Ивана Зубовых [7, с.149].

Во второй половине XVII века в Москве за Сретенскими воротами строится слобода печатников. Сретенка и слобода печатников становятся продолжением улицы просвещения - Никольской (теперь улица 25 Октября), где в XVI веке находился первый печатный двор. Торговали печатными картинками у стен Земляного вала, вблизи Троицкой церкви, которая впоследствии как место торга листами стала называться "Троица в Листах". Во второй половине XVIII века изготовление их перемещается на Спасскую улицу, на фабрику купца Ахметьева. Наряду с гравюрами культового

содержания появляется лубок, получивший широкое распространение среди населения России.

Большой толчок в развитии гравюрного дела произошел в эпоху царствования Петра I. Правитель с осознанием дела подошел к гравюре и ее огромному потенциалу и приказал прославлять главные достижения России, а также перейти с отвлеченных образов на объекты повседневной жизни. Реформы Петра I, проводимые в различных областях жизни, коснулись и культуры. В частности, расширилась сфера деятельности художников, завоевал внимание публики светский сюжет. В то же время голландские опытные гравировщики посетили страну по приглашению Петра I и положили начало образованию школы русских граверов.

Граверы должны были гравировать не только карты и чертежи, но и посещать места сражений и делать гравюры на основе пережитых событий. В этот временной отрезок гравюра стала восприниматься не только как способом популяризации картин и размножения книг, но и как отдельный вид искусства. Это новое направление способствовало развитию коллекционирования оригинальных эстампов (оттиск с печатной формы).

После кончины Петра I ремесло гравировки перенесли в Академию наук в гравировальный департамент, уже там появилась новая школа русских граверов. Но уже с середины восемнадцатого века гравюрный класс стал центром художественной гравюры в Академии художеств. С тех пор научными изданиями занимались граверы Академии наук [13, с.37].

Разнообразные виды гравюр начали применяться в России. Резцовая гравюра преобладала до восемнадцатого века, потом же во второй половине граверы все чаще прибегали к офорту. Со временем стали использовать различные вариации офорта, появилось достаточно много механически способов создания гравюры, именно они начали массово вытесняться в XIX век изобретенной литографией.

С появлением литографии пришло множество вариантов плоской печати. С развитием фотомеханики оригинальные гравюры начали цениться

особенно высоко, чего не скажешь о репродукционных гравюрах, которые начали уходить в прошлое.

В то время как живопись заполняет интерьеры просторных залов, в гравюрном деле появляются прославленные мастера. В то время, когда возникает необходимость в художественной школе, при петербургской типографии открывается школа, которая выпускает мастеров гравировального дела. Учрежденная в 1724 году Академия наук имела в своем составе рисовальный класс и "фигурную палату" (граверный класс). Национальный подъем, охвативший Россию в середине XVIII века, рост патриотического самосознания, развитие общественной мысли способствовали расцвету искусства. В 1757 году в Петербурге открыта Академия художеств.

В числе приглашенных профессоров был знаменитый берлинский гравер Г. Шмидт. Опытный педагог, он воспитал плеяду замечательных русских мастеров. Его учеником был Е. Чемесов - поручик Копорского полка, который за портрет императрицы Елизаветы Петровны в 1762 году получил звание академика и в том же году стал руководителем граверного класса вместо уехавшего на родину учителя.

В то время как Академия художеств готовит в своих стенах профессионалов, художники-самоучки продолжают делать картинки, так называемые лубки, ставшие подлинно народным искусством. Лубок, подобно своеобразной газете, живо откликался на многие события жизни.

Выходившие из стен академии граверы при всем их даровании были ограничены задачами строгого копирования, рамками точного воспроизведения оригинала. Штрих передавал тончайшие нюансы тональных отношений живописи. Сама техника служила воссозданию уже готового образа. Гравирование сводилось лишь к имитированию произведения. И все же Е. Чемесов и Н. Уткин в своих работах нередко поднимались до свободной интерпретации оригинала [8, с.39].

Развитие русской гравюры в середине XIX века связано с именем К. К.

Клодта (1807 -1879), знаменитого гравера на дереве. Генерал-майор артиллерии Константин Карлович Клодт в 1835 году вышел в отставку и всю оставшуюся жизнь посвятил изучению ксилографии в Академии художеств в Петербурге. К концу двадцатого века относится его сотрудничество с молодым тогда рисовальщиком и живописцем Н. Каразиным. Как самостоятельная область искусства гравюра в России многим обязана выдающемуся педагогу В. Матэ. Вышедшие из его мастерской А. Остроумова-Лебедева, И. Павлов, В. Фалилеев, И. Шиллинговский посвятили себя созданию оригинальных произведений, стали использовать цвет.

Классическая черно-белая гравюра с появлением цветной достигает заметного прогресса. Язык выражения и техника исполнения становится простой и условной, а так же меняет характер. Преобладающее значение получает пятно. Линейно-штриховой метод с введением пятна становится излишним.

Спокойное, повествовательное развитие действия в сюжетных картинах первой половины XIX века уступало место новому содержанию и новой форме. Происходили изменения в жанрах портрета и пейзажа. Замысел и композиционное решение стали более острыми и динамичными. Выразительность формы доведена до высокого совершенства благодаря широкому диапазону соотношений черных и белых пятен. Пространство становится условным, изображение - плоским.

Пятна распределяются ритмически, получают законченные очертания. Это обогащает гравюру орнаментально-декоративным содержанием. Появляется и новый материал - линолеум, который способствует развитию лаконичного языка. В освоении этого материала пальма первенства принадлежит А. Остроумовой-Лебедевой и И. Павлову. В начале XX века возникли разнообразные техники и материалы [9, с.40].

Продолжая традиции гравюры на дереве и на линолеуме, применяя кисть и перо, художники тушью, акварелью, гуашью стали создавать

графические листы, по своей выразительности, не уступавшие гравюре. С появлением фотомеханического способа печати отпала необходимость в классических материалах, какими были дерево и линолеум, хотя они обладают несравненной прелестью фактуры и подсказывают большое разнообразие приемов.

В 1900-х годах небывалого расцвета достигли книжная иллюстрация и эстамп. Этому способствовала группа художников "Мир искусства". А. Бенуа иллюстрирует поэму А. С. Пушкина "Медный всадник", М. Добужинский - повесть Ф. М. Достоевского "Белые ночи". Их работы вошли в сокровищницу русской графики. Одновременно два других художника - Б. Кустодиев и Е. Лансере создают удивительные образы исторических и литературных героев [21, с.54].

М. Добужинский в графическом цикле к повести "Белые ночи" показал возможности использования линии и пятна в создании образа. Он глубоко осмыслил форму, раскрыв ее красоту в орнаментальном звучании. Использовал в композициях фактуру изображаемых предметов. Так, чугунные ограды набережной, булыжная мостовая, кирпичные, каменные или деревянные поверхности зданий, рисунок окон, фонари, облака, отражения предметов в воде и, наконец, фигуры людей составляют довольно сложный по рисунку и ритму орнамент, несущий значительную эмоциональную нагрузку. Конечно, формальные решения, достигшие большой пластической выразительности, следует рассматривать в тесной связи с содержанием и стилистикой литературного произведения и с тем непосредственным впечатлением, какое произвел Петербург на художника.

Общественный интерес к гравюре с её тиражностью появился в Европе в начале эпохи Возрождения из-за роста самосознания личности, с потребностью индивидуализма и восприятию идей.

Первые ксилографии религиозного содержания нередко раскрашенные от руки появились на рубеже XIV-XV в Эльзасе, Баварии, Чехии, Австрии. В скором времени в технике ксилографии исполнялись афиши искусства,

календари, сатира и листы аллегии. Спустя время возникли «блочные» («ксилографические») книги, и для них вырезались на деревянной доске текст с изображением.

К концу XV века были сделаны иллюстрации с помощью гравюры на дереве для первой напечатанной наборной книги. Такие книги печатались в Кельне, Майнце, Бамберге, Ульме, Нюрнберге, Базеле.

Гравюры Франции и Германии XV века отличались готическими штрихами, контрастами чёрного и подчёркнутыми контурами. Два вида гравюр совместились благодаря Флоренции и Венеции, в первой заинтересовались к орнаменту, во втором же случае значительную роль играла чёткость линий, трехмерность пространства и пластическая монументальность фигур [6, с.231].

Первые гравюры на металле появились практически в то же время, что и на дереве. Дюрер использовал обе техники с похожим художественным результатом, но гравюра на дереве в первое время особо вытесняла гравюру на металле. Но это длилось недолго, уже в XVII и на его протяжении совершенствовались техники гравирования на меди в ущерб гравюре на дереве, работа над которой была более сложной, и которая к тому времени уже исчерпала большую часть своих возможностей. Появление первых гравюр и офортов можно было наблюдать в Голландии, выполненных в технике «сухой иглы».

Южная Германия и Швейцария выделились тем, что именно у них печатная техника такая, как резцовая гравюра возникла в 1440-х гг. Светотень, как неотъемлемая часть искусства, отмечалась немецким известным художником М. Шонгауэром с помощью использования тонкой параллельной штриховкой. А итальянские художники А. Поллайоло и А. Мантенья решили взять за основу параллельную и перекрестную штриховку, тем самым добиваясь определенной объёмности, скульптурности всех имеющихся форм, особой монументальности образов, для своих работ. Плавный переход и активность образов в гравюре были достигнуты

А.Дюрером с помощью виртуозного тонкого штриха и итальянской пластичностью. Эти образы наполнены глубоким философским смыслом. Таким образом в ксилографии появились такие жанровые лирические мотивы, драматизм и героизм. Отнюдь гравюра послужила оружием острой социальной борьбы в Германии и Нидерландах (гравюры круга П. Брейгеля Старшего).

Первой страной, где зародилась гравюра резцом, стала Италия в начале XVI века, гравюра, копирующая и превосходящая живопись (М. Раймонди). Эта техника, как реакция на её обезличенную плавную штриховку, четко выявляющую форму, развились офорт с его свободой штриха. Вся эмоциональность, живописность, борьбой света и тени заключалась в таких работах (А. Дюрер, А. Альтдорфер в Германии). Так же «кьяроскуро» - цветная ксилография с обобщённой лепкой формы, близкими оттенками тона (У. да Карпи, Д. Беккафуми, А. да Тренто в Италии, Л. Кранах, Х. Бургкмайр) не могла оставить себя без внимания. Свободой и подчас драматичностью замысла выделялись резцовые гравюры нидерландца Луки Лейденского и француза Ж. Дюве. Со временем книжная ксилография появляется в Чехии, России, Белоруссии, Литве и на Украине в связи с издательской деятельностью Франциска Скорины, Ивана Федорова, Петра Мстиславца и др.

Уже в семнадцатом веке репродукционная гравюра резцом показала себя наилучшим образом. В это время, её считали одной из самых прибыльных способов заработка. Голландская школа офорта характеризовала себя картинностью композиции, игрой светотени, четкостью разделения жанров, слиянием с природой – всё это давало цельность и объемность данной школы [12, с.81].

Особое место принадлежит пейзажным офортам Х. Сегерса. Он, выразив главные проблемы с оттенком драматичности для всего грядущего, покорял своими необычными работами зрителя. И такой художник как Я. Рёйсдала, передавшего героический дух дикой природы, а особенно офортам

Рембрандта, в которых свободная динамика штриха, движение света и тени выражают и психологическое состояние характеров, и возвышает духовные творческие энергии, и конфликт этических начал.

Репродукционные техники гравюры особенно были популярны в восемнадцатом веке, они использовались во всех жанрах искусства. Для воспроизведения живописи и рисунка виртуозно используются резцовая гравюра (П. Древе во Франции, Дж. Вольпато и Р. Морген в Италии), часто с офортной подготовкой (Н. Кошен, Ф. Буше во Франции, Гравюра Ф. Шмидт в Германии). Тоновая гравюра меццо-тинто, которая появилась в семнадцатом веке, применялась к большинству работ (портретные гравюры английских мастеров Дж. Р. Смита, В. Грина, пейзажные - Р. Ирлома). И новые тоновые техники, такие как 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) [7, с.65].

С технической точки зрения, Рембрандта считают создателем техники офорта, В соответствии с рисунков А.1. Техника была известна со времён Дюрера, но лишь на протяжении XVII она стала выразительным средством, использующимися преимущественно граверами, со своим собственным языком, отличным от живописного.

Одной из самых значимых фигур в гравюре XX был Пикассо (1881 – 1973) не столько из-за количественной характеристики своего творчества, сколько благодаря оказанному им влиянию. Экспериментируя, модифицируя и обновляя традиционные техники, он напечатал около двух тысяч гравюр, созданных с помощью этих техник. Из всех употребляемых им приемов необходимо подчеркнуть гениальное использование им техники резерважа, изобретение цветной линогравюры методом потерянной доски.

В XIX веке испанский художник открыл новое видение гравюры, благодаря сериям офортов с акватинтой. Работы Ф.Гойи были экспрессивны, но в то же время детально проработаны. В каждой работе присутствовала своя некая история. Но только у английского художника У. Блейка было

присущее сочетание фантастичности и жизненной убедительности выпуклой гравюры на меди. В XIX веке преобладала репродукционная торцовая гравюра на дереве (изобретённая в 1780-х гг. англичанином Т. Бьюиком), выполнявшаяся специалистами - резчиками по дереву (в России - Е. Е. Бернадский, Л. А. Серяков, В. В. Матэ) для тонко проработанных работ штрихом, а затем и тоновых иллюстраций в книге и журнале и даже газете. Позже сложился некоторый особый тип декоративно-упрощённой формы восприятия, построенной на ритмической игре всех имеющихся силуэтов ксилографии и линогравюры, в том числе цветной (Ф. Валлоттон в Швейцарии, У. Николсон, Крэг в Великобритании, А. П. Остроумова-Лебедева в России), а также монохромной [18, с.59].

Ксилография и линогравюра XX века приобретают богатство выразительных возможностей в изображении народной жизни. Гравюра получает публицистическую страстность в пропаганде освободительных идей, в протесте против империалистического гнёта и войн. По-новому раскрылась выразительность определенных линий, силуэта и цвета в книжных гравюрах 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 и стала популярной техника (особенно гравюры на металле), вводятся новые материалы и технические способы выполнения гравюры.

## 2 Методика создания офорта

### 2.1 Манеры офорта

Чтобы лучше понять особенности эстампа, необходимо ознакомиться с принципами его печати. Литографский камень, деревянная доска, металлическая пластина, линолеум – твердые материалы, с которыми работает художник. Это так называемая печатная форма (часто её называют «доской»), с которой и производится печатание художественного произведения – эстампа.

Офорт – углубленная гравюра на металле, выполненная способом травления. Металл – материал для создания печатной формы, в основном медь и сталь. Eau forte в буквальном переводе с французского – крепкая водка; так раньше называлась азотная кислота, употребляемая для травления металла. В данном случае наименование технике дала травящая жидкость.

В Германии в начале XVI века возникла самостоятельная техника гравирования – офорт. Первые датированные оттиски офорта с травленых железных досок относятся к 1501 – 1507 годам и связаны с именем Д.Хопфера из Аугсбурга [22, с.45].

Почти одновременно в Швейцарии гравер и резчик Урс Граф исполнил на железе несколько офортов, наиболее известный из которых датирован 1513 годом. Альбрехт Дюрер в 1515 – 1518 годах выполнил на железных досках шесть офортов и среди них – знаменитую «Большую пушку». Уже в первой четверти XVI века стали известны составы для травления меди, которая надолго становится основным металлом для гравирования офорта. Одним из первых начал работать на меди немецкий художник А.Альтдорфер.

Сегодня офорт актуален и имеет широкое распространение. В быту, многих залах, музеях, галереях и выставочных залах можно встретить уникальную технику, выполненную в эстампе. В офорте намного больше манер и техник, нежели в любой другой графической технике. Но как бы ни были разнообразны манеры и их бесчисленные сочетания, все они обладают

общими яркими признаками, свойственными только офорту, делающими его самостоятельной графической техникой.

Напряженность, глубина, живописность и широкий тональный диапазон – это главные отличия и качества офорта от других техник. Характерным признаком офорта является также отдавленная на бумаге плоскость офортной формы. Благодаря этому образуется различная фактура бумаги на оттиске: гладкая и плотная – на изобразительной плоскости, шероховатая и рыхлая – на полях [24, с.71].

Изображение, оттиснутое под сильным давлением из углублений печатной формы, имеет возвышающийся над плоскостью бумаги рельеф, особенно хорошо заметный в штрихе. Благодаря световым колебаниям, создаваемым рельефом, оттиск приобретает характерную глубину и напряженность. В зависимости от глубины штрихов и точек печатной формы на бумагу переносится слой краски различной толщины, что и создает большое тональное разнообразие, недоступное никакой другой технике. Все это придает эстампу большую цельность, собранность и способствует прочной, органической связи изображения с бумагой.

Острая и подвижная офортная игла представляет собой идеальный инструмент для рисования, необычайно точно отражающий почерк и темперамент художника.

Комбинации, новые сочетания в офорте приводят к новым безграничным достижениям. Только в офорте решающее значение приобретает не что иное, как процесс печати. Все оттиски тиража представляют собой особую ценность, каждая работа сохраняет в себе основные качества произведения, и в то же время каждый оттиск индивидуален и никогда не бывает абсолютно одинаковым.

Каждый раз при печати можно варьировать количеством краски, цветом, качеством и плотностью бумаги, и множеством способов ослабить или усилить интенсивность всего офорта или отдельных его мест.

Травленный штрих – основная и определяющая манера офорта,

концентрирующая в себе все наилучшие, наиболее характерные особенности данной графической техники. Без понятия значения травленного штриха нельзя понять всей сущности и богатства природы офорта, без этого понимания в какой либо другой технике и манере не будет успеха.

Процесс создания офорта в этой манере складывается из следующих этапов работы:

- а) подготовка офортной доски (шлифовка, обработка, грунтование);
- б) гравирование (рисование офортной иглой по кислотоупорному грунту);
- в) травление офорта;
- г) пробный оттиск и корректирование печатной формы;
- д) печать.

Изначально на первых порах необходимо принять решение о качестве материала и его свойств, на котором будет выполняться вся последующая работа. Самыми лучшими и распространенными металлами в современном офорте являются медь, цинк и сталь. Медь считается наиболее ценным материалом для создания печатной формы в офорте, на собственном опыте убедилась, что офорт легче и приятнее делать на меди, нежели на стали.

Так как сталь не совсем хороша для стилизованных иллюстрации, то выбирается медь, которая в отличие от стали травится вглубь, а не вширь. Для этого бралась медь в листах толщиной 0,8 мм, что идеально подошло под офорт. Медь травится в азотной кислоте. По сравнению со сталью, медь травится в раза дольше, если в стали травление достигает максимум пять минут, то у меди это может быть минут двадцать.

Перед тем, как приступить к дальнейшей работе с печатной формой, необходимо закруглить края доски напильником, чтобы не повредить себе руку и не порвать бумагу при печати. Перед покрыванием лаком и последующих работ поверхность пластину необходимо зашлифовать и заполировать. По окончании полировки доска промывается керосином, скипидаром или бензином.

Затем, наполированную пластину, в нашем случае медную, обезжиривают и наносят кислотоупорный лак (офортный лак). В состав твердого лака обычно входят такие вещества как асфальт, канифоль, мастика, сапожный вар, и воск. Они, как правило, обладают хорошими кислотоупорными свойствами. Грунтовка производится валиком, кистью, пульверизатором или кожаным тампоном. Важно использовать по назначению загрунтованную доску в ближайшее время, прятать её от пыли, света, в прохладном месте.

Далее пластину кладут на уже разогретую плиту и постукивающими движениями с помощью тампона наносят лак. После нанесения лака пластину копят над горелкой. Когда пластина становится черного цвета, то убирается остывать. Когда пластина остыла, на неё переносится рисунок с помощью тонкой кальки, либо через печатный станок.

На итоговый эскиз кладется калька и обводится контур, дальше на тонкий лист чистой бумаги накладывается аккуратно калька с рисунком и контур повторно обводится. Желательно, чтобы калька была светлого цвета. Так рисунок приобретает зеркальность, и затем на талер станка бережно укладывается готовая пластина и на неё лист бумаги с контуром. Прокатывая, получается аккуратно переведенный эскиз без потерь качества.

А затем уже процарапывают стальной гравировальной иглой до металла (линии, штрихи, точки) в соответствии с задуманным изображением.

Гравируя изображение на доске, необходимо снимать грунт на всю его толщину, снимать офортной иглой грунт и доходить до металла штришками. Это важно, так как если штрих будет слишком тонким и поверхностным, то будет снята только копоть, а не грунт, так будет большая вероятность, что штришок не протравится, либо протравится лишь местами, что значительно испортит изначальную задумку. Мелкие стружки лака, образующиеся при гравировании, необходимо смахивать с доски мягкой кистью. Не следует во время гравирования подолгу держать руку на доске, так как от тепла грунт начинает размягчаться.

Одним из преимуществ искусства офорта является большое разнообразие штриха. На печатной форме легко гравировются различные линии разной сложности, короткие и длинные штришки, ломанные и закругленные, широкие и узкие и т.д. При этом сочетание линии и их количество безгранично.

Нельзя забывать о том, что гравирюя на доске самые темные места и создавая густую сеть штрихов, обнажается металл. Это значит, что на этом участке краска при печати будет задерживаться плохо. Гравирюя большое количество штрихов, следует не забывать о том, что между штрихами необходимо оставлять небольшие участки грунта.

Обратную сторону пластины защищают от травления битумным лаком, витражной краской, либо клеивают скотчем. Иногда используя скотч, создаются некоторые сложности. Когда скотч нужно будет удалить с пластины, он прилипает и это мешает печати, но с помощью 646 растворителя это можно предотвратить.

После того, как все изображение было награвировано, его проверяют, не сбился ли лак с поверхности пластины. После всех тщательных проверок, под лупой, пластину опускают в кислоту, на определенные этапы травления, для каждого металла они свои. Лучшим средством для травления офорта является азотная кислота ( $\text{HNO}_3$ ), выпускаемая химической промышленностью в концентрированном виде. Чем крепче раствор кислоты, тем активнее идет процесс травления [18, с.91].

Глубина травления штриха может увеличиваться из-за продолжительности травления либо за счет усиления кислоты. Температура в помещении и за пределами влияет на понижение или усиление кислоты. Во время травления в процарапанных местах образуются углубления (кислота разъедает металл), размер которых регулируется временем нахождения пластины в растворе.

Периодически пластина вынимается из раствора и кладется под струю воды для полной смывки кислоты, либо опускается в ванночку с водой. Затем

просушивается с помощью хлопчатобумажной ткани, или если есть страх испортить пластину за счет трения, то пластина кладется под вентилятор. Если на эскизе есть белые места, которые больше не желательно травить, то некоторые места закрываются битумным лаком или витражной краской. В результате такого ступенчатого травления получают штрихи различной глубины и ширины, что на оттиске выражается в богатой тональной градации, появляется глубина и тон.

После травления офортную форму следует особенно тщательно промывать водой, так как малейшие следы раствора будут оставлять пятна на металле. Промывая доску сильной струей воды, также удаляют из штрихов отложившиеся в них во время травления осадки. Для удаления грунта используют растворитель.

По окончании работы лак смывается растворителем и в штрихи изображения набивают офортную краску. Её можно набивать кусочками картона, резиновым шпателем, пластиковой картой. После чего лишняя краска вытирается в той степени, в какой этого требует замысел. Здесь нужно хорошо приноровиться, так можно перетереть пластину и вытащить всю краску, либо наоборот оставить её чуть больше и тогда краска растечется по готовому оттиску. Излишки краски снимают с пластины сначала кусочками газеты, а затем сухой накрахмаленной марлей и папиросной бумагой. Нередко при вытирании намеренно оставляют легкий общий тон доски, способствующий цельности оттиска.

Перед печатью нужно обязательно замочить бумагу, на некоторое время. Бумага должна быть не проклеенной или очень слабо проклеенной. Лучше использовать достаточно плотную бумагу, чтобы она не деформировалась от воды.

Оттиск получают на офортном станке. На пластину накладывают увлажненную бумагу, изначально немного подсушенную, нельзя чтобы на бумаге были видны капли воды. Затем сверху закрывают специальным сукном (кирзой) и прокатывают под давлением между двумя валами.

Прижим должен быть довольно таки большим, чтобы оттиск получился качественным. Готовые оттиски после печати ложатся под пресс и прокладываются чистой бумагой или газетами, но в таком случае, газеты должны быть старыми. Иначе они могут отпечататься на вашей работе. Завершив печатание тиража, следует промыть пластину.

Описанная выше техника процарапывания офортной иглой по металлу с дальнейшим травлением называется «травленный штрих». Но в понятие «офорт» входят и другие виды гравюры, полученные травлением: акватинта, лавис, резерваж, мягкий лак [13, с.67].

## **2.2 Акватинта**

*Акватинта* – (от лат. aqua – вода, tinta – цвет) – одна из основных манер, позволяющая создать в офорте тональные плоскости самой разнообразной силы, формы и фактуры.

Три художника Франции основали новую манеру офорта. В большинстве литературных источников родоначальником акватинты считается Лепренс, другие отдают первенство Франсуа, а третьи утверждают, что изобрел её Р. де Сен-Нон, впервые применивший припудривание доски асфальтовой пылью. Как бы то ни было, половина восемнадцатого века это время зарождения акватинты [24, с.72].

Истинно творческое начало этой техники положил начало великий испанский художник Гойя лишь в начале девятнадцатого века. Травленный штрих и широкие лаконичные пятна акватинты сочетаются настолько, что за счет них можно решить любой страстный и полнокровный замысел, именно так он и сделал.

Самый известный и распространенный способ гравирования тона на пластине в офорте это акватинта. Оттиск в этой манере отдает акварельными разводами и легкостью, поэтому отсюда и происходит наименование этой

манеры.

Со временем и развитием различных технологий и искусства график офорт стал всё чаще применяться и сочетаться с техникой акватинты. Принцип гравирования в акватинте состоит в том, что на поверхности металла создается сетка из расплавленных кислотоупорных смол. Канифоль сначала покрывает всю печатную форму, а затем очень аккуратно кладется на электрическую заранее нагретую, для того, чтобы пыль приплавилась на пластину. Сквозь мелкие отверстия этой сетки металл протравливается на разную глубину, что создает на оттиске тональные плоскости, состоящие из мельчайших точек.

После этого пластину окунают в кислоту и травят по определенному времени, таким образом пластина начинает приобретать шершавую поверхность, которая дает серый оттенок. Травление происходит столько раз, сколько нужно для того, чтобы создать разные тональности. Перед первым травлением сначала закрываются те места, которые на оттиске должны быть самыми светлыми, при втором травлении закрываются те участки, которые будут на тон темнее; при третьем — более темные, и так далее.

В конце остаются лишь те места, которые будут самыми темными. Лак накладывается кистью так, что изображение на оттиске создается из пятен различной интенсивности и различной формы. Дополнительная обработка доски техникой офорта, то есть введением, помимо пятен, также и штриха, дает особенно большое разнообразие.

Любая манера и техника совмещается со временем с другими техниками, акватинта не исключение. Наиболее приятным сочетанием является акватинта с травленным штрихом и сухой иглой. Сама же акватинта, как самостоятельная манера редко применяется.

*Мягкий лак* (срывной лак) — эта манера офорта получила свое наименование от мягкого и подвижного лака, которым грунтуется доска. Оттиск мягкого лака характерен зернистой фактурой штриха и напоминает карандашный или угольный рисунок [26, с.189].

Мягкий лак, как манера, возникла во второй половине восемнадцатого века, но, как и любая техника достигла пика славы, только через время, а точнее в двадцатом веке. К лучшим образцам мягкого лака следует отнести гравюры Ренуара, Ропса, Кольвиц, Кругликовой, Вийральда и других мастеров. В современном мире и графике мягкий лак в основном используется как самостоятельная техника, но и не редко в сочетании с другими манерами.

*Сухая игла* – эта манера нередко рассматривается как самостоятельный вид гравюры на металле, но принадлежность ее к технике офорта несомненна.

Манера сухой иглы отличается тем, что она никак не связана ни с какими кислотами и травлениями, в общем, отсюда и название. Гравировка производится исключительно стальными иглами, или же офортными, на металле, и еще применяют пластик.

Эта манера понравится тем, кто любит ощущение мягкого штриха. Красивые, сочные и бархатистые штрихи не встретятся ни в одной манере, кроме как сухой иглы. Не редко сочетают несколько манер вместе, например сочетание сухой иглы с акватинтой.

Манера сухой иглы создает свои трудности, из-за того, что при гравировке нужна немаленькие физические усилия, то плавные и легкие штрихи априори не могут присутствовать в этой манере. Поэтому сухую иглу практиковали на меди и цинки, и ей больше присущи прямые, жесткие, угловатые работы. В этой манере интересность работы зависит от того, какой глубиной будет штрих, соответственно, чем больше надавливаний на офортную иглу, тем чернее и сочнее будет смотреться этот штрих и вся работа в печати. Почему эта техника ассоциируется с бархатистостью, потому что именно за счет барб, которые достигаются за счет заусенцев по краям штриха. И при печати офортная или любая другая краска задерживается на барбах и этим самым придает шероховатость будущему эскизу.

Тираж гравюры сухой иглы на меди не превышает 40 – 50 качественных оттисков, а на толстом цинке едва достигает 15 – 20 экземпляров. Гравирование сухой иглой известно издавна и применялось в гравюре до изобретения офорта. Сухой иглой, например, работал один из безымянных немецких граверов XV века – «мастер Амстердамского кабинета». Известны три гравюры сухой иглой Дюрера, исполненные в 1512 году [16, с.81].

Достаточно большое количество времени в гравюре резцом сухая игла лишь только помогала и играла вспомогательную роль. Именно ей доделывались все тонкости работы, такие как тонкие штришки или мелкие детали и элементы. С тех пор как появился травленный штрих, сухая игла снова стала играть вспомогательную роль и применялась уже для правок и завершения офорта. Так же известно, что знаменитые художники офортисты, тоже применяли такой прием, как завершение офорта с помощью сухой иглы.

Большое количество различных видов, подвидов, техник и ее разновидностей присутствует в эстампе. Зарождение чего-то нового и необыденного обычно утрачивает свою значимость через неопределенное количество времени, но рождаются заново измененными и усовершенствованными только в другое время. И весь этот процесс, возрождение, утраты и нахождения призывает к многообразию и расширению техник эстампа, к его обогащению. Эстамп вбирает в себя намного больше, интереснее средств, манер, чем живопись: тот же штрих, линия, пятно, штрих, различные рапорты – всё это наполняет эстамп богатством восприятия.

Появление каждой новой техники рождает как бы новый оттенок в использовании этих постоянных элементов. Но в своей совокупности техники эстампа чрезвычайно выразительны. При этом каждая из них обладает своими особыми возможностями. Если попробовать очень кратко некоторые из них определить, то эти различия, эту специфику можно свести к следующему.

### **3 Ход работы**

#### **3.1 Обоснование темы**

Моя работа над выпускной квалификационной работой началась с утверждения темы. Изначально было известно, какую тему я возьму, потому что озеро Байкал занимает достаточно большое количество места в моем сердце и жизни. Дипломная работа состоит из серии графических листов на тему Байкала и байкальских сказок, в манере твердого лака, офорт.

Между высоких гор, в бескрайней тайге раскинулось самое глубокое в мире озеро Байкал, его ещё называют сибирским морем. Неизведанной и загадочной страной была Сибирь в давние времена - дикая, холодная, пустынная. Немногочисленные племена сибирских народностей - буряты, якуты, эвенки и другие - кочевали по необъятным сибирским просторам. Со временем в эти земли пришли русские первопроходцы. Русские основывали селения и города. Одним из самых крупных и процветающих стал Иркутск. В городе Иркутске жил сказочник Василий Степанович Стародумов. Он любил свой край. И писал о Байкале, о красоте и бездонности "сибирского моря". Василий Степанович знал много бурятских легенд и умел их рассказывать. "У моря нашего Байкала, там, где кедры прильнули к скалам, стоит избушка, но не на курьих ножках, а похожая на неё немножко. Посидим в ней, чайку попьём да и сказку вести начнём ..." [25, с.3].

Меня всегда привлекала к себе иллюстрация и всё, что с ней связано, особенно иллюстрация детских книг, и мне выпал шанс показать своё виденье волшебства. Ещё в детстве я познакомилась с байкальскими сказками с помощью известного иркутского сказочника Василия Пантелеймоновича Стародумова. Там я узнала о собственном крае, его истории, природе, легендах. В книгу вошли сказки: "Ангарские бусы", "Жена Хордея", "Волшебные рога Огайло", "Чайка-Необычайка", "Омулёвая бочка". Сказки, сложенные из мифов и легенд бурятского народа, поучительные,

добрые и волшебные. С ними ты учишься добру, совести, моральным принципам, терпению, скромности и быть храбрым и самоотверженным. Я сама выросла неподалеку от Байкала, и с переездом в Краснодар моя любовь к озеру не угасла.

В моей памяти довольно много теплых воспоминаний связанных со священным озером, байкальскими пейзажами, рыбой и людьми. Поэтому свой диплом я решила связать с Байкалом и иллюстрацией.

На листах изображено три сказки: по центру произведение «Рога Огайло», слева «Омулевая бочка» и справа «Ангарские бусы». Выбрала именно эти рассказы исходя из собственного интереса: мне они показались интересно наполняемыми, то, что можно изобразить юному иллюстратору. В каждом листе изображено краткое повествование каждой сказки, один лист собирает в себе практически весь сюжет.

Перед работой над эскизами, был собран и изучен материал по данной теме, а также рассмотрены и проанализированы работы великих мастеров печатной графики.

Композиционные решения, рапорты, и затейливые штрихи мне подсказывал украинский художник график Калинович Константин, в соответствии с рисунком 1, а идейным вдохновителем был Олег Яхнин, в соответствии с рисунком 2. Вдохновение приходило после просмотра работ Альбина Бруновского, благодаря его изумительным работам и такой тонкой манере офорта, было решено добавить немного затейливости в сказки с помощью штришка и точек, в соответствии с рисунком А.2.

Первые эскизы, выполненные в небольших форматах, были очень неумелыми и неопределенными, и только спустя какое-то время, небольшими шагами я достигла того, чего изначально хотела с помощью научного руководителя. Первый лист шел особенно тяжело, было очень много поправок и уточнений.



Рисунок 1 – Калинович Константин «Большой часовщик»



Рисунок 2 – Яхнин О. «20 сонетов к Марии Стюарт»

Первым листом, он же центральный, в моей работе, стал лист сказки «Рога Огайло», в соответствии с рисунком 3. В центре листа изображен выносливый охотник Гамбо, падающий на дно Байкала, а вокруг него маленькие рыбки голомянки, которые помогли ему выбраться на поверхность. Композицию поддерживают нерпы и сам баран Огайло. Слева от него расположена прекрасная Хэтен, обладательница всех богатств Тайги, и её прислужница Янжима.

В данном листе хотелось изобразить именно этот переломный момент, когда Гамбо жертвует собой ради спасения брата, идет через множество препятствий.

Центральная часть листа специально выбирается таким образом, чтобы

она связывал абсолютно весь рисунок, не только тонально и композиционно, но и словно воронка в притягивал к себе взгляд ценителя. Не стоит забывать и про тоновую раскладку, что для меня было проблемой, так как я не до конца понимала, как это будет смотреться в материале. Много мелочей, деталей, разноплановых моментов, сразу не соберешься, поэтому приходилось экспериментировать и создавать идеальное соотношение тона с помощью проб и ошибок.

Сюжетный центр не должен конкурировать и нарушать целостность всего листа, он должен гармонично смотреться тонально ко всему эскизу. Так же было решено закончить лист этническими орнаментами, которые, безусловно, только добавят атмосферы и законченности листу.



Рисунок 3 – Эскиз первый «Рога Огайло»

Второй лист это сказка «Омулевая бочка», в соответствии с рисунком 4. Известна тем, что славится большим количеством байкальской рыбы рядом. Слева изображены два старика, ветра-великаны: слева – Баргузин, справа – Култук. Сверху же расположилась горная богатырша, хозяйка Малого моря – Сарма, а позади неё – верный баклан.

Идея пришла сразу же, захотелось изобразить именно дилемму между тремя ветрами и заветной омулевой бочкой. Никто не получил желаемого, Култук и Баргузин не получили в жены Сарму, а Сарма не получила волшебную бочку.



Рисунок 4 – Эскиз второй «Омулевая бочка»

Так же, как и в первом листе, я решила поделить лист на несколько частей. Так как первый лист центральный, он должен быть обращать на себя больше внимания, чем остальные два. Исходя из этого, во втором листе я делаю облегченной нижнюю часть, и наполненную верхнюю, чтобы два листа не были продолжением друг друга, а существовали и смотрелись одинаково. И так же, как и в центральном листе, рисую бурятский орнамент сверху и снизу. При переводе в материал было решено поменять орнаменты трех листов на более плавные и мягкие.

Вокруг омулевой бочки кружится байкальская рыба – омуль. Рыба, чем вкус настолько уникален, что про неё поются песни и рассказываются байки. Я решила нарисовать их как можно больше в листе, чтобы показать всю мощь этой чудесной бочки.

В сказке присутствует большое количество людей, не привязанных к сказке: старик, который ведет повествование и рыбаки, которые вскоре

находят на своем берегу ту самую омулевую бочку. Изначально хотелось изобразить именно эту сцену, она очень ритмична и эмоциональна, но чтобы не отходить от общей темы диплома, было решено показать главных героев.

Третий лист и заключительный называется «Ангарские бусы», в соответствии с рисунком 5. Самая известная сказка, которую знают все. Она о том, как Байкал, могучий и славный великан, хотел выдать замуж Ангару за Иркутта, но сердце её было отдано уже потомку гордого богатыря Саяна могучему и славному витязю Енисею. Не одобрил этот союз Байкал и заточил Ангару в скалистый дворец и пригрозил держать её там, пока она не передумает.



Рисунок 5 – Эскиз третий «Ангарские бусы»

Помогли сбежать ей ручейки малые и большие, и убегая, Байкал, грозный великан, от отчаяния кинул скалу в вдогонку беглянке. Так появился Шаман камень, разделявший реку Ангару и озеро Байкал.

Слева от Байкала изображен остров Ольхон, который сторожил молодую затворницу. Снизу и по всему листу расположены рыбы. Рыба, как элемент, объединяющий все три листа, здесь же сделан основной упор на рыб, затем, чтобы поделить нашу композицию на три части, как это сделано в прошлых

двух листах. Так как действия происходили ночью, то сверху повисла луна, а под ней ручьи спасители. Здесь важно было не уйти от общей стилистики и сохранить атмосферу сказки. Орнамент, как и в прошлых листах, заменен на более плавный и мягкий.

На Ангаре, в её волосах и на шее расположены те самые ангарские бусы, которые она хранила с малых лет. А бусы эти волшебные из многогранных драгоценных камней-самоцветов. В бегстве разбрасывалась она ими не жалея, «и разлетелись во все концы большие и яркие огни жизни, выросли города».

Первым вопросом перед работой над эскизами был вопрос о формате. Нужен был такой формат, чтобы не стеснять себя, не зажимать, а дать волю фантазии и мелким деталям. Квадрат не подходил и маленький формат тоже, нужен был такой лист, чтобы показать повествование сказки. Поэтому был выбран вертикальный формат, немного удлиненный от обычного классического формата.

### **3.2 Ход работы над серией графических листов**

Как только эскизы были готовы, мы приступили к работе над офортами. Для работы мной была выбрана манера твердого лака, или как её еще называют – офорт. Обычно используют тонкие пластины металла, такие как: цинк, сталь, медь. В основном на протяжении пяти лет мной использовалась сталь, но на диплом мы решили попробовать медь. Медь, для твердого лака, решили покупать не сильно толстую, достаточно 0,7 – 0,8 мм. Купленный формат меди 1,5м x 60 см, поэтому, чтобы подогнать её по нашему формату 42 x 30,5см, мы ее вымеряли и разрезали на гильотинных ножницах, в соответствии с рисунком б.



Рисунок 7 – Разрезанные по формату пластины

Для того чтобы отполировать пластину до зеркального блеска мне понадобилась обычная дрель, тарелка с фетровым диском и полировочная паста двух видов, для грубой полировки и заключительной, в соответствии с рисунком Б.3. Обезжиренную пластину необходимо было нагреть на плите и загрунтовать твердым лаком. Для этого пластину намазывают специальным лаком, который предохраняет от химических растворов азотной кислоты. В состав лака входит воск, канифоль и асфальт (битум).

Наносим лак на пластину и тампоном равномерно разгоняем лак тонким слоем. Затем пластину копят на огне, поверх слоя лака и дают остыть. Это делается для того, чтобы можно было контролировать процесс рисования иглой. С готовой пластиной нужно бережно обращаться, любое лишнее движение над ней, тем же ногтем, и остается след.

Затем на черную рабочую поверхность нужно перевести рисунок с эскиза. В этот раз решено было упростить задачу и перевести рисунок не с помощью копирки, а с помощью печатного станка. На копирку был переведен рисунок, как он и есть, лист копирки кладем на нашу готовую пластину, и всё это прокатывается на печатном станке в зеркальном отражении. Затем приступаем к гравировке, для этого нам понадобится офортная игла. Её можно сделать самостоятельно из иглы швейной машинки и шариковой ручки.

Так как рисунок стилизованный избегаем перекрестных штришков, всё должно держаться на мелком рапорте и деталях. Уделяем внимание темным местам, они будут создавать эффект глубины, по краям штрихуем активно, но так, чтобы между штрихами оставался лак. Нюанс состоит в том, чтобы гравировать пластину не задевая её теплом руки, ладони, пальца, иначе это место плохо будет травиться, для этого используем подручник, либо кусочек бумаги под руку.

После того, как награвировали, было решено поменять орнамент сверху и снизу, и с помощью кальки другой орнамент был переведен непосредственно на саму пластину. Сам орнамент штрихуем очень активно, но стараемся оставлять лак между штрихами. Затем делаем окантовку, так сказать рамку для обобщения всего листа. От основной линии отступаем 3 мм, и саму окантовку делаем по 2 мм и плотно заштриховываем её с четырех сторон, в соответствии с рисунком 8.

Фаски пластины предусмотрительно обклеиваем скотчем, как и заднюю сторону пластины, чтобы она не травилась. Скотч можно заменить битумным лаком.



Рисунок 8 – Гравирование медной пластины.

Прежде чем заниматься итоговой пластиной, было решено сделать пробную пластину на маленьком кусочке меди. С третьего листа был взят фрагмент луны с рыбами для последующего гравирования на меди пробного варианта, в соответствии с рисунком 9.

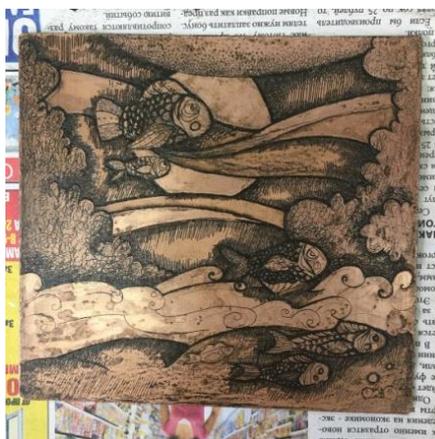


Рисунок 9 – Пробная медная пластина

Именно на этой медной пластине были выполнены многие техники печати, такие как совмещение глубокой печати с высокой.

Набивается пластина, как обычно, с помощью картонки, а сверху резиновым валиком прокатывается поверх пластины другой краской. Важно не переусердствовать с валиком, это делается в одно движение, почти без нажима, чтобы не закатать краску, которая набита в штрихах, в соответствии с рисунком 10.



Рисунок 10 – Смешанная техника

Впоследствии было решено сделать акватинту на все три листа, для поддержания светотени и передачи глубины. Глубина штриха зависит от того, насколько долго этот штрих взаимодействовал с азотной кислотой в нашем случае. Именно поэтому пластину травится в несколько этапов. Работа с кислотой требует особых знаний техники безопасности.

При травлении нельзя находиться рядом с травильным шкафом. При наливании кислоты в кювету нельзя вдыхать пары кислоты. При попадании кислоты на кожу, необходимо тщательно промыть поврежденный участок водой, азотная кислота ярко-голубая и вьедливая, если попадет на кожу, то первым делом нужно хорошо промыть под водой. При попадании кислоты на слизистые оболочки или при возникновении, каких-либо болезненных или особо неприятных ощущений, нужно обратиться к врачу.

Кислота наливается в прямоугольный таз и ставится в вытяжной шкаф. Делать это нужно в фартуке и перчатках.

После первого травления в 15 минут, следует достать пластину и хорошо промыть под водой и посмотреть на то, как она травится, в соответствии с рисунком Б1. Второе травления так же 15 минут. Прежде чем ввести полутона, необходимо достать пластину, промыть и хорошо высушить. Затем необходимо взять офортную иглу и процарапать ту часть, где идет переход от света к темным участкам. Это нужно для того, чтобы сделать плавный переход. После того, как сделали плавные переходы нужно посмотреть все тонкие линии на наличие травления, если обнаружится обратное, то повторно тонкой иглой проходимся по ним и затем на 15 минут по два захода кладем пластину в кислоту. При этом каждые 5 минут важно подходить к пластине и птичьим пером сгонять пузыри кислорода, которые образуются на поверхности пластины, иначе они будут быстро разъедать медь.

Чем больше голых штрихов, тем сильнее и быстрее травится работа, так же это еще зависит от концентрации самой кислоты. Азотная кислота остро

реагирует на температуру в помещении и за пределами его, поэтому, когда травилась первая пластина, в нескольких больших местах слетел лак. Это было последнее травление, поэтому не возникло никаких проблем.

Перед первым оттиском смываем весь лак разбавителем и убираем скотч с фасок и задней стороны пластины. Чтобы убрать следы скотча и обезопасить пластину в дальнейшем пользуемся 646 разбавителем, в соответствии с рисунком 10.

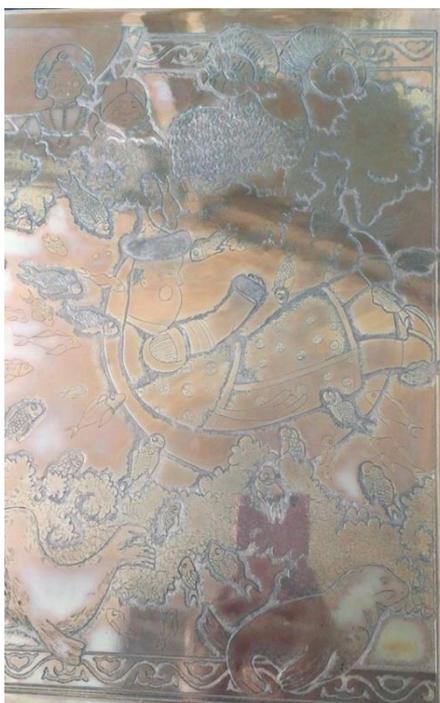


Рисунок 10 – Медная пластина «Рога Огайло» без твердого лака

Первый оттиск делается для того, чтобы посмотреть как протравилась пластина и наметить на нём акватинту. Перед работой над оттисками, следует налить чистой воды в прямоугольный таз и положить туда лист, на котором будет произведен оттиск. Бумага должна быть достаточно прочной и толстой, около 300 грамм и размеров больше, чем сама пластина, чтобы при оформлении не было сложностей.

Забиваем маслом или типографской краской пластину с помощью кусочков линолеума, пластиковыми карточками, с помощью которых производятся всевозможные платежи, плотный картон, или пластиковые

шпатели, либо куски любого другого пластика, не сильно твердого, чтобы не царапал пластину. Набираем немного краски на одну из сторон картонки, равномерно наносим краску на пластину, стараясь, чтобы она попала в углубления, наносим ее в разных направлениях, так краска лучше забивается в штрихи.

В дальнейшем в использование пойдет офортная краска, на масляной основе. Затем небольшими кусочками газеты убираются излишки краски, главное не давить ладонью, во избежание вытаскивания краски из штрихов. Если это произойдет, то этот участок не отпечатается. На последнем этапе проходимся кусочком кальки, чтобы собрать оставшиеся излишки краски. Затем чистим фаски с помощью тряпки и зубного порошка.

Заранее достаем бумагу из ванночки и полотенцем или тряпками стараемся убрать влагу с поверхности. Затем подготавливаем печатный станок к печати, проверяем прижим, чистим талер от краски, кладем чистую кирзу, мелкий войлок или фетр. На талер кладем пластину и на неё подсушенный чистый лист, накрываем кирзой. Медленно и с одинаковой скоростью прокручиваем колесо станка. После печати откидываем кирзу и аккуратно за уголки снимаем лист с пластины, в соответствии с рисунком 11.

Обычно готовый оттиск кладется после печати под пресс, или под кипу картонок, но не в этом случае. Медь настолько глубоко протравилась, что на оттисках можно потрогать все шершавые и выступающие моменты, что придаю работе оригинальность и индивидуальность, поэтому оттиски сохнут на столе в горизонтальном виде.

На оттиске особенно видно, что не хватает акватинты. Поэтому пластину чистят разбавителем со щеткой и обезжиривают. Берется кусок ткани, на середину высыпается истолченная в порошок канифоль, и стягивается резинкой, чтобы канифоль оказалась внутри плотного мешочка.



Рисунок 11 – Первый оттиск пластины «Рога Огайло».

При встряхивании этого мешочка из него должна равномерно сыпаться канифоль, образуя облако из мелкой канифольной пыли. Для акватинты нужна пылеобразная канифоль в мешочке, далее с помощью запыления наносят её на пластину. Необходимо проследить, чтобы пыль ложилась равномерно по всей поверхности, в соответствии с рисунком Б.2.

Плоскогубцами берется пластина за фасеты и кладется на разогретую электроплиту, можно наблюдать за поверхностью пыли при нагревании, пыль будет плавиться и прилипать к поверхности изменяя при этом цвет, превращаясь в маленькие капельки, в соответствии с рисунком 12. Проконтролировать это, можно рассматривая пластину в лупу. Но делать это стоит только после того как вся акватинта прихватится к пластине, дабы избежать невольных повреждений.

Дальше пластина кладется на стол для дальнейшего остывания. После того, как остынет важно не касаться ее, дабы не повредить канифоль и не испортить акватинту. Поэтому очень бережно и аккуратно нужно наносить битумный лак на фасетки и на остальные светлые области.



Рисунок 12 – Плавление канифоли на электроплите

Канифоль на печатной форме нужна, чтобы при травлении состав кислоты проникал между приплавленными каплями и травил непосредственно углубления. За счет этого получается фактура, в которой легко будет задерживаться сама краска и тем самым давать общий тон будущему оттиску.

Битумный лак следует, наносит только на хорошо просушенную пластину, и переходить к травлению, можно только после полного высыхания лака, в соответствии с рисунком Б.3. Чтобы процесс сушки не занимал много времени, можно воспользоваться вентилятором.

Первым делом закрываются фасеты, затем самые белые места на пластине, в «Рога Огайло» самые светлые места у Гамбо в центре, там, где ноги, руки и лицо, барабан позади Хэтен, сама Хэтен частично и её прислужница. В этот раз использовались витражные краски, так как они слабо пахнущие и быстро сохнут. Далее пластину кладется в азотную кислоту на 4 минуты, затем промывается под водой и сохнет, в соответствии с рисунком 13.

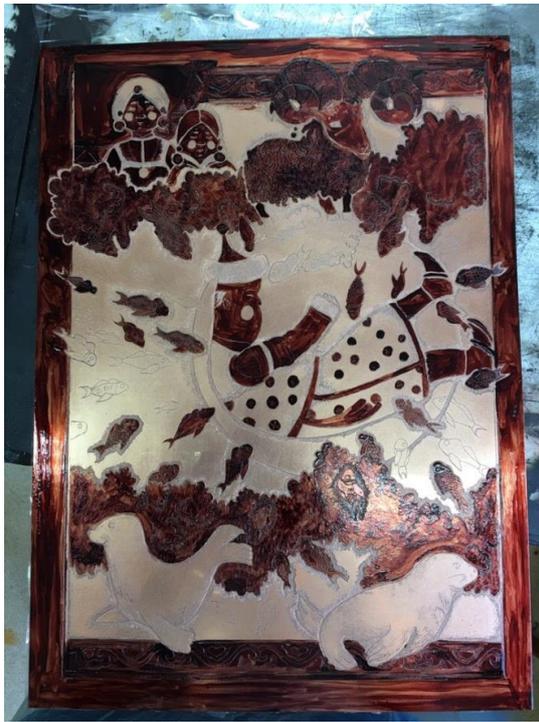


Рисунок 13 – Закрывание светлых мест витражной краской

Облака снизу и сверху, баран, и некоторые рыбы так же покрываются витражными красками, но уже время травления не 4 минуты, а 8. Затем закрывают орнамент и все темно серые элементы вроде халата, элементы одежды и рыбы, время травления 16 минут. После того, как витражную краску смывают 646 растворителем, пластина подготавливается к печати, наносится краска и готовится бумага.

На первом оттиске с акватинтой видно, что появилось пространство, глубина и тон, в соответствии с рисунком 14. Темные места с акватинтой следует вытирать очень тщательно, иначе есть вероятность, что на оттиске эти места будут очень темными. При этом важно не перетереть пластину, иначе вся краска останется на газете, и оттиск будет слабый и светлый. Методом проб и ошибок была выявлено идеальное количество краски и вычищения её с пластины.

Печать твердого лака первой пластины с акватинтой прошла успешно. Третья пластина была готова к дальнейшей работе, в соответствии с

рисунком Б.4. работа продолжилась в таком же ключе с остальными пластинами, кроме второй.



Рисунок 14 – Первый оттиск с акватинтой

На второй пластине «Омулевая бочка» были сделаны открытые травления, в надежде на то, что они дадут тон и глубину, в соответствии с рисунком Б.5. Этого не произошло, так как было недостаточно штрихов от перехода светлого к темному, чтобы показать глубину. Открытое травление – прием, используемый в офорте, когда травлению подвергаются не отдельные штрихи, а целая плоскость. Используя этот метод, можно получить неожиданные, красивые эффекты, которых невозможно добиться никаким иным способом.

Для того чтобы сделать открытые травления, необходимо было заклеить фасетки и обратную сторону пластины скотчем и закрыть битумным лаком самые светлые выступающие моменты, в соответствии с рисунком Б.6. Битумным лаком закрываем пластину тогда, когда идет слишком долго

травление, потому что опыт показал, что витражная краска может слететь в процессе.

Травление идёт немного дольше, чем в акватинте, около 10 минут. Дальше закрываются все серые места, которые должны визуально проваливаться, травление еще 10 минут. И последним этапом закрываются все темные, но не самые темные места на поверхности, отталкиваясь от эскиза. После всех травлений лак смывается растворителем, а скотч удаляется шпателем и 646 растворителем, в соответствии с рисунком.



Рисунок – Твердый лак и открытые травления

После открытых травлений была так же сделана акватинта с такими же по времени промежутками травления, как и на прошлых пластинах, в соответствие с рисунком Б.7. Из-за многочисленных травлений, работой с поверхностью, пластина стала мягче и на первый взгляд тоньше, поэтому особое внимание необходимо уделять прижиму на станке и мусору на талере,

так как это могло сделать вмятину в самой пластине, как это случилось со второй. С помощью молотка было устранено это повреждение.

После акватинты и открытых травлений, две пластины были готовы к печати. Пластина без акватинты выглядела пусто, поэтому было решено сделать акватинту на всей серии графических работ, в соответствии с рисунком Б.8.

Первая печатная форма печатается хорошо, но следующие две очень слабо и блекло. Спустя небольшое количество времени и около 10 оттисков, было выяснено, что художественное масло не подходит именно для этих пластин. В ближайшее время масло было заменено на типографскую краску и офортную, которая по консистенции гуще. Печать происходила на толстой акварельной бумаге 84 x 60 см 260 гр, так как тонкая бумага идёт волнами от обильной влажности.

Важно после работы с печатной формой подготовить её к дальнейшему хранению, пластина отмывается от краски уайт-спиритом, с помощью ткани и зубной щетки, чтобы в штрихах не осталось краски. Если краска останется в пластине, то после ее высыхания отмыть ее будет почти невозможно и пластина будет испорчена. После того как пластина отмыта, ее можно завернуть в бумагу и хранить в сухом месте.

Было принято решение печатать офорты в цвете, так как цвет имеет большое значение, он бы подчеркнул пространственность, объединил все три листа и добавил психологическую нотку. Для этого было напечатано несколько вариантов в теплой и в холодной гамме и в итоге выбран наиболее подходящий вариант, в соответствии с рисунком 14.

К завершающему этапу работы относят оформление. Паспорту и раму следует подбирать к среднему тону графических листов.

Правильное оформление графики и рисунков ни в коем случае не «перетягивает» на себя зрительское внимание, оно подчеркивает все достоинства и особенности произведения, перекликается с ним, усиливает эмоциональное впечатление.



Рисунок 14 – Пробы печати в цвете

Необходимо принять в учет, как стиль гравюры, так и цветовые решения оттисков. При верном выборе багета изображение будто оживает, начинает играть новыми красками, а картины приобретает законченный вид, в соответствии с рисунком Б.9.

А вот неправильная рама или отвлекает внимание от содержимого, или слишком упрощает его, убивая все очарование. Нюансов действительно очень много. Важно учитывать и цветовую гамму, и фактуру, и направленность стиля.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе работы над серией графических листов «Байкал» изучен ряд источников касающихся как темы, так и техники выполнения печатной графики. Неоднократно использовалась специализированная литература, тематические сайты и другие различные источники информации.

Работа над дипломным проектом включила в себя поиск источников и аналогов для изучения, составление эскизного ряда, работу по выполнению клише к серии графических листов и непосредственно печать самих эстампов.

Основным фактором в понимании развития печатной графики является ее огромный экспериментальный потенциал, который она предлагает на протяжении всей своей истории. Мы можем отметить это начиная еще с момента зарождения данного медиума, а не только опираясь на те явления, которые внесли свой вклад в новейшую историю этого искусства со времен первого авангарда XX века, и без того явно погруженного в интенсивный поток эксперимента. Это дает нам возможность проследить долгий путь развития истории печатной графики. В настоящий момент авторы и школы, которые ее формируют, нарушают традиции или вносят новые технические и выразительные решения.

Основные этапы ВКР включают:

- разработку теоретической части ВКР, ее научно – методического обеспечения;
- анализ историко – теоретической базы ВКР; контекстный анализ методических и музейных фондов выпускающей кафедры;
- изучение примеров решения алогичных задач изобразительного искусства в художественно – творческой и художественно – педагогической практике, разработка поисковых изобразительных, композиционных материалов;
- воплощение композиционного замысла в избранных художественных

материалах и технологиях.

Основной целью ВКР была разработка и реализация художественно-творческого проекта с учетом полученных навыков за все годы обучения. Также одной из задач было познакомить с творчеством Василия Стародубцева и байкальском фольклоре.

Проведенная деятельность продемонстрировала, что цели выпускной квалификационной работы достигнуты, задачи реализованы. Считаю выбранную мною тему наиболее подходящей для выражения приобретенных за период обучения академических навыков, т.к. в серии графических листов наблюдается синтез разных жанров, таких как портрет, пейзаж и натюрморт. Полученные мною практические и теоретические знания по станковой графике могут быть использованы в качестве вспомогательного, наглядного и дидактического материала для учащихся ДХШ и студентов ХГФ в их последующие годы обучения.

Полученные практические и теоретические знания по станковой графике, могут быть использованы в качестве вспомогательного материала для учащихся ДХШ и студентов ХГФ в их последующие годы обучения.

В работе с серией графических листов был сделан значительный вклад моим дипломным руководителем. Устрицкая Надежда Анатольевна на протяжении года курировала мой диплом от начала до конца, научила многим техниками манерам, и изменила мой взгляд на печатную графику.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- 1 Азаркович А. Современность эстампа. Москва, 1981. Творчество. 1982., с.8-13
- 2 Акварель. Рисунок. Эстамп. Станковая графика Москвы 1960-1980-е годы: альбом. М.: Советский художник, 1987. - 346
- 3 Ахмадеева, Ю. Формирование профессиональной компетентности в области эстампа графики у студентов художественных вузов Мексики: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Ахмадеева Юлия; Москва, 2007
- 4 Бармаш О. Разнообразные средства и технологии. Юный художник. 2000. №9, с. 34
- 5 Барциц Р.Ч. Монография. Профессиональная и специальная подготовка художников-педагогов средствами художественной и печатной графики-эстампа. (Теория и практика). - М.: МПГУ; 2003
- 6 Бесчастнов Н.П. Чёрно-белая графика./- М., 2002.
- 7 Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты. М. 1989., с. 351
- Бурмистрова С.В Особенности предпечатной подготовки в станковой графике. Новые технологии. Краснодар: 2010. – 150 с.
- 8 Ванслов В.В. Что такое искусство/ Ванслов В.В.- М., 1988
- 9 Виппер Б.Р. Статьи об искусстве - М.;1972., с. 237
- 10 Вопросы теории, истории и методики художественно - графических дисциплин. Вып.4, Хабаровск. 1975г., с.75
- 11 Всеобщая история искусств - М.; 1972., с. 174
- 12 Герчук Ю. Эстампы для всех. Творчество. 1972., №5, с. 9 - 10
- 13 Герштейн Ю. Новые виды гравюры. Искусство. 1958., №10, с. 47 – 48
- 14 Гаврилов О.М. Рисунок: учеб.-метод. пособие. Краснодар, 2015. С. 18-24
- 15 Гончаров А.Д. Об искусстве графики. М.: «Молодая гвардия», 1960., с.83
- 16 Звонцов В.М., Шистко В.И. «Офорт». Москва. Издательство: Искусство.

117 с. 1971

17 Звонцов В.М., Шистко В.И. «Офорт. Техника. История». Санкт - Петербург. Издательство: Аврора. 270 с. 2004

18 Корнилов П.Е. «Офорт в России XVII-XX вв.» Москва. Издательство Академии художеств СССР. 144 с. 1953

19 Йорди Катафал. Гравюра. Техники и приемы высокой и глубокой печати / Йорди Катафал, Клара Олива - Издательство: Художественно-педагогическое издательство, 2010. - 160 с., ил.

20 Митрохин Д.И. «Заметки об офорте». Ленинград. Издательство: Художник РСФСР. 1986., 189 с

21 Однорялова И.В. Материалы, инструменты и оборудование в изобразительном искусстве/ И.В.Однорялова.- М., 1990.

22 Очерки по истории и технике гравюры. ГМИИ. - М.: Изобразительное искусство, 1987. 688с

23 Павлов И. Н. Гравюры. Авт. текста Г. Ростовцева. - М.: 1958.,4с., 15 л. ил.

24 Педагогическая энциклопедия. Москва. 1968г., с 215

25 Стародубцев В. Омудевая бочка. Новосибирск. Западно - Сибирское книжное издательство. 1968 г. 24 стр. с илл. В Колесникова. Мягкий переплет, энциклопедия формат.

26 Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986. - 239с.,

## ПРИЛОЖЕНИЕ А

### Мастера офорта



Рисунок А.1 - Рембрандт Хармес ван Рейн «Три креста»



Рисунок А.2 – Альбин Бруновский «Лихорадочное бездействие»

## ПРИЛОЖЕНИЕ Б

### Работа над офортом



Рисунок Б.1 – Первое травление в азотной кислоте



Рисунок Б.2 – Запыление пластины канифолью



Рисунок Б.3 – Нанесение битумного лака



Рисунок Б.4 – Третья пластина «Ангарские бусы»



Рисунок Б.5 – Вторая пластина «Омулевая бочка» с открытыми травлениями

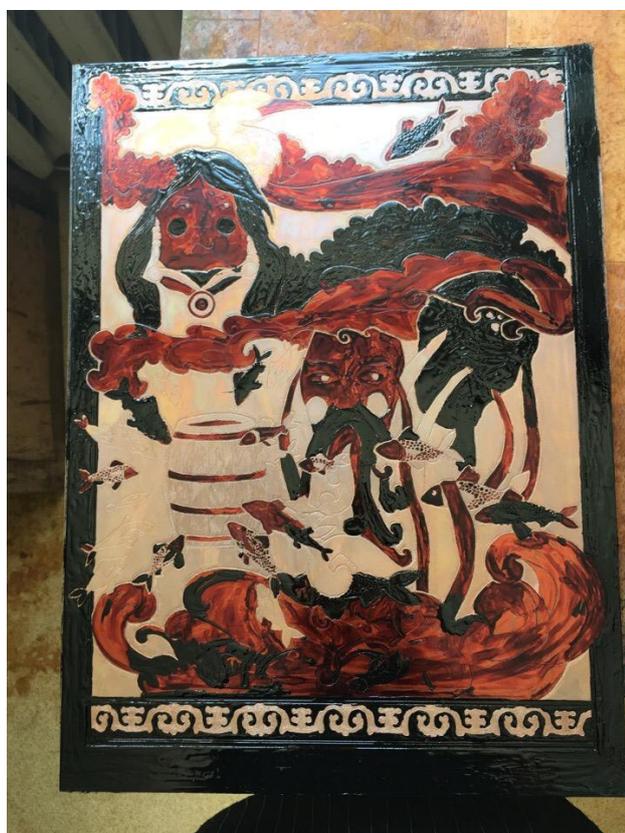


Рисунок Б.6 – Вторая пластина «Омулевая бочка» с битумным лаком



Рисунок Б.7 – Оттиски «Омулевая бочка» без акватинты



Рисунок Б.8 – Оттиски «Ангарские бусы» без акватинты



Рисунок Б.9 – Оформление



Рисунок Б.10 – Оформленная работы «Ангарские бусы»