

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
1 Становление и развитие искусства графика.....	8
1.1 История развития графики в Европе.....	10
1.2 История развития графики в России.....	21
1.3 Композиционные особенности книжной графики.....	26
2 Графика как вид изобразительного искусства.....	34
2.1 Средства выразительности графики.....	35
2.2 Графические техники и манеры.....	37
2.3 Прорезная гравюра.....	44
3 Серия графических листов по произведениям	
Л. Степановой. Последовательность выполнения.....	46
3.1 Выбор темы.....	46
3.2 Работа над композиционным строем произведения	
и этапы выполнения серии графических листов на тему:	
«Геленджик - Белая невесточка».....	47
Заключение.....	50
Список использованных источников.....	51
Приложение А Поисковый материал .....	53

## ВВЕДЕНИЕ

Данная выпускная квалификационная работа состоит из серии графических листов на тему "Геленджик – Белая невесточка". Эта тема сформировалась на основе желания показать в своей выпускной квалификационной работе то что привлекает и манит туристов в наш прекрасный курортный город и его историю названия, а в частности того места, где прошло мое детство.

Ещё во времена Османской империи к окончанию XV столетия эти земли захватывают турки. Именно в те времена поселение и приобретает своё современное наименование. Существует несколько вариантов, которые объясняют получение городом такого названия. Один из них – слово «Хьулъыжьий» на натухаевском наречии обозначает «маленькое пастбище или угодье».

Возможно, это слово позаимствовали турки и называли его «Келенджик», а некоторые ученые при этом, переводя с тюркского, придавали ему значение «Невесточка». В итоге постепенно это название, слегка трансформировавшись, и прижилось.

На границах Османской Империи Геленджик стал большим торговым центром для горцев, у которых не было собственного внутреннего рынка. В городе огромными темпами шел меновой обмен товарами с турецкими купцами. Турция диктовала свою политику тут около трех веков.

Россия с Турцией долго делили эти земли. В итоге очередная война между турками и россиянами принесла дивиденды для последних в 1829 г., согласно Адрианопольского договора, территория России расширилась дополнительными землями – начиная от места впадения Кубани в Азовское море и заканчивая портом святого Николая на территории современной Грузии. После этого события история Геленджика начинает вершиться под флагом Российской Империи [19].

По всему побережью начинают строиться укрепления:

1831 год – Геленджикское укрепление.

1836 год – Александрийское (Кабардинское),

1837 год – Новотроицкое (Криница), в том же году и Михайловское (Архипо-Осиповка).

Геленджикское укрепление. В итоге, в конце тридцатых годов XIX века береговая укрепленная линия была полностью отстроена, а ее главная роль заключалась в том, чтобы присоединить западную часть Кавказа. Но этого так и не случилось, поэтому в начале 2-й половины XIX столетия она перестала функционировать.

В 1864 году, как только закончилась Кавказская война, основывается огромная станица Геленджикская. Она была выстроена на месте бывшей крепости Геленджик. Постепенно станица Геленджикская становится настоящим интернациональным пристанищем – сюда заселяются как россияне, так и украинцы, молдаване, греки, армяне и даже чехи.

Со временем начинает развиваться причерноморская полоса. Строительство идет очень быстро, прокладываются дороги, строятся заводы. Стремительными темпами движется вперед рекреационная сфера – интеллигенция со всей страны начинает приезжать сюда на отдых. Побережье начинает позиционироваться как прекрасное место для восстановления сил.

Чуть позже в Геленджике появляется деревенская община, которая раздаёт незаселенные земельные участки под строительство дач. В среднем один участок на начало двадцатого века стоил от 25 до 50 рублей, но цена очень быстро росла.

И вот, самое главное событие в долгой истории поселения – 15 июля 1915 Геленджик становится городом. Проходит революция, в городе строится Курупр – департамент курортного управления, увеличиваются урожаи винограда, прогрессирует горное садоводство [15].

Во время Второй Мировой Войны Геленджик можно было по праву считать огромным военным госпиталем, так как каждый год там лечилось

около 50 тыс. человек, а после войны практически все рекреационные зоны были восстановлены. И уже на период 70-х годов 20 века Геленджик становится самым большим курортным городом всего Советского союза.

События конца двадцатого века, характерными особенностями которого были развал страны и множество сложных испытаний, не лучшим образом отразились на Геленджике – многие пансионаты и гостиницы опустели, были закрыты, территории заросли сорняком, кругом царило запустение.

Сегодня Геленджик – это совсем другой город, перетерпевший ряд кардинальных изменений и ставший цветущим курортом, который радуется своей инфраструктурой и набережными. Геленджик может предложить много различных вариантов для жителей, а также гостей города.

Еще на втором курсе, когда мы начали изучать этот предмет, он привлек меня своей техникой исполнения и неповторимым результатом. В этот момент для меня, как бы, приоткрылась завеса в новый волнующий и захватывающий мир искусства. В процессе обучения, по мере того, как мы узнавали и учились овладевать всеми ее видами и техниками графики все больше и больше захватывала мое внимание.

Выразительные художественные достоинства графики – емкость образов, лаконизм и строгий отбор графических средств. Она демонстрирует характер, темперамент, настроение художника. Язык графики основан, главным образом, на выразительных возможностях линии, штриха, пятна (иногда цветового), фона основы (обычно листа бумаги – белой или тонированной) с которым изображение образует контрастное или нюансное соотношение.

Графика тяготеет к монохромности, чаще всего извлекая художественную выразительность из сочетания двух цветов: белого (либо другого оттенка основы) и черного (или какого – либо другого цвета красящего пигмента). Ей присуща некоторая недосказанность, условное обозначение предмета – намек на него, и это и создает ту самую ценность

графического изображения, ведь такой вид искусства как графика рассчитан на активную работу воображения зрителя [4].

Мы с дипломным руководителем остановились на выполнении серии графических листов в технике прорезной гравюры. Хотя эта техника и не так известна, но в настоящее время эта техника достаточно интересна и актуальна, так как ее материалы являются достаточно доступными, так же она не представляет сложности в выполнении.

Выполнение данной графики возможно и в общеобразовательных и художественных школах именно из – за простоты и доступности материалов. Из-за этой простоты многие художники считают этот вид графики ограниченной в средствах выражения, но несмотря на это она любима многочисленными поклонниками как среди художников, так и среди почитателей искусства.

*Объектом исследования* данной выпускной квалификационной работы является изучение особенностей графики, ее выразительных средств и видов, а в особенности изучение истории прорезной гравюры .

*Предметом данного исследования* является создание ряда графических листов на заданную тему.

*Целью данного исследования* является освоение техники прорезной гравюры, выполнение серии графических листов.

*Задачами данной выпускной квалификационной работы:*

- изучение литературных источников по исследуемой теме;
- исследование композиционных приемов и средств для выполнения данной выпускной квалификационной работы;
- разработка эскизов;
- освоение технических приемов в прорезной гравюры;
- применение полученных знаний на практике в процессе создания графических листов;
- повышение изобразительной грамоты;
- создание целостного художественного образа в серии работ;

- развитие эстетического вкуса;
- создание целостной композиции.

Для достижения поставленной цели и решения задач использовался комплекс общенаучных методов:

- теоретического анализа: изучение литературы, сравнение, обобщение опыта, а так же:
- эвристический метод поиска композиции в технике данной графики.

По своей *структуре* выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух разделов, заключения, списка использованных источников и приложений с иллюстрациями.

## 1 Становление и развитие искусства графика

Графика – искусство, в основе которого контраст тоновых отношений, цвет в графике может включаться в композицию, но не является главным.

Основными выразительными средствами графики являются линия, штрих, пятно, фактура. К этим средствам относится и фон, то есть тон и цвет бумаги.

Линия – это след от движения точки на плоскости. Она может быть самой разнообразной по начертанию и длине. Чем меньше точка, тем тоньше будет линия. Различают три типа линий: изобразительную, каллиграфическую и геометрическую. По начертанию они бывают прямые, волнистые и комбинированные [22].

Задача линии в определении границы формы, объединении и связывании изобразительных элементов, взаимодействии с плоскостью.

Короткие линии называются штрихами. Задача штриха в формировании пятна и фактуры. Взаимодействуя с линией, штрих выполняет функцию передачи формы и пространства. В художественной практике линия и штрих обладают большими выразительными возможностями. Их бесконечное разнообразие можно обнаружить в произведениях графики разных эпох.

Активную роль в графике играют фактура материалов, специфика графических техник и приемов (живописность и «бархатистость» офорта, создающего богатые пространственные и светотеневые переходы, четкость и гибкая контрастность ксилографии, легкие светотеневые нюансы литографии, декоративная броскость линогравюры и т.д.).

Прежде всего, графика – искусство, основу которого составляет рисунок, цвет в графике не является главным, как, например, в живописи. Графика несёт не конкретный, реальный образ вещи, а как бы уподобление, иносказание, превращение, в произведениях графики возникает колебание между реальным образом и знаком.

Особенности графического искусства сводятся к следующему: Графика (от греч. "grafo" — «пишу») — изобразительное искусство, включающие в себя рисунок и произведения искусства, базирующиеся на искусстве рисунка, но обладающие собственными выразительными средствами и изобразительными возможностями. Таковы определения приведенные в ряде учебников.

Это значит, что в основе лежит всегда рисунок, но это не мешает графике использовать в качестве дополнения, к уже сложившимся мотивам, цвет. Цвет в графике не является главным, как например в живописи, но здесь он играет вспомогательную роль [16].

Итак, основные особенности искусства графики сводятся к следующему: графика – такой вид изобразительного искусства, основу которого составляет рисунок; главными изобразительными средствами графики являются линия, штрих, пятно, фактура, светотень; цвет в графике применяется более ограниченно и условно, чем в живописи; изобразительный язык графики отличается скупостью, лаконичностью в применении художественных средств; основным материалом, на котором исполняются и размножаются произведения графики, является бумага; значительная часть графического искусства тесно связана с печатью, с размножением или тиражированием произведений; создание произведений в графике требует относительно меньшего времени, чем в других изобразительных искусствах; относительная простота техники, подвижность материалов, лаконизм и точность художественного языка делают графику искусством оперативным, а возможность широкого распространения – самым массовым видом изобразительного искусства.

Современное графическое искусство можно условно разделить на три основные группы: станковая графика, книжная графика, прикладная графика. Отдельной группой можно считать компьютерную графику. Следуя этой системе, обратимся теперь к более подробному ознакомлению с каждым



видом графики, попутно изучая, сколь возможно это в пределах пособия, графические техники, их историю и творческий процесс.

На протяжении всего развития графики в истории мирового искусства прослеживаются и пики популярности, подъема, так же и спады интереса к данному виду искусства. Первоначально понятие графика употреблялась применительно к письму и каллиграфии, но уже в конце 19 – начале 20 веков графика приобрела более широкое применение, с развитием полиграфии и печатной продукции. Графичный четкий рисунок был удобен для печати на станках в книгах и журналах. В дальнейшем графика развивалась все более стремительно. Развивались и материалы и выразительные приемы. Графика выделилась в отдельный вид изобразительного искусства. Графические работы несли характер самостоятельного художественного произведения.

Наследие графического искусства многообразно. Оно отмечено работами таких всемирно известных мастеров, как Альбрехт Дюрер (Рис. А.3), Франсиско Гойя (Рис. А.1), Гюстав Доре, японских художников Китагава Утамаро (Рис. А.4), и гравёра и рисовальщика Хокусай Кацусика (Рис. А.2), чье творчество оказало значительное влияние на европейское искусство конца XIX – начала XX вв.

## **1.1 История развития графики в Европе**

Искусство средних веков практически не знало рисунка, во всяком случае – как особой области творчества. Книжная миниатюра представляла собою скорее род живописи. Конечно, на странице предварительно намечался ее контур, но он затем исчезал под слоем непрозрачных красок (так же как и на стене храма – под многоцветной росписью). Бывали, правда, и нераскрашенные контурные иллюстрации, выполненные только пером, однако их относительно немного и непрерывной традиции они не составляли. Рисунки учебные или подготовительные могли делаться на специально загрунтованных дощечках, с которых их затем стирали для

нового рисунка. А какие – либо зарисовки впрямую, для памяти, средневековые художники делали, вероятно, нечасто. До нашего времени дошли немногочисленные сборники «образцов», т.е. готовых композиций на различные канонические сюжеты. Таким же образом копировались и отдельные фрагменты – группы, фигуры, детали. Средневековая иконография строго закрепляла такого рода композиции общепринятых сюжетов. Отсюда и потребность в их постоянном копировании. Но также и каждый персонаж и каждый предмет имели в этом искусстве определенные присущие им образы. Их воспроизведение не требовало ни творческой фантазии, ни извлечения из наблюдений природы. Оно было не результатом художественного познания, а привычным знаком. Источниками в основном служили готовые произведения, а с них для памяти могли делать рисунки-образцы. Не все они, видимо, объединялись в альбомы, но в большей своей части отдельные ранние листы «образцов» до нас не дошли. Ведь это были материалы вспомогательные для больших живописных работ. Самостоятельной ценностью они тогда не считались и потому не хранились.

Рисунки в это время делали на пергамене или –все чаще – на бумаге, покрывавшейся обычно подцвеченным грунтом. Инструментом были серебряный карандаш – тонкая строгая техника, почти не допускавшая поправок, перо более динамичное и подвижное и кисть. Манера раннего рисования отличается неторопливой тщательностью, непрерывностью контуров, продольной длинной штриховкой. На цветном фоне нередко применяются белила, подчеркивающие рельеф, объемность формы [6].

Как и в живописи XIV в., объем, материальная форма, господствует в таком рисунке над пространством, которое остается неглубоким, замкнутым и строится часто с помощью ракурсов тщательно проработанного архитектурного фона. Активная пластичность такого рисунка сочетается с подробностями развернутого повествования, энергичными, «говорящими» жестами. Однако движения персонажей остаются еще схематичными, не

проверены наблюдениями над живой натурой, не подкреплены анатомическими познаниями.

Небольшое количество дошедших до нас от этой эпохи рисунков на пергамене или бумаге связывают еще и с тем, что подготовительные рисунки к фрескам выполнялись в Италии в XIV – в начале XV вв. непосредственно на стене, на нижнем слое штукатурки, а он постепенно перекрывался вторым слоем, и на нем уже писалась сама фреска. Эти рисунки (так называемые синопии – от названия красноватой земляной краски из черноморского города Синопа, которая для них употреблялась) обнаружены за последние десятилетия при гибели или снятии со стены фресок в довольно большом количестве. Рисунки эти выполнялись кистью, уверенной линией, более свободной обычно, чем в законченной фреске, и прорабатывались мягкой светотенью. До нас дошли синопии, в частности, такого значительного мастера, как Симоне Мартини. Несмотря на все различия в технике, материале и масштабе, знакомство с синопиями расширяет и обогащает наши скромные представления о становлении и первоначальном развитии европейского рисунка [2].

В рисунках итальянских мастеров первой половины XV в. – Стефано да Дзевио, Парри Спинелли, работавших еще в духе поздней готики, нарастает артистическая свобода владения пером, подвижная острота быстрого рисования. Не пользуясь непосредственно натурой, они сохраняют характерную вытянутость пропорций и условность несколько манерных поз и жестов. Вместе с тем в их рисунках ощущаются живая наблюдательность, интерес к подвижной пластичности человеческого тела. Художником, в чьих рисунках наглядно виден переход от этого еще в основном умозрительного рисования к пристальному штудированию конкретной природы, был Пизанелло, от которого дошло до нас около ста рисунков. Он всматривается в детали, с пером в руке исследует форму лошадиной морды, в фас и в профиль вырисовывает мелким острым штришком строение ее зубов, губ, ноздрей. Так же тщательно изучаются конструкция и декор колчанов с луком

и стрелами, ракурсы человеческой руки, полет цапли. И так же технически четко и бесстрастно запечатлеваются в знаменитом рисунке страшноватые обвисшие тела повешенных.

Вторая половина XV столетия выдвигает уже ряд блестящих мастеров рисунка, в совершенстве знающих анатомию, владеющих пропорциями и ракурсами, передачей движений человеческого тела. Рисование с натуры становится с этих пор постоянным средством воспитания руки и глаза художника. Рисунок осознается как основа и главный компонент живописи, произведения которой теперь формируются с помощью многочисленных графических эскизов и детальных натуральных этюдов [5].

Совершенство рисунка, достигнутое и культивируемое на рубеже XV и XVI вв. мастерами Высокого Возрождения, определило и авторитет этого искусства у художников следующего поколения. Уже в это время рисунки начинают ценить и сохранять, образуются первые их коллекции

Для наступающей эпохи маньеризма рисунок – одна из важнейших областей художественной деятельности, владение им – критерий мастерства, даже у второстепенных мастеров его техника нередко виртуозна. Ученики и наследники великих мастеров Возрождения видят в их рисунках идеальные образцы, собирают и копируют их, доводя строгое мастерство своих учителей до несколько манерной утонченности, а их мощную экспрессию до аффектированной театральности. Оставаясь в большинстве вспомогательными по своему назначению, эти рисунки в то же время высоко ценились за свои собственные графические качества, доводились обычно до высокой степени законченности и сохранились до наших дней в довольно большом количестве. Одновременно с итальянским развивается искусство рисунка в странах северной Европы – в Нидерландах, в Германии.

Делавшиеся в качестве этюдов к живописным портретам, эти слегка подцвеченные рисунки итальянским карандашом отличаются редкой пластической красотой и каким-то особым ощущением живого присутствия модели. Подобный тип карандашного портретного рисунка получил в XVI в.

широкое распространение во Франции. Возникшие также в качестве подготовительных этюдов, они затем вошли в моду как самостоятельные произведения, нередко копировались, собирались в альбомы. Создателем жанра считается Ж. Клуэ, придворный художник короля Франциска I, а его сын Франсуа одним из крупнейших мастеров. Имена многих, в том числе значительных художников остались нам неизвестными. Естественно, качество этих рисунков было весьма разным, но лучшие отличаются ясной пластичностью, вниманием к индивидуальности модели, но притом с некоторой отстраненностью от нее, сдержанностью характеристики [8].

Одной из разновидностей графики является эстамп. Эстампом (от фр. *estamper* – штамповать, оттискивать) называется художественное произведение графики, отпечатанное с авторской печатной формы. 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 веков (на востоке, Китае, гравюра возникла значительно раньше, но там она осталась локальным явлением, не вышедшим за пределы этой страны). И хотя основные разновидности эстампа 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), 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 более визуально точному отображению природы, интерес к научной перспективе; светская, мирская тематика все больше привлекает художников. Изобретение в Германии в 1444 году печатного станка знаменовало собой важнейший переломный момент в истории графики. Имя того, кто открыл человечеству широкие возможности получения информации – Иоганн Гутенберг. Он посвятил свою жизнь книгопечатанию. Трудно переоценить вклад Гутенберга в развитие графического искусства

Необходимо отметить два момента из истории развития искусства эстампа. Большинство графических техник (а в особенности ксилография, резцовая гравюра, офорт и литография) с момента их возникновения и примерно до середины XIX века служили не только художественному творчеству, но являлись средством (репродуцирования) произведений всех видов изобразительного искусства. Фотографии, фотомеханические способы репродуцирования человек долгое время не знал. Произведения искусства (главным образом живописи) перерисовывались на печатную форму и с нее оттискивались отдельными листами в виде гравюр и литографий [5].

Гравированием (от французского "graver" – вырезать) называется процесс создания печатной формы в ряде техник. При помощи специальных инструментов художник (гравировщик) на твердом материале печатную форму. В настоящее время к гравированию относят и химические способы обработки печатной формы (травление).

Процесс гравирования присущ ксилографии, резцовой гравюре, офорту, линогравюре и некоторым другим техникам. Гравюрой называются произведения графики, отпечатанные с гравированной печатной формы. В зависимости от принципа печатания оттисков различают гравюру выпуклую и углубленную. На старинных гравюрах можно видеть несколько подписей мастеров, трудившихся над ее созданием,

например написал", "изобразил" (автор художественного произведения); "зарисовал"

(перерисовал с произведения для гравюры); "гравировал", "вырезал" (создал печатную форму); "изготовил", "выполнил" (печатал). Какими бы виртуозами эти мастера ни были, репродукция, конечно, была несовершенной. Труд многочисленных мастеров – репродукционистов был, разумеется, необходим, но репродукционный эстамп погубил множество талантливых художников. Они превращались в ремесленников, вынужденных забросить самостоятельное творчество, всю жизнь перерисовывать, копировать чужие произведения, изощряться в технических приемах, чтобы как можно приблизиться к оригиналу. Кропотливым трудом эти мастера выработали изумительные по виртуозности технические приемы, создали целые школы репродукционной гравюры и литографии. Но методы и многие технические приемы репродукционного эстампа оказались непригодными для творчества, сковывали художников и не могли не сказаться отрицательно на развитии искусства графики [13].

Древнейшие из дошедших до нас ксилографии представляют собой лаконичные народные картинки религиозного содержания. Их нередко раскрашивали плоскостными цветовыми заливками. Немногочисленные образцы такого рода ранней гравюры первой половины XV в. сохранились главным образом в виде вклеек в рукописные книги того времени. Гравюры эти носили чисто линейный характер, штриховка, передающая объем, появляется позже, после середины XV в.

Примитивный, лубочный, характер ранних ксилографии, резко отличающий их от высоких образцов книжной миниатюры XV в., говорит об их распространении в широкой народной среде. На нее же ориентируются так называемые блокбухи – книги, составленные из гравированных изображений и текстов. Они печатались на одной стороне листа, потому что

печатный пресс еще не применялся, а притирание бумаги к форме загрязняло ее оборот.

При своей крайней примитивности, первоначальная ксилография с первых же шагов оказалась искусством целостным и органичным. Ее лаконичный графический язык – плоскостность, характер и масштаб угловатого штриха, прямо порождались естественными свойствами материала и инструмента. Между тем дальнейшее развитие этой техники, тесно связанное с ее широким применением в печатной книге, оказалось довольно быстрым и далеко уведило ее от элементарности первых опытов. К концу XV в.

В то время как ксилография становится уже к концу XV в. по преимуществу книжной, иллюстрационной техникой, резцовая гравюра на металле, привнесение которой в книгу технически было более сложным делом, находит себе применение в иных сферах [20].

XVI в. репродукция. Бурный рост изобразительных искусств в эпоху Возрождения, расцвет индивидуального творчества, сменившего средневековую обезличенность художника и жесткую каноничность произведения, возбуждают широкий интерес к прославленным картинам, фрескам и статуям, далеко не всегда доступным зрителям в оригиналах. Поэтому возникает производство и рынок их графических тиражных воспроизведений.

К середине XVI столетия гравюра на меди уже довольно широко входит в быт, удовлетворяя многообразные потребности в наглядной информации, нравовании, украшении жилища.

К концу XVI столетия репродукционная гравюра на металле достигает высокого совершенства. Ее золотым веком станет XVII в. Жестковатая графичность более ранних гравюр постепенно сменяется без потери четкости формы, богатой пластичностью, плавной и сочной светотенью. Обогащается сама техника гравирования, разнообразнее и тоньше становятся ее приемы. Предметом забот гравера становятся тонально-фактурные цветовые качества



не столько изображенной природы, сколько самого оригинала – его графическая техника, его язык.

Между тем для людей XVIII в. она оставалась по преимуществу искусством вспомогательным, средством, а не целью.

И все эти техники широко применялись также в репродукционной цветной гравюре: сперва с помощью аккуратного нанесения нескольких красок на соответствующие участки одной доски, а затем печатанием с нескольких досок.

Первая четверть XIX в. в основном еще время господства классицистического по характеру рисунка и репродукционной академической гравюры. Рисунок по – прежнему почти никогда не выступает в роли самостоятельного вида искусства.

Второй четвертью XIX в. открывается эпоха массовой печатной графики. Она в буквальном смысле слова выходит в это время на улицы больших городов, адресуется каждому, потребляется всеми, формирует характер визуального восприятия мира рядовыми людьми. Разновидности печатных изображений, сферы их применения множатся необычайно. Декоративно-символическую виньетку теснит сюжетная иллюстрация (с 1830-дгг. это на протяжении нескольких десятилетий преимущественно торцовая ксилография) [9].

Родившаяся на рубеже XIX в. литография дала графике очень для нее принципиальные художественно-технические возможности, способствовала обогащению ее изобразительного языка и обеспечила ей широчайшее распространение. Она сблизила печатную, массовую графику с свободным карандашным и перовым рисунком (так как техника рисования на камне была достаточно близка к тому, что делалось на бумаге) и избавила художника-автора посредничества гравера – репродукциониста.

Широко распространяются литографированные виды городов, тщательно и достоверно прорисованные с природы, официальные портреты и

проч. Наконец, литография дала активный, броский язык развивающейся графической сатире.

Проникая в обыденную жизнь, обслуживая ее потребности и вкусы рядового обывателя, графика обнаруживает тенденцию к снижению образа. Возвышенное все чаще сменяется прозаическим, идеализация вытесняется суховатой достоверностью. Там же, где традиционно высокая стилистика продолжает культивироваться, – например, в салонно-историческом жанре (чаще всего это репродукции картин), все яснее ощущаются искусственность, внутренняя пустота и фальш. Романтический, а тем более классицистический, пафос стандартизируется, оборачиваясь пошлостью, набором привычных поз.

Графика становилась все более литературной, рассказывающей, представляющей зрителю законченные житейские ситуации и сцены. Карикатура как специфический жанр массовой печатной графики получила заметное развитие в Англии уже в начале XVIII в. Там она, впрочем, считалась итальянским изобретением [9].

Традиция повествовательной, сатирически-бытовой литографии была продолжена во Франции конца XIX – начала XX вв. в социально заостренных уличных сценах Т.А. Стейнлена, в лаконично – острых набросках Ж.Л. Форэна. Графика этих поздних мастеров нервнее и лаконичнее, чем та, что была в середине века. Живая подвижность импрессионистического рисования, ломающий форму драматизм экспрессионистов успели изменить и обострить само ощущение графичности. Но основной путь развития самостоятельного графического искусства идет уже не через эти сюжетные жанры.

Конец XIX в. – время кризиса старых художественных традиций и многообразных поисков еще не испытанных путей в искусстве – дает и в графике целый спектр противоречивых тенденций. Сложнее, напряженнее становятся отношения графики с живописью. 1890-гг. – время первого расцвета творческой цветной литографии.

Двадцатый век как никакой другой может быть назван веком графики. Впервые она, освободившись от прикладных, репродукционных задач, была осознана как полноценный вид искусства, не уступающий в своих творческих возможностях более «капитальным» громоздким и трудоемким живописи и скульптуре. В более важном для времени она уже очевидным образом могла их и превосходить: в краткости, лаконичной полноте концентрированной изобразительной формулы; в способности к обобщению, опусканию всего малозначимого; в непосредственности реакций, мгновенной творческой активности. Рубеж века, время заметного усиления графических тенденций в искусстве, ознаменовался, кроме того, характерной сменой господствующих техник. Вместо артистически изящного импрессионистического офорта, повествовательной или декоративной литографии все активнее стала выдвигаться на первый план лаконичная и до грубости резкая гравюра на дереве. Теряя с успехами фотомеханики свою чисто техническую роль всеобщего репродукционного средства, она не только не умерла, но обрела новую силу как подвижный, нервный язык смелого художественного эксперимента. Разумеется, при этом она перешла в иные руки: от ремесленников к бунтарям, носителям авангардных тенденций.

Гравюра – прямая проекция душевного склада художника, а не его зрительных впечатлений. Никогда прежде эмоциональное начало в графике не поработало до такой степени форму, пластику, само движение инструмента, не вело к столь открытым деформациям [11].

Эмоцией, а не натурой, диктовался и цвет, порой вводившийся экспрессионистами в свои гравюры контрастными и плоскими пятнами.

Подвижным, торопливо-нервным, рваным штрихом работали экспрессионисты и в литографии, а также в относительно редком у них офорте. Вот почему независимо от сюжетов этой графики, большей частью вполне мирных (городские пейзажи и обнаженная натура, сцены деревенского труда и портрет), она так насыщена драматизмом, вспышками страстей, психологическим перенапряжением.

## 1.2 История развития графики в России

Становление и развитие сюжетных изображений на русской земле связано с иконописью, религиозной стенописью и книжной миниатюрой. Вместе с христианским миропониманием на Русь проникает высокоразвитая изобразительная культура, имеющая греческие и римские корни. Русь вступает на общеевропейский путь, на котором сюжетность – спутник духовного совершенствования. В печатной графике сюжетные изображения формируются в процессе работы над первопечатными книгами XVI – XVII веков. В XVI веке это продольная гравюра на дереве, а в XVII – еще и гравюра на меди. С начала развития граверного искусства на Руси сформировались две школы гравирования сюжетных композиции: Московская школа и Киево-Львовская. Обе школы, в основном, находились под влиянием западно-европейских граверных школ, хотя московские граверы весь XVII век продолжали сохранять остатки «византийско-русского стиля»

Первые русские рисовальщики-граверы не имели системного образования и работали ранее специалистами по украшению резьбой икон, оружия и бытовых предметов. В Москве это были рисовальщики и граверы Серебряной палаты, являвшейся тогда отделением Оружейной палаты. Часть этих мастеров исполняла и народные картинки – «лубки».

С концом XVII века закончился и первый допетровский период русской гравюры, который был связан с Москвой и Киевом. В XVIII веке искусство гравирования сосредотачивается в новой столице России – граде Петра Великого. Специфической ветвью русской сюжетной гравюры, стилистически связанной с XV I– XVII веками, является русский лубок XVIII века [8].

Грамотно отрисованные сюжетные композиции появились в нашем Отечестве после восхождения на престол Петра Великого. Приглашенные для работ в новой столице России – Петербурге западноевропейские художники привезли в Россию множество листов сюжетных гравированных

композиций как религиозного, так светского характера. Эти листы стали художественными и техническими образцами для русских учеников. Значительная часть такой графики сохранилась в фондах Государственного Эрмитажа.

.Копировались все жанры графики, но наиболее сложной работой считалось воспроизведение сюжетной многофигурной композиции. Чтобы копия получилась убедительной, необходимо было граверам иметь элементарные общехудожественные навыки. Такие навыки можно было получить только в процессе натурной практики в рисунке, живописи и композиции. Эту задачу успешно решила Российская Академия художеств, выпускники которой не только грамотно рисовали и писали, но и сами составляли композиции на исторические темы

Развитию графики в России послужил указ Петра I об утверждении университета и академии, в котором государь писал, что «без живописца и гравировального мастера обойтись невозможно будет, понежеиздания, которые в науках чиниться будут (ежели оные сохранять и публиковать), имеют рисованы и гравированы быть». С этого момента исторические и сельскохозяйственные книжки, буквари и календари стали массово и богато иллюстрироваться [14].

Русская графика середины и второй половины XIX в. шла в основном общими с Европой путями, оставаясь притом на ролях искусства второстепенного и служебного, более или менее прикладного

Расцвет графики в России, как и в других странах Европы рубежа XIX—XX веков, во многом был связан с развитием книжной и журнальной иллюстрации, одной из вершин которой являлись произведения художников круга «Мир искусства» .А.Н. Бенуа, Е.Е. Лансере, Л.С. Бакст,К.А. Сомов, И.Я. Билибин ( Рис. А. 8), М.В. Добужинский, Б.М. Кустодиев, А.Я. Головин, Н.К. Рерих и другие сформировали лицо новой русской графики и вывели ее на уровень лучших европейских художественных достижений. Прирожденные графики, искусство которых раскрылось в Петербурге, –

«самом умышленном и отвлеченном», по словам Ф.М. Достоевского, городе мира, они смогли впитать лучшие европейские творческие достижения, не утратив отечественных корней. Мирискусники смогли вдохнуть жизнь в «искусство сюжета» в период, когда народнические идеалы, питавшие художников – передвижников, перестали быть актуальными. Книжная графика, плакат, театрално – декорационное творчество, в области которых они работали, включают в себя тысячи графических шедевров, исполненных в акварели, пастели, гуаши, туши и карандаше. Утонченное понимание стиля позволило им стать «законодателями мод» своего времени. Искусства связывается с обращением к творчеству архаичных периодов истории человечества – народному искусству, детскому рисунку, искусству «чувственных периодов» истории, в которых есть искренность и душевность, во многом утраченные в «учёном искусстве» XIX века. Достижения мирискусников так значительны, что следует говорить о повороте в русском искусстве от конкретно-исторического осознания жизни в сторону отвлеченно-философских поисков жизненного идеала. Материальность и телесность часто уходит на второй план, и четкий графитный рисунок и масляная живопись уступают место техникам акварели, пастели, гуаши и темперы.

Иллюстрированный журнал подогревал привычку и потребность читателей в активном словесно-зрительном синтезе и утверждал более свободную и динамичную, чем прежде, книжную форму [14].

С начала 1840 гг. популярным и активно влияющим на характер книги и иллюстрации литературным жанром становятся социально – бытовые(или, как их тогда называли, «физиологические») очерки. Вслед за писателями и художники переносят внимание с романтического вымысла на точные и меткие характеристики образа жизни и типичных характеров самых разных слоев общества. Вслед за Парижем и Лондоном появляются такие издания и в России, где их иллюстрируют представители нового художественного поколения, выдвинувшегося в это время и определившего одну из самых

ярких страниц в искусстве русской книги: В.Ф. Тимм, А.А. Агин и другие мастера сатирической бытовой иллюстрации.

Все достижения советской сюжетной графики прямо связаны с общим высоким уровнем русской графической культуры предреволюционного времени. Е.Е. Лансере, Б.М. Кустодиев, И.Я. Билибин (Рис. А. 5), Ю.П. Анненков, Д.Н. Кардовский, Г.И. Нарбут, Д.И. Митрохин, М.В. Добужинский, Д.С. Моор, Н.В. Денисов (Дени) и даже трибун революции – В.В. Маяковский стали заметны в искусстве еще до событий 1917 года. Приняв участие в агитационной кампании за идеалы социального равенства, художники ввели в творческий обиход новую тематику, но она, безусловно, опиралась на высочайшую общехудожественную базу. Упрощение языка изобразительного искусства в революционное и постреволюционное время было, хотя и специфичным, но общеевропейским явлением поиска новых средств выразительности. Наиболее эффектно и масштабно обновленный художественный язык графики проявился в сюжетах плаката и книги, и эти произведения заняли достойное место в истории искусства. Такие темы, как защита. Почти все художники, создававшие отечественный плакат первого пятнадцатилетия XX века, в той или иной форме попробовали себя и в злободневных темах плакатов первых лет советского государства. Анализ русских плакатов времен Первой мировой войны и плакатов революционной тематики показывает ясную преемственность сюжетных поисков.

После завершения гражданской войны необходимость издания огромного количества политических и военных плакатов отпадает. Появляются плакатные композиции, разъясняющие идеи строительства новой жизни.

В искусстве книги резкой смены тематики изданий, как это было в искусстве плаката, в первые послереволюционные годы, не произошло. Особенностью этого этапа можно считать ставку советских издательств на массовость, дешевизну и простоту [21].

В 1941 – 1945 годы было выпущено огромное количество сюжетных плакатов. В целом они повторяли наработанные в годы гражданской войны приемы, но были натуралистические по рисунку. В послевоенное десятилетие тема войны не уходит из творческих планов графиков, так как пережитое за военные годы необходимо зафиксировать на бумаге.

Новый этап решительного обновления книжного искусства наступает после середины 50-х годов. В дискуссиях об иллюстрации, вспыхнувших вновь в это время, пересматривались теоретические принципы предшествующих десятилетий

В конечном счете утверждались иные принципы книжного искусства, выдвигались перед ним не те задачи, какие решали художники, видевшие смысл и литературы, и иллюстрации лишь в достоверном отражении определенной социальной реальности. Теперь вновь становилось важным прежде всего эмоциональное, личное отношение художника к своему предмету. Только пережитое, прочувствованное казалось художественно убедительным [21].

Они решительно возвращаются к свободному и быстрому рисованию пером или кистью, подчеркнуто экспрессивному и пластичному, в самом ритме штрихов, в движении линии несущему эмоциональный заряд, своего рода графическую интонацию.

В том, что они делали тогда, было много чисто полемического запала. Ведь им приходилось еще отстаивать не только на словах, но и на деле право на существование в книге и легкого рисунка пером, и свободного рукописного шрифта заголовков, и индивидуального острого почерка, и ассоциативного, не прямого хода мысли художника, и преувеличения, и недосказанности, и гротеска. Молодое поколение решительно демонстрирует на рубеже 60-х годов свою склонность к остроте художественных решений, свою ироничность и свободу почерка, интерес к приемам западноевропейской графики XX века – к рисункам Пикассо и Матисса, к



трагической экспрессии гравюр Мазерееля или современных мексиканских художников.

Набросочные, беглые, непривычно условные рисунки не только появились в книгах. Их показывали на выставках, воспроизводили в специальных журналах и сборниках. Они привлекали к себе внимание, порождали споры и отклики, порой осторожно доброжелательные, но нередко враждебные.

Уже с конца 60 – х годов традиционному для нашей книги графическому по преимуществу оформлению (будь оно строго классическое или по-современному экспрессивное) противопоставила себя новая молодая школа, ориентированная на художественные возможности самой полиграфической техники. Она отвергает украшения, употребляет для всех заголовков наборный шрифт, особое внимание уделяет композиции набора, пропорциям, наконец, использованию выразительных возможностей самой конструкции книги. Художник теперь не только рисует, скорее он проектирует книгу, подобно архитектору, пользующемуся каталогом стандартных строительных деталей, или дизайнеру, конструирующему промышленное изделие [12].

Этот метод «художественного конструирования книги», или «книжный дизайн», нашел наиболее широкое применение на рубеже 60-х и 70-х годов в альбомах и монографиях издательства «Искусство». Такие книги адресованы не только читателю, но и зрителю. Их иллюстрации – репродукции тех или иных произведений и их фрагментов – должны вести параллельно тексту свой собственный рассказ, подсказывать сопоставления, наглядно раскрывать самую концепцию автора.

### **1.3 Композиционные особенности книжной графики**

Современному дизайнеру необходимо хотя бы минимально разбираться в общих закономерностях построения изобразительно-

шрифтовых композиций. Особенно это относится к книжному дизайну. Специалист, занимающийся оформлением книги, должен самыми лаконичными средствами показать все, на что он способен, чтобы получилась книга с большой буквы.

Композиция объединяет все изобразительные элементы книги в одну целостную форму и создается из различных графических элементов – шрифтов, рисунков и орнаментов, которые могут изменяться в процессе компоновки как в размерах, так и в изобразительном плане, складываясь в общую гармоничную форму [7].

Нельзя начать работу над художественным оформлением книги без хорошего знания ее содержания, без понимания идеи произведения, без учета назначения издания и особенностей его полиграфического воспроизведения. Степень знания содержания оформляемого издания может быть различной в зависимости от вида литературы, характера самого произведения и художественных средств его оформления. Если литература со сложной системой художественных образов требует от дизайнера самого внимательного прочтения текста, то для оформления научной литературы часто бывает достаточно лишь поверхностного знакомства с изданием. Кроме того, чисто шрифтовое оформление допускает менее подробное изучение содержания, чем иллюстрированное.

Начиная работать над композицией, надо в первую очередь определить в ней центральный элемент, объединяющий все другие части композиции. В качестве такого композиционного центра обычно выбирается наиболее важный в смысловом отношении элемент, помогающий сразу определить суть издания, понять его содержание или выделить новое издание из ряда ему подобных. Таким центром в композиции могут быть как шрифтовая строка, так и орнамент или иллюстрация. Этот главный элемент композиции выделяется среди других своими размерами, цветом, обрамлением и пр.

Характер, размеры и местоположение этого элемента, как правило, определяют и построение всей композиции в целом.

Соразмерность между главным и второстепенным в композиции, а также соразмерность второстепенных элементов между собой определяется с учетом смыслового содержания заголовков и содержания книги в целом и зависит и от субъективной трактовки содержания дизайнером. Отход дизайнера от общепринятых норм, желание во что бы то ни стало привлечь внимание читателя необычностью своего решения могут привести к смысловой неясности композиции [6].

При равнозначном решении частей композиции степень цельности всего построения понижается. Чтобы не происходило «спора» между этими равновеликими частями, они должны четко делиться на главные и второстепенные. Опыт оформления подсказывает, что элементы композиции по их важности для содержания стоит разделять не более чем на три группы, поскольку очень сложные композиции воспринимаются менее цельными. Дизайнер книги должен учитывать в своей работе и использовать при построении композиций закономерности зрительного восприятия. Например, для композиции элементов книги исключительное значение имеет тот факт, что зрительный центр листа выше его геометрического центра. Вследствие этого изображение, поставленное посередине листа на глаз, оказывается выше его геометрической середины. Размеры верхнего и нижнего полей у зрительно уравновешенного изображения подчиняются вполне определенной закономерности.

На размеры полей влияют также конфигурация изображения и распределение цвета по его площади. Поэтому место для изображения на книжной странице лучше определять на глаз. Обычно чем опытнее дизайнер, тем более уравновешенной у него получается композиция.

Отмеченная выше закономерность в расположении изображения на странице книги учитывается в случаях, когда это изображение должно быть

уравновешено со всем листом. В случае если изображение приводится в равновесие не со всем листом, а с отдельной его частью, важным фактором становится уже не центр листа, а его края, выступающие в качестве связующего элемента между частями композиции.

Ритм строк, орнаментов и рисунков по вертикали не только организует композицию, но и выявляет различные смысловые связи между строками текста и другим изобразительным материалом. Этот ритм возникает из сложного взаимодействия расстояний между строками с вертикальными размерами букв и величиной всех других полей. Как бы ни различались расстояния между частями изображения, непрерывность связи между ними должна сохраняться. Неправильно определенный ритм ведет к зрительному разрыву между отдельными частями композиции и к потере ее целостности.

В случае когда композиция строится по сложному абрису и вся группа элементов воспринимается недостаточно целостной, рекомендуется применять рамку или плашку, которая визуальнo скрепляет все части композиции и упрощает ее внешнюю форму. Кстати, рамка часто применяется и для связи далеко отстоящих друг от друга одиночных строк.

Особая роль в организации ритма чтения принадлежит украшениям и иллюстрациям, которые, в противоположность шрифтам, не читаются, а рассматриваются. Благодаря орнаментам и рисункам, помещенным между текстовыми блоками, получается естественная пауза в чтении. Протяженность этой паузы находится в прямой зависимости от содержания и сложности изображения. [7]

В зависимости от направленности отдельных элементов вся композиция на листе может получить общую динамику в горизонтальном, вертикальном или диагональном направлениях.

Статичное и ровное впечатление оставляют композиции с уравновешенным сочетанием горизонтальной и вертикальной

направленности. Общая динамика композиции, согласованная с форматом издания, может быть также использована для характеристики содержания.

Вышеупомянутые общие закономерности в композиционном построении элементов книжного оформления большей частью касаются симметричной композиции, до недавнего времени наиболее распространенной в оформлении книги. Но при работе над современными изданиями дизайнеры все чаще обращаются к асимметричной композиции, которая значительно обогатила оформление книги новыми формами. В асимметричных построениях часто используются индивидуальные композиционные качества.

Внешне асимметричная композиция характеризуется тем, что в ней происходит сдвиг изображения (или его зрительного центра) относительно вертикальной или горизонтальной оси формата. Это приводит к тому, что вся композиция приобретает заметный импульс в некотором направлении.

До сих пор мы говорили лишь о линейном построении шрифтовой композиции и не касались ее цветового решения. Раздельный анализ этих двух составных частей композиции принят нами для удобства изложения материала, но в действительности линия и цвет находятся в неразрывной взаимосвязи, нарушение которой отрицательно сказывается на художественном качестве изображения. Если условно разделить функции линии и цвета, то можно сказать, что с помощью линейного построения определяются размеры и место элементов шрифтовой композиции на плоскости листа, с помощью цвета передаются их окраска, степень объемности и пространственное расположение изображений относительно этой плоскости [7].

Общая «цветность» (светлота) строки влияет на местоположение и на размеры ее в общей композиции, и, наоборот, определенные размер и место строки определяют ее «цветность». Изменяя в процессе компоновки место, размеры и цветность изображений, мы приводим их к такой

гармонической форме, при которой смысловое и зрительное восприятие композиции окажется наилучшим.

Между шрифтом, орнаментом и изображением предмета, объединенными в одной книжной форме, устанавливается определенная масштабная связь. В случае ее нарушения возникает впечатление, будто одна часть композиции наблюдается с близкого расстояния, а другая — издалека. Однако этот эффект не имеет решающего значения при построении книжных композиций, где разномасштабность шрифта, орнамента и иллюстрации передает их сравнительную важность в отношении содержания.

Изобразительной поверхностью для книжной графики служит бумажный лист, который более располагает к плоскостному, чем к трехмерному изображению. Поэтому и шрифтовые композиции (включающие орнамент и иллюстрацию) строятся пространственно на очень незначительную глубину и разворачиваются, по сути, в одном плане, в одной оптической плоскости. Поскольку большая или меньшая пластическая глубина изображения зависит от гаммы полутонов, примененных для его передачи, графические изображения с небольшим числом переходов от самого светлого тона к самому темному являются наиболее подходящими для книжного оформления [22].

При изображении двух предметов, когда перспективные сокращения не помогают выявить их положение в пространстве относительно друг друга, прибегают к приему перекрытия одного предмета другим, и тогда сразу становится ясно, какой из них ближе, а какой дальше.

Этот прием находит широкое применение в шрифтовых композициях, причем двумерные изображения, заслоняющие собой другие, даже изображения реальных вещей, приобретают трехмерность и становятся как бы более материальными.

Можно отметить исключительную роль цвета в передаче пространства и объема. Так, более интенсивные и визуальнo тяжелые цветовые объекты воспринимаются глазом как близкие по сравнению с менее интенсивными по цвету и визуальнo более легкими объектами).

Таким образом, цветность каждого предмета на изображении должна соответствовать его пространственному положению в системе других изображенных предметов, а каждая часть изображенного предмета должна иметь свою определенную тональность, отвечающую его форме и объему.

Для располагающихся в одном плане шрифтовых и орнаментальных форм достижение плоскостности композиции с помощью визуальной тяжести имеет первостепенное значение. Ясное представление о пространственной структуре рисуемой композиции, понимание взаимного расположения и движения всех ее частных форм обеспечивают правильное цветовое решение [22].

Чуть выше говорилось, что различная интенсивность цвета создает пространственный эффект, в результате которого изображения с различной насыщенностью цвета (важно: термин «насыщенность цвета», применяемый нами в отношении штриховых изображений, не совпадает с его значением, принятым в цветоведении) располагаются как бы на разных расстояниях от фона. При этом части изображения или композиции, близкие по своей светлоте к светлоте фона, располагаются очень близко к нему, а изображения, сильно отличающиеся своей светлотой от светлоты фона, – дальше. В отношении буквы это может означать, что ее двумерное изображение непременно будет иметь большую или меньшую иллюзорную модуляцию по глубине. И действительно, любая буква может быть представлена как совокупность штрихов различной цветовой насыщенности, стремящихся занять в пространстве определенное место. Разность в пространственной глубине отдельных штрихов буквы будет наибольшей при контрастном отношении между основным и соединительным штрихами,

наименьшей – при одинаковой ширине основных и соединительных штрихов.

Вследствие неравномерного распределения цвета в различных частях буквы изображения этих букв могут иметь легкий пространственный поворот относительно фона в вертикальном или горизонтальном направлении. В хорошо сконструированном шрифте эти наклоны букв не следуют хаотично, а подчиняются предусмотренному ритмическому порядку.

В отношении поворота букв в вертикальном направлении можно отметить, что их верх в большей или меньшей степени наклонен к зрителю отчасти потому, что срединный штрих у большинства букв находится выше их геометрической середины, отчего концентрация цвета в верхней половине буквы становится больше, чем в нижней. Практика дает нам немало примеров шрифтов, рисунок которых построен на использовании этой закономерности, когда вертикальные штрихи имеют в верхней части значительные утолщения. Все они достаточно хорошо читаются.

Шрифты, построенные таким образом, что верх букв как бы удаляется от зрителя, сейчас почти не применяются, хотя иногда такие буквы и знаки еще встречаются, особенно в рукописных начертаниях [17].

Различное насыщение цветом правой и левой стороны буквы, создающее впечатление поворота буквы в горизонтальном направлении, находится в полном соответствии с направленностью этих букв. У букв, рисунок которых строится в правую или левую сторону от основного вертикального штриха, наибольший рельеф изображения будет в месте наибольшего средоточия цвета – у основного штриха с понижением его в соответствующую сторону. В симметричных буквах рельеф изображения более равномерен по всей площади буквы, хотя и они, подчиняясь общему ритму слова, обнаруживают тенденцию к усилению цветности левосторонних штрихов (в соответствии с порядком чтения – слева направо). Упомянутые оптические развороты букв являются следствием их



определенного начертания; они имеют положительное значение в организации ритма в слове, узнавании буквы среди других букв строки.

## **2 Графика как вид изобразительного искусства**

Графикой называют рисунок и отпечаток на листе бумаги. Этот вид включает рисунок и печатные художественные произведения, основывающийся на искусстве рисунка, но обладающий собственными изобразительными средствами и выразительными возможностями.

Термин «графика» первоначально употреблялся лишь применительно к письму и каллиграфии. Новое значение он получил в конце 19 - начале 20 вв. в связи с бурным развитием полиграфии и распространением каллиграфически чёткого, контрастного линейного рисунка, наиболее удобного для фотомеханического воспроизведения в книге и журнале [20].

Такое понимание графики в дальнейшем было расширено. Кроме контурной линии, графика использует штрих и пятно, также контрастирующие с белой (реже цветной или чёрной) поверхностью бумаги - основного материала графики. Сочетанием тех же средств могут создаваться тональные нюансы [22].

Графика не исключает и применения цвета. Наиболее общий отличительный признак Графики - особое отношение изображаемого предмета к пространству, роль которого во многом выполняет фон бумаги, «воздух белого листа», по выражению советского мастера графики В. А. Фаворского.

Пространственное ощущение создают не только не занятые изображением участки листа, но часто (например, в рисунках акварелью) и проступающий под красочным слоем фон бумаги. При этом связанное с плоскостью листа графическое изображение носит плоскостной характер.

Наиболее общий отличительный признак графики - особое отношение изображаемого предмета к пространству, роль которого в значительной мере выполняет фон бумаги (по выражению советского мастера графики В. А. Фаворского, - «воздух белого листа»).

Наиболее древний и традиционный вид графического искусства - рисунок, истоки которого можно видеть в первобытных наскальных изображениях и в античной вазописи, где основу изображения составляют линия и силуэт. В задачах рисунка немало общего с живописью, а границы между ними подвижны и в значительной мере условны: акварель, гуашь, пастель и темпера могут использоваться как для создания собственно графических, так и живописных по стилю и характеру произведений.

Графическое искусство включает в себя как собственно рисунок, так и печатные художественные произведения (гравюру, литографию и др.), основывающиеся на искусстве рисунка, но обладающие собственными изобразительными средствами и выразительными возможностями.

Под графикой понимали только печатные техники, под рисунком — работу «от руки». В начале 20 века в России термин «графика» еще не существовал, и А. Н. Бенуа, выдающемуся художнику, в историко-теоретических работах для обозначения профессии художников книги, иллюстраторов, карикатуристов приходилось использовать определение «рисовальщик печати» [12].

Фаворский подчеркивал, что не существует абсолютно плоскостного, монохромного, так же, как и абсолютно пространственного изображения. Живопись и графика различаются разной мерой пространственности, проистекающей от различного отношения художника к изобразительной поверхности. Графика несёт не конкретный, реальный образ вещи, а как бы уподобление, иносказание, превращение, в произведениях графики возникает колебание между реальным образом и знаком.

## **2.1 Средства выразительности графики**

В разных видах искусства они довольно разные или по-разному применяются. К выразительным средствам относят то, из чего или по средствам чего получается изображение, а так же то, на чем оно получается и воспринимается зрительно.

Современные технологии позволяют применять многие новые графические приемы. В разных видах искусства они различны и по-разному применяются.

К выразительным средствам графики относят основные элементы изобразительного языка, такие как – точка, штрих, пятно и линия; средства их организации на какой либо поверхности и свойства поверхности на которую наносится изображение. Убедительные образы с индивидуальными особенностями позволяет создать сплетение всех трех видов выразительных средств.

Процесс поиска новых выразительных возможностей графики, развивающийся с начала 20 в., далеко не закончен и не замедлен. Графика открыла для себя множество путей и вне традиционных, установленных для нее веками границ [11].

Все эти средства могут использоваться в работе одновременно, но предпочтительнее отдавать внимание одному из них. Благодаря графике мысль, наблюдение фиксируются на бумаге. Графика выявляет отношение исполнителя к изображаемому объекту. Почерк художника отражает его душевное состояние, его личность, отношение к миру, темперамент, вкус, движение руки всегда отражается в его творчестве, они создают неповторимый стиль, творческий почерк, по которому работа легко узнаётся.

С помощью одних и тех же средств передаётся автором свое восприятие мира. Все зависит от того, как он использует эти средства, как он ведёт линию и кладёт пятно. В какой пропорции берёт черное и белое и т. д.

Графике доступны разнообразные жанры (портрет, пейзаж, натюрморт, исторический жанр и др.) и практически неограниченные возможности для изображения и образного истолкования мира.

Не обладая таким объёмом полноты возможностей, как живопись, в создании пространственной иллюзии реального мира, графика с большой свободой и гибкостью варьирует степень пространственности и плоскостности; для графических произведений могут быть свойственны тщательность объёмно-пространственного построения, обстоятельность разработки тончайших элементов фактуры и выявления структуры предмета.

Художник-график может ограничиться и беглым впечатлением, условным обозначением предмета, как бы намёком на него, обращаясь к воображению зрителя; незаконченность и лаконизм при этом служат одним из главных средств выразительности. Ёмкость образа в графике часто достигается экономией и концентрацией художественных средств, изобразительными графическими метафорами [6].

Активную роль в графике играют фактура материалов, специфика графических техник и приемов (живописность и «бархатистость» офорта, создающего богатые пространственные и светотеневые переходы, четкость и гибкая контрастность ксилографии, легкие светотеневые нюансы литографии, декоративная броскость линогравюры и т.д.).

Наиболее отличительный признак графики – особое отношение изображаемого предмета к пространству, важную роль в создании которого играет фон бумаги или, по выражению графика В.Л.Фаворского, «воздух белого листа». Графика почти всегда противится иллюзии пространства и телесности.

## **2.2 Графические техники и манеры**

Эстамп - обобщенное название многих видов искусства. Это слово русский вариант термина, первоначально непосредственно связанный с

книгопечатаньем. Эстампом принято называть гравюры или какой-нибудь иной оттиск с печатной формы на бумажный лист. Эстамп не был изначально самостоятельным видом искусства, а был лишь техническим способом размножения изображения. Он был весьма трудоемкий, требующий настоящего кропотливого мастерства [2].

Различают четыре разновидности эстампа: высокая (выпуклая) печать, плоская печать, глубокая печать и трафаретная печать. К выпуклой печати относят ксилографию, линогравюру и гравюру на картоне. К плоской печати - литографию со всеми ее разновидностями и монотипию.

К глубокой печати относят - резцовую гравюру, офорт, меццо-тинто, пунктир, сухую иглу, акватинту, резерваж, лавис, мягкий лак, карандашную манеру. К трафаретной печати - шелкографию.

Гравюра - вид графического искусства, подразумевающий создание различными способами печатных форм. Существует огромное число техник гравюры: ксилография, линогравюра, гравюра на картоне, офорт, резцовая гравюра, меццо-тинто, пунктир, сухая игла, акватинта, резерваж, лавис, мягкий лак, карандашная манера.

Ксилография - гравюра на дереве. Эта техника зародилась в Китае. До конца 17 века ксилографию делали на досках продольного распила - обрезающая (продольная) гравюра. Для обрезной гравюры берётся липовая, сливовая или грушевая доска продольного распила, рисунок вырезается резцами, стамесками или ножом.

Для торцовой гравюры используются доски поперечного распила из твёрдых пород кавказской пальмы (самшита). Изображение вырезается резцами разной конфигурации. После этого доску покрывают специальной краской и выполняют оттиск на бумаге. Количество качественных оттисков с продольных досок в пределах нескольких сотен экземпляров, с торцовой - десятки тысяч экземпляров.

Шелкография - вид художественной трафаретной печати. Из шелковой сетки, натянутой на алюминиевую или деревянную раму изготавливается

трафаретная форма для шелкографии - экран. Зоны без рисунка закрываются непроницаемым для красок материалом, в результате чего получается трафарет. Экран накладывают на поверхность, на которую будет наноситься изображение, затем добавляется краска на водной или масляной основе и по поверхности экрана прокатывают специальным инструментом роллером или ракелем [4].

Каждый цвет фиксируется, и оттиск для конкретного цвета производится отдельно только в тех местах, где это требуется. В отличие от других печатных техник получается изображение в незеркальном виде. Шелкография позволяет получить яркие, красочные рельефные изображения. С помощью шелкографии можно напечатать качественные репродукции картин.

Резцовая гравюра, резец - самая древняя разновидность гравюры. В наши дни используется, в частности, для печати американских долларовых купюр. Ровную металлическую пластину тщательно шлифуют, затем наносят контур изображения. Для получения штрихов и линий применяют резцы-штихели различных сечений, срезов и форм, самые тонкие линии наносят иглами. Металлические заусеницы - барбы, остающиеся по краям, аккуратно срезают шабером. Затем изображение заполняют густой краской. С помощью кожного тампона краска легко счищается и остается только в углубленных местах [1].

Для получения оттисков используют сравнительно толстую, мало проклеенную бумагу: она, будучи влажной, под сильным давлением хорошо вбирает краску из углублений доски. Для оттиска характерна строгая организация линий и четкая моделировка формы, изображение строится при помощи параллельных или образующих косую сетку линий. Такая техника отличается исключительной трудоемкостью и некоторой ограниченностью художественных возможностей.

Офорт – разновидность гравюры на металле. Имеет такие виды как: травленный штрих, классический офорт, чистый офорт.

Известен с начала 16 века. Материалом для создания печатной формы служит металл: медь, цинк, сталь, железо, латунь. Тщательно отполированную металлическую пластину равномерно покрывают кислотоупорным грунтом, процарапывают рисунок, обнажая металл. Затем пластину с готовым рисунком опускают в азотную кислоту [17].

Протравленные углубления заполняют офортной краской, затем стирают лишнюю краску с поверхности. С помощью офортного станка выполняют оттиск на бумаге.

Пунктир (пунктирная манера) – разновидность офорта. Первые гравюры, созданные пунктиром. Изображение создается на печатной форме при помощи ударов молоточком по пунсонам, острым стальным штифтам. При сильном ударе получаются более темные участки, при слабом – едва заметный тон.

Для получения сплошной зернистой поверхности используют матуары – чеканы в форме булавы – и матировки, или тонировки – пунсоны с несколькими остриями. Зернистую фактуру получают также с помощью травления. Доску покрывают твердым лаком, теми же инструментами лак накалывают, затем травят. Часто оба метода сочетаются на одной доске.

Оттиски, выполненные с досок в пунктирной манере, отличаются почти живописной мягкостью светотени, эффектной легкостью и воздушностью изображения. Цветной пунктир замечательно передает нюансы акварельного или пастельного рисунка.

Сухая игла – разновидность офорта, не использующая травление. Изображение процарапывается иглой на металле, лишенном грунта, затем заполняется краской и с помощью офортного станка делается оттиск на бумаге. Офорт в технике сухая игла может быть напечатан не более чем в 20 экземплярах.

Травлённый штрих – другой вид офорта. Материалом для создания печатной формы служит металл: медь, цинк, сталь, железо, латунь. Тщательно отполированную металлическую пластину равномерно

покрывают кислотоупорным грунтом, процарапывают рисунок, обнажая металл. Затем пластину с готовым рисунком опускают в азотную кислоту. Протравленные углубления заполняют офортной краской, затем стирают лишнюю краску с поверхности. С помощью офортного станка выполняют оттиск на бумаге [23].

Монотипия – вид печатной графики. На идеально гладкую поверхность печатной формы наносится от руки рисунок красками, оттиск затем снимается увлажненной бумагой на печатном станке или вручную. Полученный на бумаге оттиск всегда уникален и неповторим, поскольку в этой технике можно напечатать только один оттиск.

Меццо-тинто – разновидность офорта. Наибольшее развитие этот способ гравирования получил в Англии, за что получил название «английская манера». Основным принципиальным отличием от других манер офорта является не создание системы углублений – штрихов и точек, а выглаживание светлых мест на зерненной доске.

Полированная поверхность металлической пластины подвергается зернению – покрывается с помощью гранильника мельчайшими углублениями, приобретая шероховатость. На окрашенную или очищенную зазернённую пластину остриём карандаша или иглой наносится рисунок. Те участки, которые должны быть светлыми, выскабливаются или выглаживаются. При этом создается постепенная градация от света к тени и наоборот. Когда указанная работа закончена, на пластину наносят рисунок. Для этого ее избирательно полируют шабером, уменьшая неровности пропорционально оттенку, который должна передавать соответствующая часть гравюры. Чем меньше углубления в результате шлифования, тем меньше краски в них попадает при печатании.

Таким образом искусный гравёр может передать плавный переход оттенков и сделать гравюру реалистичной, в отличие от схематичной гравюры, выполненной резцом. Гравюры в технике меццо-тинто отличаются глубиной тона, ярко выраженным эффектом контрастности и богатством



светотеневых оттенков. Так как для меццо-тинто необходимо очень тонкое и нежное зернение, печатная форма быстро изнашивается, поэтому эта техника позволяет получить всего лишь 10–15 качественных оттисков [8].

Акватинта – разновидность офорта. Оттиск гравюры в этой манере напоминает рисунок акварелью и это сходство обусловило происхождение названия. Перед травлением на печатную форму наносят кислотоупорную смолу: канифольную, асфальтовую или другого происхождения, затем опускают в азотную кислоту.

Для того, чтобы получить богатство фактурных и тональных нюансов, некоторые художники доводили число травлений более чем до двадцати этапов. Протравленные углубления затем заполняют офортной краской и с помощью офортного станка выполняют оттиск на бумаге. Мастера акватинты постоянно экспериментируют, вводя новые способы и дополнительные приёмы обработки печатной формы, используя наждачную бумагу, соль, сахарный песок и т.д.

Лавис – разновидность акватинты. Рисунок наносится приемом иглового офорта. Тональность получают путем травления кислотой, которую наносят на доску кистью. Границы тонового пятна резко очерчены. Оттиск лависа напоминает работы, исполненные акварельными красками. Лавис по своим внешним изобразительным характеристикам очень приближен к акватинте, но отличается от нее акварельностью тонового пятна, мягкостью и размытостью очертаний. Так же как и акватинту, лавис применяют в сочетании с другими манерами офорта, например, с сухой иглой. Техника позволяет получить с одной доски не более 30 качественных отпечатков [16].

Резерваж – разновидность офорта. Чернилами, гуашью или тушью с добавлением сахара наносится рисунок пером или кистью на гладкую поверхность металла. Затем печатная форма покрывается кислотоупорным грунтом и опускается в воду. Разбухая, чернила приподнимают лежащие над ними частицы грунта, которые легко снимаются, обнажая металл. Затем печатную форму опускают в азотную кислоту и с помощью офортного станка

выполняют оттиск на бумаге. Получается гравюра, напоминающая набросок пером или рисунок кистью.

Карандашная манера – разновидность пунктирной манеры углублённой гравюры на металле, имитирующая рисунок карандашом, углем, сангиной или пастелью. Является комбинированной техникой – наполовину офортной, наполовину резцовой. Была создана исключительно для воспроизведения рисунков и как самостоятельная манера не получила широкого распространения.

Гравюруется по офортному лаку рулетками различных видов (ручки с зубчатыми колесиками) и митуаром (пестик с насаженными зубцами). После травления кислотой линии усиливаются штихелем, иглой и рулетками прямо на печатной форме.

Обычно в карандашной манере воспроизводят рисунки карандашом, пастелью, сангиной, углем. Иногда в этой технике изготавливают графюры механическим способом без применения травления и грунта. Карандашная манера нередко использовалась в сочетании с пунктирной техникой.

Мягкий лак – разновидность техники офорта. На печатную форму наносят кислотоупорный слой мягкого лака, затем осторожно накладывают лист тонкой бумаги. После чего на бумагу карандашом наносится рисунок. Карандаш продавликает бумагу, и та в свою очередь прилипает к мягкому лаку. Когда бумагу снимают, она срывает лак с печатной формы и обнажает металл. Затем печатную форму опускают в азотную кислоту и с помощью офортного станка выполняют оттиск на бумаге [10].

Линогравюра – гравюра на линолеуме. Для линогравюры используется специально подготовленный линолеум, изображение вырезается резцами разной величины. Затем его покрывают валиком специальной краской и выполняют оттиск на бумаге.

Лаконизм художественного языка; резкие контрасты черного и белого; сочный и живописный штрих, получаемый благодаря мягкости материала; возможность работать быстро; использовать большой размер листа; цветную

печать и высокая тиражность привлекли к ней много мастеров печатной графики. Благодаря сравнительной простоте исполнения и большой тиражности, линогравюра стала доступна широкому кругу зрителей.

Гравюра на картоне – в качестве материала для печатной формы используется картон различной плотности. Штрихи на картоне прорезаются иглой или ножом, тоновые плоскости достигаются разрыхлением поверхности картона либо при помощи аппликации.

Литография, автолитография – способ печати, при котором краска под давлением переносится с литографского камня на бумагу. Литографию ошибочно причисляют к гравюре. Процесс создания литографии происходит следующим образом: на литографском камне (кусок плотного известняка, который шлифуется до гладкого состояния) рисуется изображение, затем поверхность камня протравливают смесью, содержащей азотную кислоту, воздействующей на не покрытую рисунком поверхность. Валиком на увлажненный камень наносится краска, пристающая лишь к непротравленным частям камня, затем посредством литографского станка выполняют оттиск на бумаге[5].

### **2.3 Прорезная гравюра**

Прорезная гравюра – разновидность эстампа, техника высокой печати. Это совершенно молодая техника печати была придумана в Краснодаре педагогическим составом КубГУ.

Суть прорезной гравюры состоит в том, что на листе бумаги (будущей форме), заранее пропитанном олифой или растительным маслом, отрезаются части так, чтобы оставшиеся на листе части составили рисующий слой будущего эстампа. При этом все части рисунка должны быть соединены между собой, так как отдельные линии просто напросто срежутся при прорезании. Также необходимо весь рисунок и все линии соединить с наружной рамкой небольшой толщины. Она сделает печатную форму более

прочной, что поможет в увеличении тиража. Перед тем как прорезать рисующий слой гравюры, обычно выполняется эскиз карандашом, на котором сразу учитываются все моменты и детали.

Далее рисунок переносится на будущую форму. Сделать это можно при помощи стекла на которое кладется сначала эскиз, затем пропитанный олифой лист, а под стекло ставится небольшой светильник. Или же по такому же принципу можно просто перевести изображение, приклеив эскиз и будущую форму к окну. Также можно использовать копировальную бумагу или же просто натереть обратную сторону эскиза мягким карандашом, и приложив его к форме, перевести изображение по такому же принципу как и с копировальной бумагой. При переводе изображения с эскиза на будущую форму нет необходимости в его зеркальном отражении, перевернуть можно уже готовую печатную форму, так как она насквозь пропитана олифой.

Прорезная гравюра напоминает собой трафарет, только краска наносится не между вырезанными частями, а на сам «трафарет», и с него уже печатается эстамп. Для получения эстампа на форму накатывается типографская краска. Делать это можно валиком из мягкой вальцмассы или резиновым. Далее на офортный станок кладется лист бумаги, а уже на него печатная форма, которая накрывается плотной тканью, затем печатается тираж. Перед каждой печатью на форму наносится новый слой краски.

Прорезная гравюра может состоять как из одной печатной доски, так и из нескольких сразу. Особая простота такой гравюры выделяет её среди других. Чтобы создать печатную доску для прорезной гравюры не нужно вникать в такой трудоемкий и сложный процесс как при других видах печатной графики.

Минусом такого вида графики можно считать недолговечность печатной формы, так как она состоит из бумаги, которая начнет рваться после полутора десятков оттисков. Тираж можно увеличить в несколько раз, заменив бумагу на тонкий пластиковый лист, но прорезать форму на таком материале немного сложнее, особенно мелкие детали.

### **3 Серия графических листов по произведениям Л.Степановой. Последовательность выполнения**

#### **3.1 Выбор темы**

Итак, тема данной выпускной квалификационной работы – серия графических листов « Серия графических листов по произведениям Л. Степановой», а именно произведение про чудесный город Геленджик. Как уже говорилось ранее, я люблю город Геленджик и горжусь им, поэтому при выборе темы дипломной работы вопросов не оставалось. Я родилась и выросла в этом городе, именно поэтому я выбрала эту тему.

Геленджик очень красивый и разносторонний город. В данной работе мы хотели передать его характерные черты, и главное происхождение его прекрасного названия . Так как Геленджик является городом – курортом, а именно располагается он у моря и естественно привлекает к себе внимание туристов, которых достаточно сильно помимо моря привлекает и происхождение названия, а именно поэтому было решено делать серию графических листов посвященных раскрытию его прекрасного названия. А так как это звание тесно связаны с морем, то и в серии работ так же будет присутствовать привязка к морю, то есть морской транспорт, побережные птицы, дельфины. Например, о том, что Геленджик – это город – курорт, свидетельствуют круизные корабли, приплывающие в город в тёплое время года, для перевоза туристов.

Таким образом тематика серии графических листов была определена. Следующим этапом выполнения выпускной квалификационной работы является изучение литературных источников, а собственно мифы, историю и конечно же книгу по которой и сложились мои графические листы Л. Степановой . Важно было изучить историю города, историю гравюры в целом, а также теоретическую базу по выполнению определённых видов

гравюр. Ведь при создании композиций важно понимать суть того, что и чем будет изображено на картине, а также хорошо представлять то, как это можно выполнить в материале. К тому же, знание истории гравюры в целом поможет лучше понимать суть выбранного в этой работе предмета, а знание истории города может помочь при выборе композиции.

### **3.2 Работа над композиционным строем произведения и этапы выполнения серии графических листов на тему: «Геленджик-Белая невесточка».**

Перед началом выполнения итоговой работы как правило нарабатывается поисковый материал.

На основе выбранной темы идёт поиск и создание соответствующих изображений. Мы искали подходящие и вдохновляющие картины художников, просматривали фотографии в сети Интернет. Посетили музеи г.Новороссийска и г. Краснодара.

Основным требованием к композиции является единство частей художественного произведения. Необходимо так расположить и связать (пластически, тонально) отдельные части графического листа, чтобы они давали единое, целостное представление, наиболее полно раскрывающее задуманный образ.

К основным принципам построения графической композиции относятся: цельность, симметрия, асимметрия, ритм, пластика. С цельностью связывают ясность и простоту восприятия форм. Чем сложнее композиция, тем ценнее простота ее восприятия. Это отмечалось во все времена.

Обычно в искусствоведении симметрия связывается со спокойным равновесием. П.П. Чистяков, известный русский художник–педагог конца XIX в., считал, что для восприятия картины как цельного художественного произведения в ней должно быть равновесие [6].

Работа над графическим листом начиналась с определения его композиции. Для этого делались эскизы, в которых находилось наиболее удачное образное решение, пробовались различные варианты композиции.

Само слово «композиция» означает сочинение, составление. В процессе работы изображения фигуры человека и предметов постановки размещают на плоскости, находят тоновое решение, распределяют, если это необходимо, свет и тень [20].

Композиция является важнейшим средством построения целого. Это целенаправленное построение, где расположение и взаимосвязь частей обуславливаются смыслом, содержанием, назначением и гармонией целого.

Вначале в виде композиционных набросков отрабатывались общие схемы построения, и определялось количество задействованных фигур. Далее собранный материал организовывался в детально продуманную композицию. Процесс отрисовки проходил довольно сложно, так как компоновка на плоскости шла не всегда гладко и требовала бесконечных переделок и уточнений.

Собранные изначально композиции изображения плохо взаимодействовали друг с другом, поэтому изменялись неточности в размере масс и в некоторых набросках добавлялись фигуры, даже было принято решение вообще отойти от намеченной изначально композиции, которая уже предполагалась под конечным этапом, и уже подбиралась манера и техника её исполнения. После того как нами было принято решение немного пересмотреть мышление, мы пришли к композиции которая будет в итоговом варианте.

Эскизный графический поиск общего тонового состояния и примерной цветовой раскладки проводился на композиционных набросках. Наилучшие варианты эскизов графических композиций выполнялись в черно-белые графические листы. Значение этих графических листов в данном случае это проверка правильности построения композиции ее читаемости, выражающие замысел во всей полноте и детальной разработке. После того, как все

изображения были обработаны, из них были отобраны наиболее интересные и удачные. Таким образом, можно сказать, что уже на данном этапе работы была составлена серия будущих графических листов. Серия состояла из трёх листов, где в середине был главный а по бокам дополняющие и собирающие всё в общую картину графические листы.

Следующий этап работы над поисковым материалом – поиск технологии печати. Все выбранные эскизы, составляющие серию будущих листов, необходимо было перенести на печатные формы. Так как эскизы по своей манере напоминали прорезную гравюру, очевидно, что нами были выбраны именно этот вид гравюры.

Далее шёл сбор материала для подготовки эскизной версии, а в последствии и итоговых печатных форм, то есть для эскизных вариантов несколько листов формата А4 были пропитаны олифой, также были вырезаны несколько листов картона такого же формата.

После того, как, пропитанные олифой листы высохли, можно было приступить к подготовке печатных форм для прорезных гравюр. Для этого все выбранные эскизы были отсканированы, увеличены в размере и распечатаны на формате А4. А в последствии тоже самое было сделано и с форматами А2.

После подготовки печатных форм для прорезных гравюр, необходимо было подобрать цветовую палитру как к серии графических листов в целом, так и для каждого печатного листа отдельно. Цветовой колорит в работах поможет передать настроение и атмосферу композиций. Для подбора цветовой палитры были использованы небольшие листы плотной бумаги.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Тема данной выпускной квалификационной работы – серия графических листов Серия графических листов по произведениям Л. Степановой. Было выполнено три работы. Уникальная графика была выбрана из-за своей технологичности. Важнейшими качествами искусства графики являются ясность, лаконичность и выразительность художественного языка, а также доступность и простота материалов. Исполнить серию графических работ было решено в печатной графике.

В процессе создания выпускной квалификационной работы, на этапе выполнения эскизов на бумаге, были применены методы создания и исправления эскизов с помощью карандаша, а также краски. При выполнении выпускной квалификационной работы был создан обширный поисковый ряд. Работы были подобраны друг к другу по смыслу, композиции и по другим требованиям, приводящим все работы к общему строю, делая эти работы серией. Цели и задачи, поставленные перед началом работы, были выполнены полностью.

Данная работа может быть применена для теоретического ознакомления с: историей графии, основами графики, методикой выполнения уникальной графики. Возможно как самостоятельное домашнее изучение, так и изучение в художественных учебных заведениях. Полученная теоретическая база может быть использована в практической педагогической деятельности и в практической художественной деятельности.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- 1 Александрова, Н. И., Алексеева, В.А. Очерки по истории и технологии гравюры М: Изобразительное искусство, 1987. – 150 с. – Текст : непосредственный.
- 2 Александрова, Н. И., Алексеева, В. А., Егорова, К. С. Очерки по истории и технике гравюры М: Изобразительное искусство, 1987. – 190с. – Текст : непосредственный.
- 3 Бесчастнов, Н.П. Графика пейзажа М: Изобразительное искусство, 2008.3001с. – Текст : непосредственный.
- 4 Бесчастнов, Н.П. Черно–белая графика М: Изобразительное искусство, 2008.271с. – Изображение (неподвижное ; двухмерное) : непосредственное.
- 5 Голлербах, Э. История гравюры и литографии М: Изобразительное искусство, 1923.160с. – Текст : непосредственный.
- 6 Григорян Е.А. Основы композиции в прикладной графике М: изд.: Ереван, 1986. – 311 с. – Текст : непосредственный.
- 7 Логвиненко, Г. М. Декоративная композиция М: изд. Владос, 2005. – Текст : непосредственный.
- 8 Масютин, В. Гравюра М.Б., : Геликон, 1992. – 125с. – Текст : непосредственный.
- 9 Сидоров, А.А. Графика М.Л.,: Искусство, 1949. – 90с. – Текст : непосредственный.
- 10 Сопроненко, Л.П., Локалов, В.А. Техники чёрно–белой графики СПб.: НИУ ИТМО, 2014. – 326 с. – Текст : непосредственный.
- 11 Турова, В.В. Что такое гравюра М: Изобразительное искусство, 1986.120с. – Текст : непосредственный.
- 12 Фаворский, В. А. Об искусстве, о книге, о графике М: Книга, 1986. 216с. – Текст : непосредственный.

13 Графика. История. Возникновение. Развитие [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.livemaster.ru/topic/237323>

14 Доброскок Н. Е. Традиции и современные тенденции в развитии книжной иллюстрации в России [Электронный ресурс]. – URL: <https://moluch.ru>

15 История г. Геленджика [Электронный ресурс]. – URL: <https://черноморие.рф/2017/11/19/gelendzhik-istoriya/>

16 Основы понимания графики. Звонцов В. М. [Электронный ресурс]. – URL: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000017/st005.shtml>

17 Офорт [Электронный ресурс]. – URL: <http://fb.ru/article/170041/>

18 Пейзаж [Электронный ресурс]. – URL: <http://studioart.by/ctati/20-razvitie-pejzazha-kak-zhanra.html>

19 Значение названия города [Электронный ресурс]. – URL: <https://gelendzhik-travel.ru/chto-oznachaet-nazvanie-gelendzhik.html>  
<https://www.kp.ru/best/stavropol/kurorty-severnogo-kavkaza/dostoprimechatelnosti-arkhyza/>

20 Словарь "Искусство" [Электронный ресурс]. – URL: <http://maxvoloshin.ru>

21 Толковый словарь Владимира Даля – URL: <http://slovardalya> – Текст : электронный.

22 Точка, линия, пятно [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.studfiles.ru/preview/3292791/>

23 Травленный штрих [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.lib33.ru/old/parts/srk/ruzin/3t\\_sh.htm](http://www.lib33.ru/old/parts/srk/ruzin/3t_sh.htm)

## ПРИЛОЖЕНИЕ А

### Работы всемирно известных мастеров графического искусства



Рисунок А.1 – «Bobalicon (Simpleton)».  
Франсиско Гойя

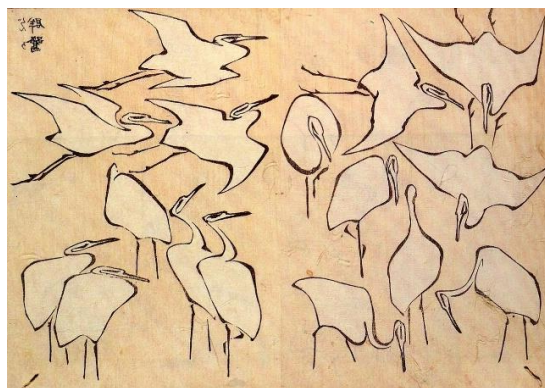


Рисунок А.2 – «Журавли».  
Хокусай Кацусика



Рисунок А.3 – «Меланхолия».  
(гравюра на меди). Альбрехт Дюрер



Рисунок А.4 – «Гребень».  
Китава Утамар

## Иллюстраций к русским сказкам И.Я. Билибина

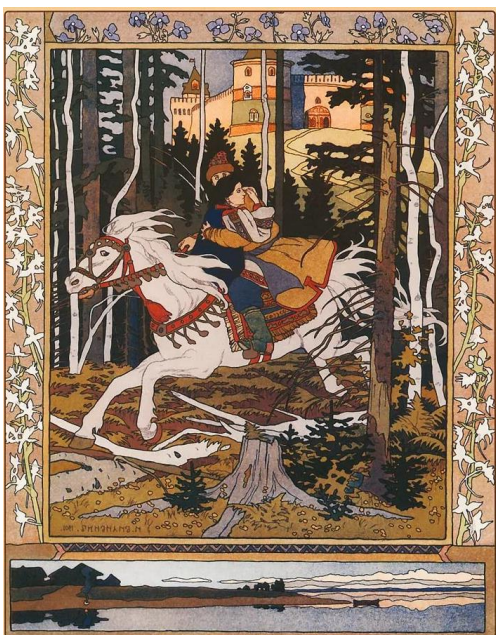


Рисунок А.5 – «Марья Маревна».

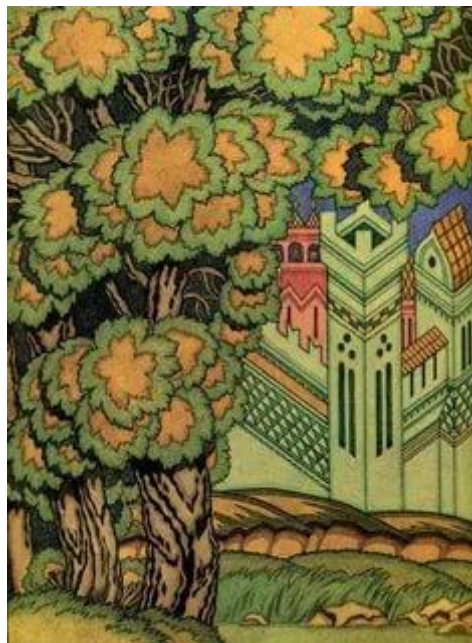


Рисунок А.6 – «Город».

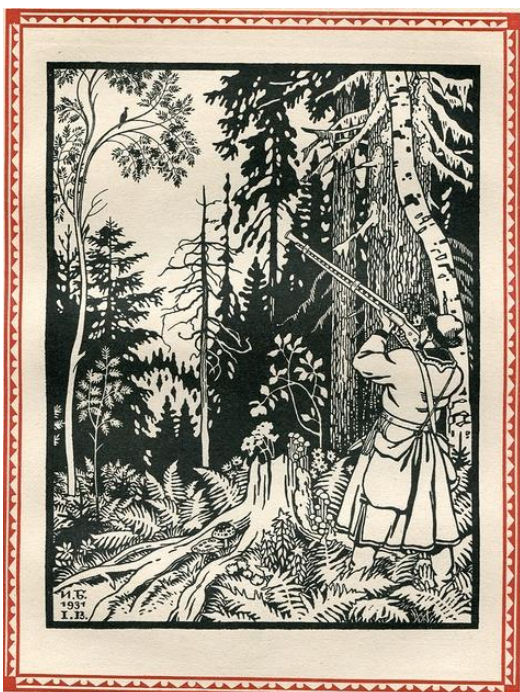


Рисунок А.7 – издание «сказки избы».

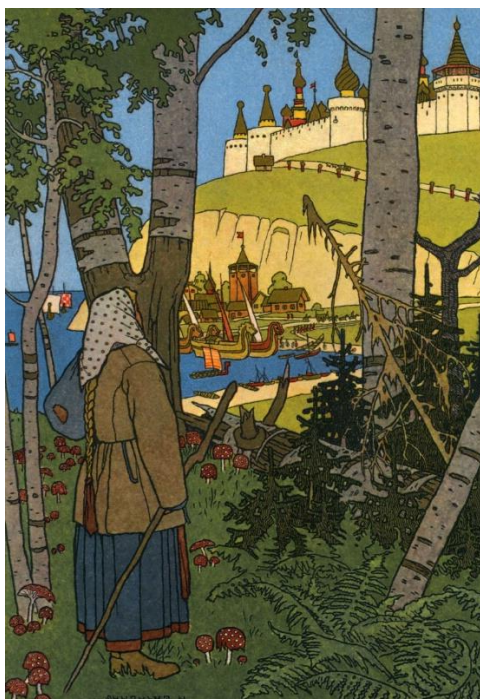


Рисунок А.8 – «Пёрышко Фениста Ясно - Сокола»

## ПРИЛОЖЕНИЕ Б

### Поисковый материал к выпускной квалификационной работе



Рисунок Б.1 – Эскизные поиски.  
Поиск композиции.



Рисунок Б.2 – Эскизные поиски.  
Поиск композиции .



Рисунок Б.3 – Поиск соотношения  
черного и белого в композиции



Рисунок Б.4 – Поиск соотношения  
черного и белого в композиции



Рисунок Б.5 – Эскизные поиски. Аппликация. Гратаж

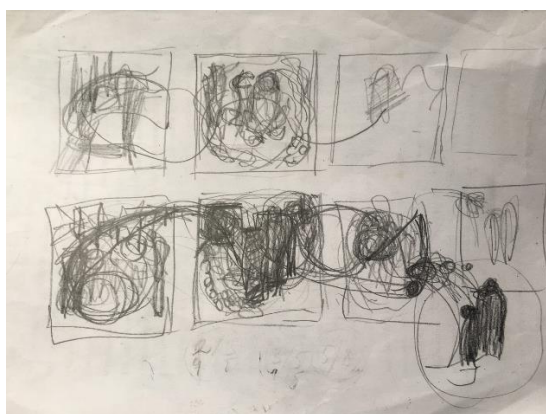


Рисунок Б.6 – Эскизные поиски.  
Поиск композиции.

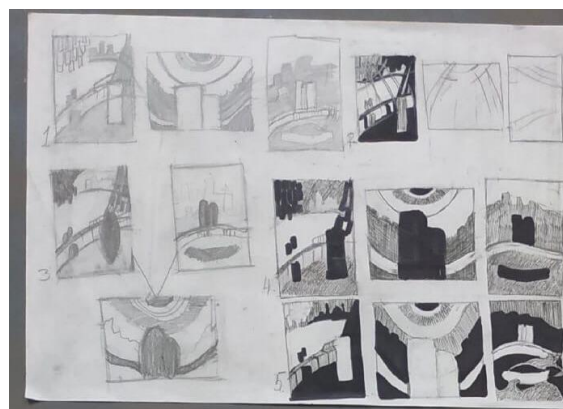


Рисунок Б.7 – Эскизные поиски.  
Поиск композиции.

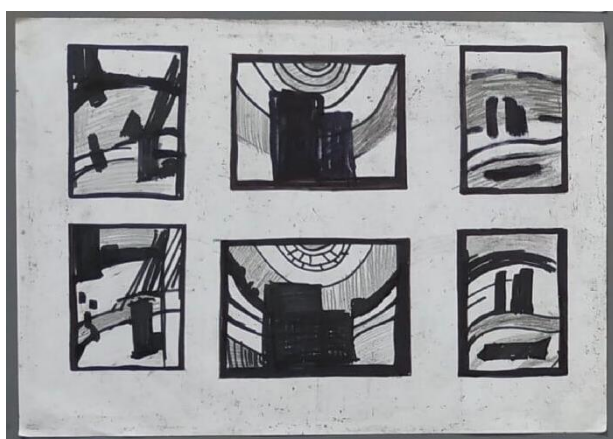


Рисунок Б.8 – Поиск соотношения черного  
и белого в композиции



Рисунок Б. 9 – Поиск  
соотношения черного и  
белого в композиции



Рисунок А.10 – Эскизные поиски к форме для печати