

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
**МІСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА імені О. М. БЕКЕТОВА**

**О. Ч. Чирва, О. Ю. Оленіна**

**ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

**КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ**

*(для здобувачів першого (бакалаврського) рівня  
вищої освіти денної форми навчання  
зі спеціальності 023 — Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація)*

**Харків**  
**ХНУМГ ім. О. М. Бекетова**  
**2021**

УДК 76:7.03(076.6)

**Чирва О. Ч.** Історія та теорія графічного мистецтва : конспект лекцій для здобувачів денної форми навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти зі спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація / О. Ч. Чирва, О. Ю. Оленіна ; Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2021. – 128 с.

Автори: канд. пед. наук, доц. Чирва О. Ч.,  
д-р мистецтвознавства, проф. Оленіна О. Ю.

Рецензенти:

**О. В. Шило**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри образотворчого та декоративного мистецтва Харківського національного університету будівництва та архітектури;

**В. І. Ковтун**, професор кафедри живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв, голова правління Харківської організації Національної спілки художників України, народний художник України, Лауреат Національної премії України імені Т. Шевченка

Конспект лекцій складено з метою допомогти студентам денної форми навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти зі спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація при підготовці до занять та іспиту з курсу “Історія та теорія графічного мистецтва”.

*Рекомендовано кафедрою образотворчого мистецтва та дизайну,  
протокол № 1 від 28 серпня 2021 р.*

© О. Ч. Чирва, О. Ю. Оленіна, 2021  
© ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2021

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
1 ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	5
Лекція 1.1 Вступ до вивчення дисципліни.....	5
Лекція 1.2 Книжкова графіка.....	12
Лекція 1.3 Художнє оздоблення книги в Україні. Екслібрис. Карикатура.....	27
Лекція 1.4 Газетна та журнальна графіка.....	36
Лекція 1.5 Прикладна (промислова) графіка.....	54
Лекція 1.6 Плакат як різновид графіки.....	61
2 ОРИГІНАЛЬНА ГРАФІКА ТА ЕСТАМП: ІСТОРІЯ, ОБРАЗОТВОРЧІ ОСОБЛИВОСТІ.....	69
Лекція 2.1 Оригінальна графіка: основні техніки, специфічні художні засоби.....	69
Лекція 2.2 Техніки високого друку (ксилографія, кьяроскуро, лінорит).....	77
Лекція 2.3 Техніки глибокого друку. Гравюра на металі (офорт, суха голка, акватинта).....	94
Лекція 2.4 Плоский друк (літографія, альграфія, монотипія).....	108
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	124

## ВСТУП

Навчальний курс «Історія та теорія графічного мистецтва», який викладається в Харківському національному університеті міського господарства імені О. М. Бекетова для спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація, охоплює знання з образотворчого мистецтва та графічного дизайну, інтеграції інформаційних комунікаційних технологій в творчій діяльності.

Курс історії та теорії графічного мистецтва має свою специфіку в системі художньої освіти. Обмежена матеріальна база навчальних закладів стримує практики, пов'язані з естампом, що зумовлює певні прогалини в засвоєнні різновидів графічного мистецтва. Метою лекційного курсу є систематизація розрізненого матеріалу, що зачіпає питання графічного мистецтва, формування графічної культури студентів.

У лекціях міститься інформація про засоби виразності, ознаки та особливості графічної творчості; характеризуються види графіки, розкриваються їх властивості, спільність та відмінності; дається загальна характеристика та стислі історичні відомості розвитку різновидів графічного мистецтва. Основна увага приділена графічним технікам, систематизованим за способами друку, та опису їх манер. Розкрито методи роботи в деяких манерах, наведено короткі історичні відомості про виникнення та розвиток графічних технік.

Лекційний курс написано з урахуванням навчального плану спеціальності

Складова з прикладної графіки розглянута коротко, тому що не є ключовими питаннями навчального курсу. Вивчення цього розділу передбачено змістом програм відповідних дисциплін.

Матеріал лекційного курсу не претендує на вичерпний опис усіх графічних технік, що використовуються в сучасній художній практиці.



# 1 ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

## Лекція 1.1 Вступ до вивчення дисципліни

### *План:*

1. Теоретичні аспекти графічного мистецтва.
2. Види графіки за призначенням.
3. Періодизація історії графічного мистецтва.

### *Короткий виклад змісту лекції*

Графіка (від грец. «Grafo» – пишу, креслю, маюю) – вид образотворчого мистецтва, що включає рисунок і твори, що ґрунтуються на мистецтві малюнка, але що володіють власними образотворчими засобами і виразними можливостями. Графіка умовна, займає проміжну позицію між реальним зображенням і знаком. Графіка – найдавніший вид образотворчого мистецтва, в якому зображення відтворюється мовою малюнку, виконаному в одному тоні, переважно на папері олівцем, пером, пензлем, вугіллям, паличками з червонуватого, темно-коричневого, бурого мінералів та іншими матеріалами та інструментами. Основними засобами передачі зображення в графіці є крапка, контурна лінія, штрих, пляма, тон, світлотінь.

Особливості графіки полягають в її лаконізмі, ємності образів, концентрації і суворому відборі графічних засобів. Деяка недомовленість, умовне позначення предмета, як би натяк на нього, становлять особливу цінність графічного зображення, вони розраховані на активну роботу уяви глядача. У цьому зв'язку не тільки ретельно промальовані графічні аркуші, але і швидкі начерки, замальовки з натури, ескізи композиції мають самостійну художню цінність.

Колір у графіці не має самостійного звучання і підпорядкований рисунку. Графіка має широкий діапазон видів, жанрів, художніх технік, що сприяють втіленню творчих задумів художників. Використовують сангіну, вугілля

пресований (соус), пастель (кольорові крейди) та інші матеріали, які мають своє призначення і наділені певними можливостями, передають різноманітні відтінки. До графічних технік належать: сепія, монотипія (один відбиток на папері в кольорі з використанням акварельних, гуашевих і темперних фарб) та інші.

За видами і призначенням графіку розподіляють так:

- оригінальна (станкова) (рисунок, гравюра, лубок),
- тиражна (книжкова та газето-журнальна) (книги, ілюстрації, мініатюри, віньєтки, карикатури),
- промислова (прикладна) (поштові, грошові й товарні знаки, емблеми, етикетки),
- монументальна продукції (плакати, афіші, вивіски, рекламні проспекти),
- комп'ютерна (рис. 1.1).

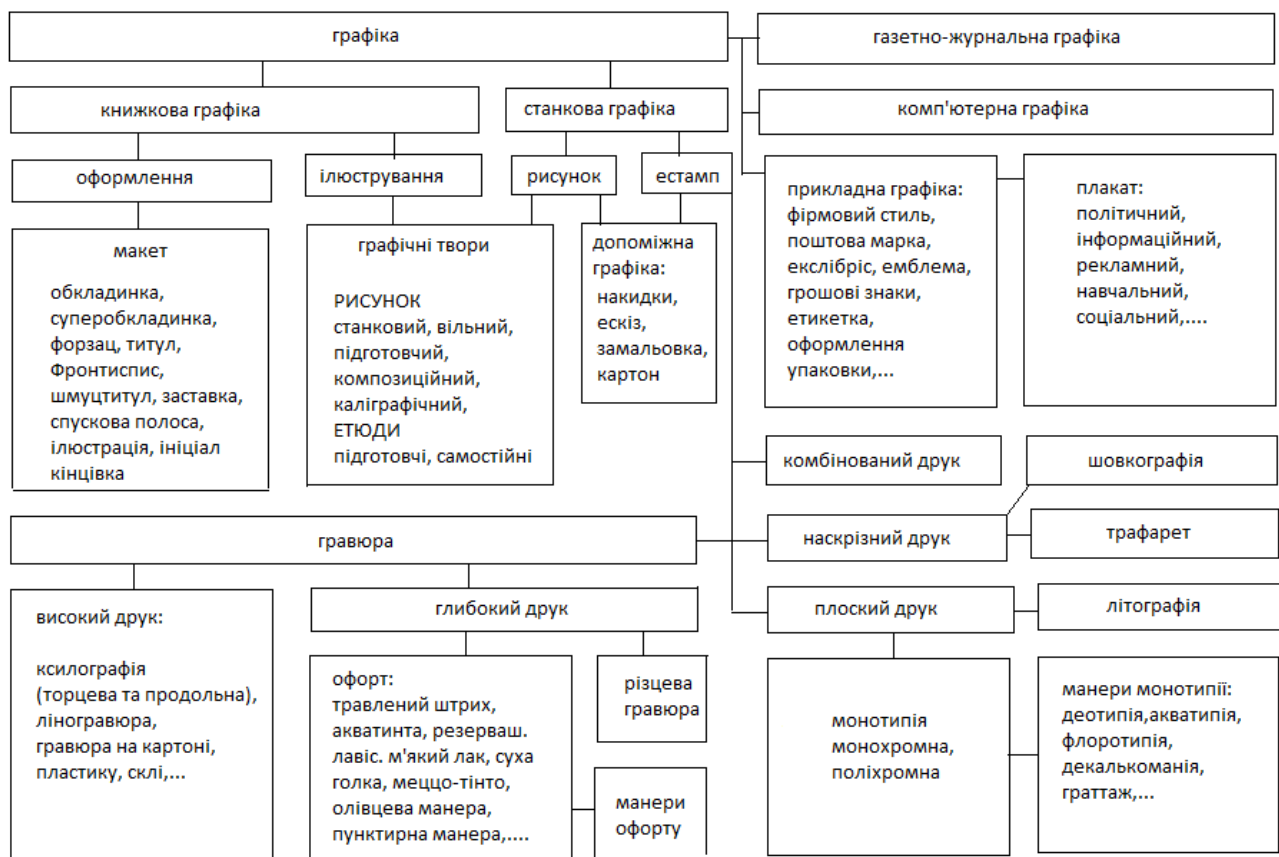


Рисунок 1.1 – Класифікація різновидів графіки

До *станкової графіки* належать твори графічного мистецтва, що мають самостійне значення. Вони не пов'язані з літературним текстом (як книжкова графіка) і не мають вузького практичного призначення (як твори прикладної графіки). Станкова графіка умовно ділиться на рисунок і естамп.

До *оригінальної (станкової) графіки* належать самостійні, самодостатні жанрові твори, виконані в єдиному екземплярі, здебільшого це рисунки, монотипії, гравюри (на дереві – дереворит, лінолеумі – лінорит, камені – літографія), естамп (літографічний відтиск з форми). Гравюри на мідних або цинкових пластинах, на яких заглиблені елементи зображення отримують способом травлення кислотами називають офортом.

*Лубок* (народна картинка), зображення з підписом, що відрізняється простотою і доступністю образів. Спочатку вид народної творчості. Виконується в техніці ксилографії, гравюри на міді, літографії і доповнюється розфарбуванням від руки.

До *тиражної (книжкової) графіки* належать твори, надруковані з оригінальної форми, з якої отримують певну кількість відбитків. Найпоширенішим різновидом тиражної (книжкової) графіки є ілюстрована книжково-журнальна продукція. Це оформлення книжок, газет і журналів, які виходять певним тиражом.

*Книжкова графіка* – складник книжкового видання. Книга включає в себе літературу, графіку, мистецтво шрифту і поліграфічне мистецтво. Художники книги розробляють тип видання, конструкцію книги, її декоративне оформлення, ілюстративний цикл.

*Журнальна і газетна графіка, мініатюра* (варіант книжкової графіки).

*Комп'ютерна графіка* – формуються в електронних системах. Виділяється сучасний графічний дизайн. Технологія створення і обробки графічних зображень засобами обчислювальної техніки. Види: растрова, векторна, тривимірна графіка.

*Промислова (прикладна) графіка* – це створення друкарських (фірмових, товарних, грошових) знаків, емблем, поштових марок, етикеток, грамот, монументальної продукції (плакатів, афіш, вивісок, рекламних проспектів) тощо.

*Прикладна графіка* (графіка малих форм, художньо-виробнича або промислова графіка – твори, розраховані на практичне застосування в побуті. Майже всі форми прикладної графіки розраховані на поліграфічне відтворення і тісно пов'язані з текстом.

Твори прикладної графіки дуже різноманітні (упаковки, етикетки, марки, товарні знаки, оформлення проспектів, театральних програм, запрошень, адрес, почесних грамот, буклетів для туристів, ресторанних меню).

*Комп'ютерна графіка* – це виготовлення малюнків, креслень, підбір шрифтів за допомогою комп'ютера та програмного забезпечення, яке використовують для обробки візуальної інформації з реального світу і для синтезу зображень. Графіка на комп'ютері розвивається у двох напрямках: створення оригінальних зображень та обробка вже наявних. Вона буває двовимірною (фірмові логотипи, ілюстрації до книг, шрифти, заставки) і тривимірною (мультиплікація, кінематограф, телебачення, комп'ютерні ігри).

*Особливості графіки:*

- основу складає рисунок;
- головними образотворчими засобами графіки є лінія, штрих, пляма, фактура, світлотінь;
- колір обмежений і умовний;
- образотворча мова скупа, лаконічна в застосуванні художніх засобів;
- основним матеріалом є папір;
- тісно пов'язана з печатанням, розмноженням або тиражуванням творів;
- виконання вимагає меншого часу;
- відносна простота техніки, рухливість матеріалів, лаконізм і точність художньої мови роблять графіку мистецтвом оперативним і найбільш масовим видом образотворчого мистецтва.

Окремою групою прикладної графіки є мистецтво плаката. *Плакат* (від нім. Plakat, фр. Placard – оголошення, афіша – plaquer – наліплювати, приклеювати) – наймасовіший вид графічного мистецтва, який є засобом інформації, реклами, інструктажу. Функціональна визначеність плакату впливає на вибір образотворчих засобів, прийомів роботи, особливості образотворчої мови плаката і його розміри.

Історія графіки сягає давнини, окремі пам'ятки первісної культури (зокрема, наскальні зображення звірів чи продряпані на кістках або камінні) мистецтвознавці вважають попередниками графіки. До неї відносять зображення на папірусі міфологічного та ін. сюжетів у поєднанні з ідеографічним письмом, характерні для мистецтва Давнього Єгипту.

Ілюстрації у рукописних книгах пізньої античності («Енеїда» Вергілія, «Іліада» Гомера) також належать до найдавніших взірців графіки. Живопис середньовіччя Китаю та країн Далекого Сходу дає незрівнянні образки пензлем, тушшю на шовку та папері. У пізніший період (XVII–XIX ст.) у цих країнах графіка представлена різними жанрами гравюри.

У країнах, де поширений іслам, особливого розвитку набули каліграфія та орнамент. Книжкова мініатюра стала основним різновидом графіки у мистецтві Візантії та середньовічної Європи. У західноєвропейському мистецтві XIV–XVIII ст. значного розвитку досягла гравюра.

У другій половині XIX ст. формувався плакат у сучасному розумінні цього виду графіки. Наприкінці XIX – початку XX ст. представниками модерну, авангарду, експресіонізму створено специфічні та виразні можливості друкованої графіки (А. Матісс, П. Пікассо, С. Далі та ін.). У XX ст. розвивалося суміжне з графікою рисоване кіно (анімація). У техніці графіки працювали також: у Франції – Г. Доре, у Німеччині – К. Кольвіц, у Голландії – М. Етер, у Чехії – А. Муха, у Японії – К. Утамаро, С. Харунобу, А. Хіросіге та ін. Вагомий внесок у розвиток графіки зробили російські художники: О. Бенуа, І. Білібін, В. Сєров, О. Зубов, О. Венеціанов, О. Кіпренський, І. Шишкін, О. Агін, Л. Бакст, О. Пахомов, А. Васнецов та ін. [7].

Витоки української графіки сягають мистецтва мініатюри часів Київської Русі. Найвизначніші пам'ятки цього періоду – «Остромирове Євангеліє» (1057 р.) та «Ізборник Святослава» (1073 р.). Мистецтво книжкової мініатюри XI–XIII ст. свідчить про високу художню майстерність, різноманітність стильових тенденцій, досконале володіння композиційною побудовою та колористичний хист майстрів. У XIV–XVII ст. створено рукописні книги, оздоблені мініатюрами (найвизначніші пам'ятки – «Київська псалтир», 1397 р.; «Пересопницьке Євангеліє», 1561 р.). Із виникненням книгодрукування розвивалося мистецтво книжкової гравюри. Спочатку це були дереворити, якими оздоблювали богословську літературу. Паралельно розвивали станкову графіку – народні ікони-гравюри. Видатним українським гравером XVII ст. був майстер Ілля, який, дотримуючись композиційної побудови старої української ікони, проілюстрував «Патерик Печерський». У XVIII ст. діяли майстри: Г. Левицький, І. Мигура, Л. та О. Тарасевичі, І. Щирський, у творчості яких яскраво виражені риси українського бароко. Перша половина XIX ст. позначена розвитком світської гравюри. Мідьорит та ксилографія витіснені технікою літографії. У Києві, Харкові, Одесі було відкрито світські літографічні друкарні; значного поширення набув жанр міського пейзажу. У серед. XIX ст. у творчості Т. Шевченка відроджено техніку офорта («Живописна Україна»).

Графіка України XX – поч. XXI ст. стала тією лабораторією, де народжувалася нова пластична мова. Розквіт художньої графіки в Україні пов'язаний з утвердженням у мистецтві нового світогляду, розквітом стилю модерн (Т. Терлецький, Г. Бурданов, М. Жук, Г. Золотовий). Кубофутуризм знайшов відгомін у 20-х рр. у творах В. Єрмилова, М. Єпштейна, В. Меллера, А. Петрицького. Ознаки примітивізму помітні у творах Михайла і Тимофія Бойчуків, О. Кульчицької, І. Падалки, С. Налепинської-Бойчук, О. Павленко, В. Седяра, М. Фрадкіна, М. Жука, О. Довгаля, М. Бутовича, В. Касіяна. В українській графіці відобразилися модерн, примітивізм, футуризм, кубізм, експресіонізм, конструктивізм, реалізм, традиціоналізм, неокласика. На 20-і рр. припадає розквіт естампних технік. З середини 30-х рр. і у 40–50-х рр. гоафічні

твори набули камерності і виконувались переважно в акварелі, малюнку олівцем, тушшю, сепією, сангіною. У 60-і рр. вимогам лаконізму «суворого стилю» найбільше відповідала техніка ліногравюри, яка в українському мистецтві парадоксально, але цілком природно слугувала втіленню ліричних творів Г. Гавриленка, С. Адамовича, О. Фіщенка, В. Литвиненка, Я. Музики, В. Перевальського, О. Губарева. Нового розвитку в цей час набуло мистецтво книги. Класикою стали роботи С. Адамовича, Г. Якутовича, Г. Гавриленка, О. Данченка, А. Базилевича, Г. Малакова, В. Юрчишина. У 70-і рр. міметична реальність стає наскрізь метафоричною, предметність алогізується, на містичні перетворюються міжчасові зв'язки. На цей час припадає блискучий розвиток дитячої книжки (І. Остафійчук, А. Рибачук, В. Мельниченко, П. Гулін, Н. Кирилова, Н. Денисова, Н. Лопухова). У 80-х рр. художники вільно оперували палітрою різних стилів, манер; актуалізується національно-художня традиція, поетика «місця». Пошук ідентичності відобразився в образному просторі творів Г. Якутовича, В. Гордійчука, Г. Галинської, О. Івахненка, І. Остафійчука, М. Яціва, Р. Романишина. У 90-і рр. митці тяжіли до образно-пластичних відкриттів, відмовляючись від семантичної перевантаженості. З'явилися твори, де важливими є не стільки символ, метафора, скільки стан, реальність марення.

Сучасна графіка демонструє розмаїття образ. систем, вибір пластичного коду відповідає індивід. вимогам. Творчість художників базується на застосуванні графічних технік: офорта (Л. Бруєвич, О. Бербека-Стратійчук, К. Ходаковська, А. Левицький, О. Денисенко, В. Дем'янишин), літографії (В. Іванов-Ахметов, Ю. Пшеничний), ліногравюри (О. Кирпенко), інтагліо (І. Подольчак), шовкографії (О. Кудінова, О. Прахова), комп'ютер. графіки (І. Остроменська), акварелі (В. Вештак, Н. Кохаль), пастелі (В. Шостя, А. Пічахчі, М. Гейко, І. Марковський), автор. техніки (О. Яковлєва, І. Яремчук, В. Кауфман, А. Денисюк, Г. Жегульська, О. Турянська) [7].

Отже, графіка, як найдавніший вид образотворчого мистецтва, збагатилася різними техніками і зазнала стилістичних змін. З появою писемності поняття «графіка» стало асоціюватися з каліграфічним письмом. З розвитком виробничої

індустрії з'явилася промислова графіка. На початковій стадії це був контрастний лінійний рисунок з чорного і білого кольорів. Потім до ліній додалися штрих і пляма. Здобутки станкової та естампної графіки вплинули на становлення книжкової, а згодом, журнальної і газетної графіки. Сьогодні набули розвитку технології комп'ютерної, цифрової графіки, яка продовжує стрімко розвиватись

### ***Запитання і завдання для самоперевірки:***

1. Охарактеризуйте види графіки за призначенням.
2. Періодизація історії графічного мистецтва
3. Наведіть визначення та характерні риси графіки, як виду образотворчого мистецтва.
4. Історичний розвиток та місце станкової графіки у сучасному мистецтві
5. Проаналізуйте різні графічні матеріали та їх виражальні засоби.
6. Наведіть приклади вдалих і помилкових художніх рішень при використанні певних графічних матеріалів.

## **Лекція 1.2 Книжкова графіка**

### ***План:***

1. Визначення та характерні риси книжкової графіки.
2. Історичний розвиток та місце книжкової графіки у сучасному мистецтві.
3. Комікс.

### ***Короткий виклад змісту лекції***

Книжкова графіка – складова частина книжкового видання. Книга включає літературу, графіку, мистецтво шрифту і поліграфічне мистецтво. Особливість книжкової графіки – тісний зв'язок із поліграфією, залежність від рівня та



культури праці поліграфічного виробництва. Виходячи з основних завдань книжкової графіки, її поділяють на оформлення та ілюстрування книги.

До оформлення книги відносять її декоративну прикрасу, мальовані шрифтові елементи, композиційну побудову текстового набору. Ілюстрування книги (від латів. *illustratio* – наочне зображення, опис) вирішує завдання образного розкриття літературного тексту з допомогою малюнків (ілюстрацій різного виду). Такий поділ дуже умовний. В елементах оформлення (на обкладинці, титульному аркуші, суперобкладинці) зустрічається малюнок, що сприяє розкриттю літературного тексту. Ілюстрації у книзі, при глибині ідейного, образного рішення, не втрачають декоративності, прикрашають книгу, чудово гармонують із набором та папером.

*Елементи книжкової графіки.*

*Обкладинка* (елемент зовнішнього оформлення – паперове покриття друкованого видання, що містить відомості про видання). Розрізняють лицьову та тильну сторони обкладинки.

*Суперобкладинка* (паперова обкладинка поверх основної). Часто покривається лаком чи синтетичною плівкою. Запобігає пошкодженню і забрудненню палітурки, представляє та рекламує видання. Містить інструкцію до видання, інформацію про автора, рекламу.

*До декоративних елементів оформлення книги (рис.1.2) належать:*

- *буквицю чи ініціал* (велика, часто виділена кольором, орнаментована чи інакше, прикрашена початкова літера розділу рукописної чи друкованої книги);
- *віньєтки* (орнаментальна або сюжетна композиція, яка може використовуватися на початку або наприкінці тексту для прикрашання кутових частин сторінки);
- *форзац* (складений навпіл листок паперу або відбитка, що поміщається між палітурною кришкою та блоком книги і служить сполучною ланкою між книжковим блоком та палітурною кришкою);



Рисунок 1.2 – Елементи оформлення книги:  
а – суперобкладинка; б – буквиця; в – форзац

– авантитул (початкова сторінка книги, що передує титульному листу). На авантитул поміщають назву видавництва, його марку, найменування серії, назву книги або інші відомості;

– титул (елемент друкованого видання, на якому поміщають назву видання, прізвища авторів, найменування видавничої організації, місце і рік видання та ін.). У багатотомних виданнях використовують розгорнутий титул (ліворуч – контртитул, який відноситься до всього видання, праворуч – титул до даного тому;

– *шмуцтитул* (нім. Schmutztitel – бруд і Titel – титул), окремий лист, на якому вказується назва або порядковий номер розділу, частини, розділу книги. Зберігав від забруднення художньо виконаний титул.

*Книжкова ілюстрація* – основа книжкової графіки. Але вона має враховувати систему оформлення видання (формат, характер шрифту, спосіб верстання, якість друкованого паперу, колір друкованої фарби тощо). Єдність із текстом та загальна цілісність (ансамблевисть, серійність) – основні вимоги до ілюстрування книги.

*За призначенням ілюстрації поділяють так:*

- науково-пізнавальні (карти, плани, схеми, креслення тощо);
- художньо-образні (тлумачення літературного твору засобами книжкової графіки).

Ілюстрації можуть доповнювати текст, пояснювати його, бути майже повністю самостійними, іноді навіть підпорядковувати собі текст.

*Класифікація ілюстрацій за розміром та розташуванням у книзі:*

*Фронтиспис.* Елемент художнього оформлення видання, що є ілюстрацією, поміщеною на лівій сторінці в розвороті з титульним листом.

*Заставка.* Розташовується на початку частини або розділу книги на спусковій смугі разом із текстом. Зазвичай знаходяться вгорі сторінки та відокремлюються від тексту білим полем. Концентрують увагу та емоційно налаштовують на новому змісті книги (відбивають головну тему, місце дії, пейзаж). Можуть бути предметно-декоративними чи символічними.

*Ілюстрації-кінцівки* поміщають наприкінці частин, розділів чи всієї книги. Можуть бути сюжетно-тематичними, орнаментально-декоративними чи символічними. Заставки та кінцівки (рис. 1.3) виконуються в одному стилі, оскільки вони взаємопов'язані і часто знаходяться поруч книжкового розвороту.



Обкладинка



Сторінки



Заставка



Кінцівка

Рисунок 1.3 – Різновиди ілюстрацій. В. Єрко, ілюстрації до казки «Снігова королева»

Полосні, полуполосні або форматні, розворотні ілюстрації та малюнки на полях розташовуються в середині тексту, їх місце в книзі визначається поряд з текстом, який вони розкривають. Вибір формату ілюстрації визначається залежно від її значущості. Зміст ілюстрацій, розташованих усередині тексту, зазвичай має пряме відношення до тексту, який йде за ними. Для великих розворотних або смугових ілюстрацій вибирають найбільш важливі події твору (рис. 1.4).



Рисунок 1.4 – Розворотна ілюстрація. В. Єрко, «Снігова королева»

Існує чотири основних види верстки ілюстрацій (рис. 1.5):

1. Відкрита верстка. Ілюстрації розміщують зверху чи знизу сторінки. Стикуються з текстом ілюстрації одним (при заверстці в розріз) чи двома (при заверстці в оборку) боками.
2. Закрита верстка. Ілюстрації розташовують всередині тексту. Стикуються з текстом так ілюстрації двома (при заверстці в розріз) чи трьома (при верстці в оборку) боками.
3. Глуха верстка. Ілюстрація в багатоколонній верстці заверстуються всередину тексту. Стикуються з текстом такі ілюстрації всіма чотирма боками.



4. Верстка ілюстрацій на полях. Ілюстрації малого формату розміщують на полях видання. З текстом такі ілюстрації не стикуються.

Верстка з виходом на поля буває відкритою або закритою. Для окремих видань такі ілюстрації верстають так, щоб при обрізуванні блока обрізалась частина ілюстрації. Таку верстку називають «під обрізку». Ілюстрації, що займають усю сторінку видання, називають «сторінковими», а верстку таких ілюстрацій прийнято називати сторінковою. Якщо при верстанні ілюстрація повністю або частково займає сусідню сторінку, то таку верстку називають розвотною, а коли переходить на наступні сторінки – багаторозвотною.

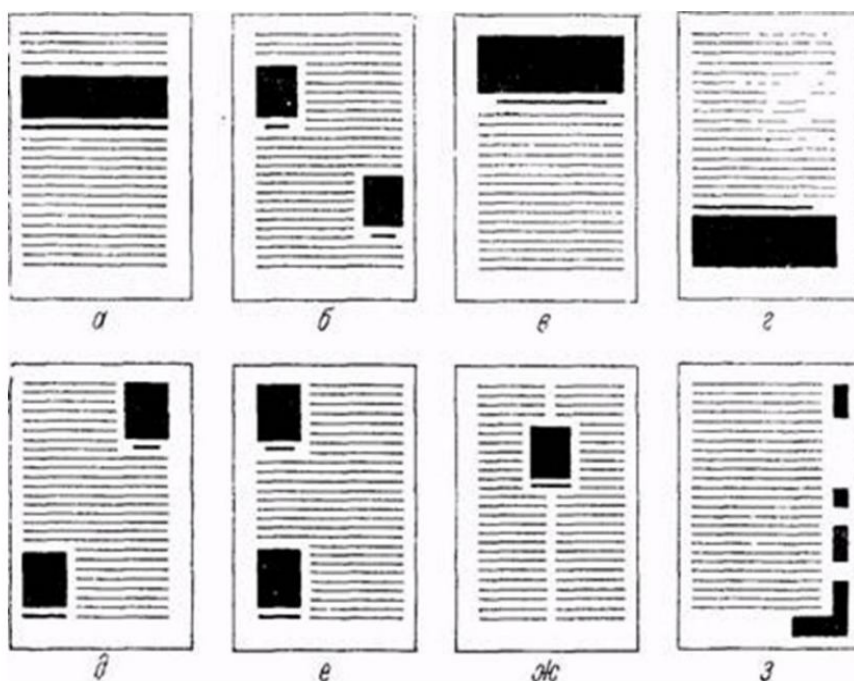


Рисунок 1.5 – Види верстки ілюстрації:

а, б – закрыта верстка (а – в розріз, б – в оборку);  
в, г – відкрита верстка (в – кліше в горі смуги, г – форматне кліше внизу смуги);  
д, е – в оборку; ж – глуха верстка; з – верстка ілюстрацій на полях.

За технікою виконання ілюстрації поділяють на живописні (акварель, гуаш, акрил) і графічні (вугілля, сангіна, соус, ретуш, італійський олівець). Від вибору інструментів та технології багато в чому залежить характер зображення. Найчастіше сама тематика ілюстрації вибирає техніку та стиль зображення. Стиль – це значною мірою вибір інструменту.

В оформленні та ілюструванні книги застосовують такі техніки:

*Друкована графіка* (ліногравюра, ксилографія, цинкографія, літографія, гравюра на картоні, гравюра різцем на міді, офорт, меццо-тіто, акватинта, суха голка).

*Колаж* (фр. collage – приклеювання, наклейка) – різні матеріали (фрагменти газет, шпалер, кольорового паперу, оздоблювальних матеріалів, тканин, дроту, дерева, мотузок, металу) кріпляться на основу і сприймаються як фрагмент реальності. Введений П. Пікассо і Ж. Браком в 1912 р. У цій техніці працювали К. Карра, Дж. Северіні, Х. Арп, А. Лентулов.

*Аплікація* – лат. applicatio – докладання). Фрагменти матеріалу (тканина, папір, хутро, соломка тощо) нашиваються, наклеюються на тканину, папір, картон, що надає твору особливої рельєфності та виразності.

*Фотомонтаж* (берлінські дадаїсти) – композиція, що складається з фотографій та їх фрагментів, іноді доповнена графічними елементами. Застосовується у ХХ ст. у друкованій графіці, плакаті. Фотомонтаж використовували А. Родченко, Л. Лисицький, Дж. Хартфілд,...

*Комп'ютерна графіка* – растрове зображення – файл даних або структура, що є матрицею пікселів на комп'ютерному моніторі, папері та інших пристроях

*Векторна графіка* – це використання геометричних примітивів, таких як точки, лінії, сплайни і багатокутники, для представлення зображень.

*Тривимірна графіка* (3D, 3 Dimensions, – три виміри) – сукупність прийомів та інструментів, призначених для зображення об'ємних об'єктів. Застосовується для створення зображень на площині екрана або аркуша друкованої продукції в архітектурній візуалізації, кінематографі, телебаченні, комп'ютерних іграх, друкованої продукції, а також у науці та промисловості.

*Історія ілюстрації* пов'язана з виникненням та розвитком носіїв інформації. У Стародавньому Єгипті ілюстрації супроводжували написані на папірусах заклинання та гімни. Формотворчий елемент єгипетського сувою – замкнута контурна лінія. У композиції головна роль належить силуету та жесту. В образотворчій характеристиці предметів – профілю та фасу. Зображення

зрощується з поверхнею. Простір набуває домінантного значення у сприйнятті. При перекочуванні папірусного сувою втрачається психологічний зв'язок з початком руху і образи сприймаються так само, як у монументальному мистецтві (рис. 1.6).



Рисунок 1.6 – Папірус Грінфілда

Грецька графіка (рис. 1.7) належала світській культурі та виконувала комунікативні функції. Збереглися античні зразки перших століть нашої ери в рукописах «Іліади», «Енеїди». Притаманні графічному мистецтву елементи – лінія та тональна пляма – найвищою мірою віртуозно використовуються у вазописі. Це співвідношення фігуративних композицій з орнаментом, взаємодія слова та зображення (репліки дійових осіб, іноді – позначення імен дійових осіб), які дозволяють зрозуміти першооснови грецької графіки. Більшість композицій, нанесених пензлем та пером на глиняні судини, були ілюстраціями до міфів або епосу.



Рисунок 1.7 – Графіка грецької чорнофігурної кераміки

У Стародавньому Римі з'явилася нова книжкова конструкція – кодекс, спочатку жорсткий, що складається з дерев'яних вощених дощечок, а потім – м'який, або гнучкий, виконаний з пергаменту. Починаючи з I ст. н. е. і до краху Західної Римської імперії обидві конструкції (сувій та кодекс) функціонували паралельно.

*Середньовічна книга* розвивається під опікою церкви. Книги середньовічної Європи містять мальовничі мініатюри, орнаменти, мальовані ініціали. Над створенням книг працювали каліграфи, рубрикатори (ruber – «червоний» – творці ініціалів), ілюмінатори (лат. illuminare – «освітлю» – творці орнаментів), мініатюристи (minium, що означає «кіновар») – фарба червоного кольору), коректори, брошурівники, палітурники. Основне поняття роботи всіх майстрів середньовічної книги – ілюмінація, тобто висвітчування внутрішніх смислів, закладених у творі (рис.1.8).

Часто зображення, присутні у мініатюрах, орнаментах та ініціалах, не мають нічого спільного з фабулою тексту. Але емоційний лад мініатюр, їхнє колористичне рішення допомагають читачеві відчувати прекрасне. Рукописи раннього європейського середньовіччя сповнені орнаментальних мотивів.



Рисунок 1.8 – Брати Лімбурги. «Чудовий часослов герцога Беррійського» – рукопис XV ст.



У середині XV століття І. Гутенберг (Німеччина) створює металеві набірні літери (літери) та спосіб друкування з набірної форми (друкарський сплав, фарбу, друкований прес). Нова техніка книговиробництва внесла зміни і до рубрикування, декорування та ілюстрування книги. Друк став чорно-білим, з акцентуванням червоним кольором, що вноситься друкарським способом.

Ілюмінаторів та мініатюристів змінили ксилографи (майстри поздовжньої дерев'яної гравюри). Спочатку гравюри підфарбовували від руки, але незабаром ксилографічні ініціали та орнаменти поступилися місцем політипажам (декоративним і рубрикаційним елементам, відлитим як шрифт). Друкована книга стала створюватися у вигляді набірної форми. Органічною для неї стала система чорно-білих відносин.

У період Відродження ілюстрація часто займає рівнозначне значення з текстом: сторінка гравюри нерідко чергується зі сторінкою набору. Так було видано Апокаліпсис із гравюрами на дереві А. Дюрера у 1498 р. У деяких виданнях кінця XV століття використовуються умовні ілюстрації, коли зображення абстрактного міста чи людини видаються за конкретні види чи портрети. У цілому для ілюстрацій епохи Відродження характерні чіткість композицій, простота і умовність образних рішень, використання алегорій та емблематики.

У XVII столітті використання ускладненої техніки гравюри на міді, застосування великих форматів зумовили відрив ілюстрацій від тексту, у ряді випадків ілюстрації публікувалися без тексту (ілюстрації до Біблії голландського видавця Піскатора (рис. 1.9).

У стильовому відношенні все графічне мистецтво Європи XVII ст. (книга, газета, журнал, вільний малюнок, естамп) проявляли себе як у стилістиці «бароко», «класицизму», так і у позастильовому напрямі мистецтва, часто ототожнюють із поняттям реалізму. При друкуванні ілюстрацій перевагу надають гравюрі на металі (кольоровий пунктир, меццо-тінто).



Рисунок 1.9 – Ілюстрація до Біблії Піскатора

У XVIII столітті активно використовується ілюстрація, гравірована на міді, зазвичай невеликого формату (Ш. Ейзен у Франції, Д. Ходовецький у Німеччині). У наукових та навчально-популярних виданнях розвивається специфічний вид наукової ілюстрації, блискучі зразки якої створив Т. Б'юїк – винахідник та видатний майстер торцевої гравюри на дереві (рис 1.10).



Рисунок 1.10 – Торцева гравюра Т. Б'юїка

*Книжкове мистецтво XIX ст. відповідало* принципу серійності видань. Книга перестала бути цілісним витвором мистецтва. Великі майстри рідко пов'язують свою творчу долю із книжковою справою. Винятком можна вважати чудові літографії Делакруа до «Фауста» Гете, але ілюстративні образи набули самостійного значення. Спостерігається розвиток принципів станковізму у книжковій ілюстрації. Ампір, академізм, романтизм, друге рококо, реалістичні тенденції, імпресіонізм та еклектика – все це позначилося і на долі ілюстрації та книги загалом. Ілюстрації вносилися до книги механістично, втрачалася єдність книжкового організму. Літографії до журналів, зазвичай йшли або вклейками, або просто вкладалися у видання.

З винаходом 1837 року фотографії починається відтворення ілюстрацій з допомогою фотомеханічних процесів. Розвивалися цинкографія (отримання на цинковій дошці штрихового малюнка), автотипія (відтворення малюнків напівтонами), триколірний друк (відтворення кольорових ілюстрацій).

У перші десятиліття XX століття на противагу стилю модерн висувається рух, що взагалі заперечує доцільність ілюстрації і проголошує завдання створення візуальної системи книги суто друкарськими прийомами. У мистецтві XX ст. Ілюстративні роботи Р. Дюфі, А. Матісса, П. Пікассо, Ф. Мазереля, Х. Ерні, Р. Гуттузо, В. Фаворського, Д. Бісті стали видатним досягненням культури XX. У зарубіжній книзі XX ст. спостерігаються дві тенденції: демократична та бібліофільська. Прогресивні засади формоутворення масової книги можна спостерігати у ділових виданнях, науковій, навчальній, довідковій книзі. Ці видання характеризуються: високою якістю поліграфічного виконання; розумною організацією структури; тенденцією до зниження собівартості, без шкоди до художньої якості видань.

Орієнтація на низький рівень читацьких вимог серед масових видань художньої літератури у 1940-х роках знизила якість ілюстрацій. Найцікавішими виявилися дитячі книги Італії та Японії, які вирізняються культурою кольорового друку цих країн (рис. 1.11). Цьому сприяла загальнодержавна програма Японії

«виховання геніїв», яка особливу увагу приділяла естетичному вихованню раннього дитинства. Ілюстрації характеризуються метафоризмом, найтоншою розробкою кольорової гами, поетичністю, спрямовані на розвиток творчих здібностей. Італійській книзі притаманні цікаві конструктивно-ігрові ходи, наприклад, перетворення книги на маленький театр ляльок, традиційний у цій країні.



Рисунок 1.11 – Ілюстрації до дитячих книг Японії

У Радянському Союзі масова книга – це засіб виховання культури та естетичного почуття у народу. До створення книжкової ілюстрації залучаються провідні художники країни. Провідними художниками-ілюстраторами дитячої книги були І. Білібін, Е. Лісицький, В. Лебедев, В. Фаворський, А. Пахомов, Є. Чарушин, В. Конашевич, Ю. Васнецов, Є. Рачов, Т. Мавріна, Б. Дехтерев, В. Сутеев.

У США популярними стають **комікси, які** з'явилися ще у XVI і XVII століттях, коли в Валенсії та Барселоні почали випускати картинки для простого народу. Ці комікси містили переказ життя святих і випускалися у серіях невеликих гравюр, які були надруковані на аркушах кольорового паперу. Як різновид друкованого видання, комікси були засобом комунікації у суспільстві. Перші комікси у США були веселими (комічними) за сюжетами та простими за формою зображеннями. Роздруковані у техніці літографії книжечки припали до смаку всім верствам суспільства не тільки в Північній Америці, а й на інших

континентах. З 1830-х років. такі видання у Європі – не рідкість. Тут вони спиралися на місцеву традицію лубочної картинки.

*Комікс* (від англ. comic – смішний) – мальовані історії, розповіді в картинках. Комікс поєднує риси таких видів мистецтва, як література та образотворче мистецтво. Значні за об'ємом комікси називають графічними романами або графічними новелами. Короткі комікси – стріпами. У Франції комікси називають bande dessinée або мальованою стрічкою, або BD, а японські комікси називають мангою. Більшість дослідників визначають комікс, як єдність оповіді та візуальної дії. Під картинками розташовувалися пояснювальні підписи, які в дев'ятнадцятому столітті стали римованими. З XIX століття у Франції починається фабричне виготовлення історій в картинках. На фабриці, де випускали історії в картинках видали 600 історій, які містили 16 картинок з підписами. У 1830 – 1846-ті роки швейцарець Родольф Тепфер випускає в Женеві серію альбомів про пригоди пана Жабо. У той самий час художник Валентен випускає альбоми коміксів за казками Шарля Перо. Починаючи з 1870 року ілюстровані тижневики в Європі почали використовувати одну з форм лубочних картинок, які випускали в місті Епіналь.

У XX столітті комікси стали одним з популярних жанрів масової культури США. Вони втратили свою комічність, за яку отримали назву. Головним жанром коміксів стали пригоди: бойовики, детективи, жахи, фантастика та історії про супергероїв (рис 1.12). Втрату гумористичного спрямування коміксів пов'язують з 1938 роком, коли в США з'явився персонаж Супермен.

«Золоте століття» коміксів у США тривало з 1938 по 1956 роки. Під час цього періоду було створено майже 400 супергероїв. Більшість з цих супергероїв сильно нагадували Супермена і не дійшли до наших днів. Але саме в Золотому столітті народилися такі герої, як Бетмен і Капітан Америка. Багато пригод героїв коміксів екранізовано, фільми теж мають успіх (рис. 1.12).





Рисунок 1.12 – Комікс. Ден Джеймс

«Срібне століття» в розвитку коміксів тривало з 1956 року приблизно по 1970 роки. У 1960-х роках набирає обертів компанія Марвел. Стен Лі, Стів Дитко і Джек Кірбі створюють найпопулярніших героїв за всю історію коміксів, таких як Фантастична Четвірка, Людина-Павук, Халк, Тор, Люди Ікс, Залізна Людина та багато інших супергероїв.

«Бронзовим століттям» помічають початок 1970 – 1985 років. Сюжет коміксів став більш реалістичним та спрямованим на дорослих. Актуальними темами стали: вживання наркотиків, алкоголізм і забруднення навколишнього середовища. Період «Сучасного століття», що триває в наш час, розпочався з середини 1980 років. Він характеризується ще більшою реалістичністю в коміксах, появою антигероїв і похмурістю сюжетів.

З 1970-х років книжкове мистецтво включилося у процес комп'ютеризації на рівнях проектування і реалізації проектного задуму. Проте, як друкована книга ґрунтується на досвіді рукописної, так і комп'ютерна стадія не зможе повністю порвати з традицією. Сучасна ілюстрація може собі дозволити все, що хоче і довести гротеск до немислимих меж, по-справжньому емоційних речей..

Прикладом може бути сюрреалістичний світ Джо Соррена (рис. 1.13) з його чудовою анатомією. Розвиток та вдосконалення способів друку, однак, не збігаються зі зростанням якості самих ілюстрацій як витворів мистецтва.



Рисунок 1.13 – Ілюстрації Джо Соррена

### ***Запитання і завдання для самоперевірки:***

1. Як взаємопов'язані між собою ілюстрації і текст?
2. Як виконується верстка ілюстрацій?
3. Які типи верстки ілюстрацій існують?
4. Назвіть особливості мистецтва книги.
5. Назвіть основні елементи книжкового оздоблення.
6. Які функції виконують ілюстрації видання?

## **Лекція 1.3 Художнє оздоблення книги в Україні.**

### **Екслібрис. Карикатура**

#### ***План:***

1. Художнє оздоблення книги в Україні.
2. Мистецтво екслібриса.
3. Карикатура.

### *Короткий виклад змісту лекції*

Книга є невід'ємною частиною побуту і духовного життя людини не залежно від її професії, віку і стану. З прадавніх часів вона донесла нам здобутки людського генія і нині в час новітніх інформаційних не втратила своєї ролі, як джерела знань, духовності і краси. Перші книги були рукописними, мали яскраві вигадливі сюжетні малюнки, орнаменти, були у золотих і срібних оправах, виконані в одному екземплярі талановитими майстрами і для нас залишаються високохудожніми творами мистецтва. З поширенням освіти і зростанні ролі книг, як джерел інформації, виникла потреба в їх тиражуванні. Так в середині XV століття появилось книгодрукування. Проте в усі часи в основі кожної друкованої книги лежить перший екземпляр, оригінал – макет, створений художниками-графіками, редакторами і технологами.

Особливо важлива роль книги в процесі навчання і розвитку дітей. Кожна деталь книги: яскраві обкладинки, ілюстрації, заставки, віньєтки, ініціали, кінцівки, титульні листи, шрифти, мають відповідати змісту літературного твору і значно допомагають сприймати друкований текст. В приватних збірках вони часто позначені екслібрисами – високомистецькими штампами (книжковими знаками).

*Рукописна і друкована* книга в Україні з давніх часів оздоблювалася різноманітними прикрасами та ілюстраціями, що мають не лише історико-художню, а й пізнавальну, історико-джерельну цінність. Книжкову графіку дослідники умовно поділяють на дві групи: мініатюри рукописних книг і гравюри книг друкованих. Сутнісна відмінність між ними полягає в тому, що мініатюри фактично є безпосередніми малюнками в тексті, а гравюри виконуються спершу на дереві, металі або іншому матеріалі, а потім відтворюються на сторінках книги друкарським способом.

Одним із перших, хто порушив питання про необхідність вивчення та використання книжкової мініатюри як історичного джерела, був відомий учений, фахівець з історії культури Давньої Русі А. Арциховський. Вивчення мініатюр і порівняння їх з іншими джерелами дало змогу йому виділити серед них ті, що



відображали політичне і культурно-духовне життя, соціально-економічні процеси, розвиток сільського господарства, ремесла, військову справу, побут, явища природи тощо. Досліджуючи мініатюру, вчений використав значне коло давніх українських рукописних пам'яток, оригінали яких зберігаються переважно в Москві та Петербурзі.

Серед найдавніших мініатюр на сторінках давньоукраїнських рукописних книг особливу увагу привертають зображення євангелістів Іоана, Луки і Марка в Остромировому Євангелії (1056 – 1057 рр.). Ця велика літургійна книга вражає прекрасним художнім смаком. Текст її написано на пергаменті великим уставом у два стовпці. Крім згаданих мініатюр, текст прикрашено художніми заставками, що нагадують фрескову орнаментацию Софії Київської, і великими заголовними буквами – ініціалами.

Цінні відомості містять зображення на сторінках іншої відомої пам'ятки книжкового мистецтва XI ст. – Ізборника Святослава 1073 р. Серед них особливе враження справляє вихідна мініатюра з сімейним портретом князя Святослава Ярославича. На полях книги є малюнки знаків зодіаку (Діви, Стрільця, Рака та ін.), які свідчать про розвиток науково-природничих знань. Текст прикрашено чудовими заставками, кінцівками, ініціалами, що написані золотом і фарбами.

Прикрашені мініатюрами, художніми заставками, красивими ініціалами її такі відомі пам'ятки книжкового давньоукраїнського мистецтва XII ст., як Мстиславове Євангеліє (близько 1115 р.) та Юрієве Євангеліє (1119 – 1128 рр.). В останньому ініціали виконано у вигляді зображень звірів, птахів, людських фігур, плетива рослинного орнаменту. Малюнки мають безпосередній зв'язок із давньоукраїнським фольклором.

Високого рівня досягло мистецтво ілюстрування рукописних книг у XIV – XV ст. Справжнім шедевром вважаються мініатюри Київської псалтирі, переписаної в 1397 р. у Києві монахом Спиридонієм. На білому пергаменті розміщено низку чудових мініатюр, виконаних синім, червоним, багряним, зеленим, золотисто-вохристим кольорами, вкритих густою сіткою золотих штрихів, завдяки чому вони сяють і переливаються, справляючи незабутнє

враження на глядачів. Водночас така манера виконання мініатюр має джерельне значення, оскільки проливає світло на поширений в Україні стиль ілюстрування рукописних книг пізнього середньовіччя. Серед мініатюр Київської псалтирі, на відміну від попередніх пам'яток, трапляється чимало жанрових картин: будівництво вежі, розписування посуду гончарями, батальні сцени. Кольоровою гамою, високою майстерністю виконання, сяйвом золотих штрихів мініатюри.

Київської псалтирі успадковують традиції мозаїки київських храмів XI—XII ст. Новий напрям оздоблення рукописів відкрив невідомий майстер Євангелія кінця XV – початку XVI ст. Він одним із перших почав оточувати всю сторінку тексту, заставку мініатюри Євангелій рослинним готико-ренесансним орнаментом. Його творчість вплинула на подальшу еволюцію книжкової мініатюри, яка поступово ставала менш умовною. Виразником нових ідей був майстер Андрейчина, який ілюстрував такі книги, як «Холмське Євангеліє», «Євангеліє» (зберігаються у Львівському музеї українського мистецтва) та ін. (рис. 1.14).

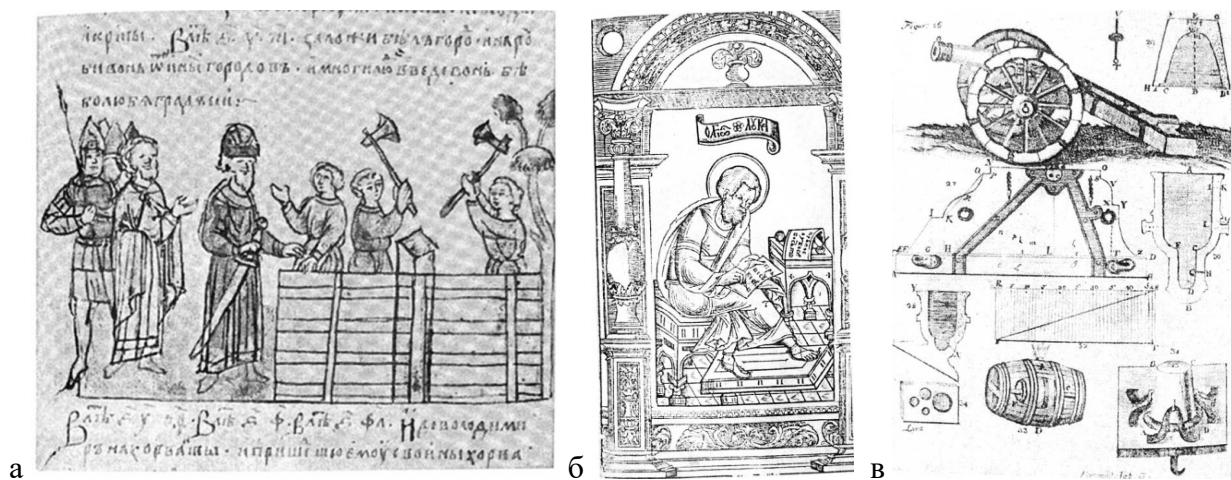


Рисунок 1.14 – Мініатюри українських стародруків:

- а – будівництво міста Білгорода. Мініатюра Радзивілівського літопису;
- б – Євангеліст Лука. Гравюра з «Апостола» Івана Федорова. Львів;
- в – І. Филипович. Гравюри з курсу архітектури і військової справи. Львів, 1647.

Важливим джерелом вивчення історії книжкового мистецтва кінця XVI ст. є «Пересопницьке Євангеліє», написане на Волині (нині зберігається в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського). У ньому органічно поєднались чудове каліграфічне виконання тексту, чотири

орнаментальні композиції з мініатюрами, на яких зображено євангелістів, багатий декоративний орнамент, досконалі кінцівки, заставки, ініціали, сповнені ренесансних мотивів. Важливе значення для дослідження історії України має графіка книг, виданих у XVI–XVII ст. у Львові, Острозі, Києві та інших містах. Вони є цінними пам'ятками історії культури, друкарства, графіки. Майстри стародруків дбали про те, щоб видання мали досконалу внутрішню будову, привабливий естетичний вигляд, чимало уваги приділяли малюнкові шрифтів, складанню, верстці, друку, нерідко двоколірному, художньому оздобленню видання у цілому.

Широке уявлення про ілюстрацію стародруків України дає дослідження Я. Запаско та Я. Ісаєвича «Пам'ятки книжкового мистецтва: Каталог стародруків, виданих в Україні». Дослідники простежують, як в оздобленні стародруків зароджувалися нові елементи оформлення, зокрема, титульний аркуш, так звана форта, витвір друкованої книги, удосконалювалася техніка декоративного оздоблення. Велику джерельну цінність мають передусім орнаментальні прикраси львівських та острозьких друкарів, зокрема Івана Федорова. В острозьких виданнях Федорова з'явилися перші зразки виливних прикрас (виливна орнаментика виготовлялася з металу таким же способом, як і друкарський шрифт). Особливо багатими на складану орнаменту були друки Львівської братської, Києво-Печерської та Унівської друкарень.

Ще чекає на свого дослідника сюжетна фронтиспісна та ілюстративна гравюра українських стародруків. Ілюстрували видання всі значні українські друкарні. Сюжетна гравюра на дереві та металі відзначалася цікавим змістом і високим художнім рівнем. Уперше гравюри-ілюстрації (сюжетні композиції), що мали релігійний характер, було застосовано у крилоському виданні «Євангелія учительного» (1606 р.). Цілком світські гравюри-ілюстрації вперше з'являються у київських друках. У збірнику віршів 1622 р. Касіяна Саковича на смерть гетьмана Петра Конашевича Сагайдачного вміщено три такі ілюстрації: портретне зображення гетьмана на коні, сцену здобуття козаками турецької фортеці Кафи і постать козака з рушницею (герб Запорозького війська). В

«Тератургімі» (1638 р.) Афанасія Кальнофойського вміщено плани Києва, що є одними з унікальних українських картографічних джерел XVII ст.

Джерельне значення має оздоблення українських стародруків гербовими зображеннями. У багатьох виданнях Львівської братської друкарні є вірші про герб Львівського братства, в яких повторюється у різних варіантах думка, що в гербі закономірно поєднане зображення лева – символу Львова, і вежі – символу стійкості членів братства у боротьбі за православ'я.

Поширеними у стародруках були гравюри повчального, моралізаторського змісту. В «Євангелії учительному» (1637 р.) вміщено гравюру «Притча про багатія і смерть», на якій зображено пихатого пана, що спостерігає за тим, як працюють на нього селяни – віють жито, засипають хліб до комори. А за спиною у нього вже стоїть смерть із косою.

Українські майстри були добре обізнані із друкарською справою Західної Європи. Прототипами фігурних і орнаментально-декоративних прикрас видань Івана Федорова були гравюри західноєвропейських митців Ергарда Шона, Ганса Зебільда Бехама, Гейнріха Альдегревера та ін. Створюючи «Лицьову Біблію» (1645–1649 рр.), талановитий український гравер Ілля вміло використав гравюри голландського майстра Фішера (Піскатора). Трапляються в українських друках відбитки безпосередньо з оригінальних дощок, які раніше використовувалися в польських і німецьких виданнях. Водночас дослідники українського друкарства встановили, що деякі дошки українських друкарень перевозились у друкарні Варшави, Познаня, Ясс. Це свідчить про співпрацю українських друкарів із європейськими майстрами.

Українська гравюра XVIII ст. засвідчувала вагомі здобутки українських майстрів у жанрі не лише книжкової гравюри, а й верстатної. Порівняно проста і дешева у виготовленні гравюра мала велике значення в культурному житті українського народу. Основними місцями підготовки граверів були Київська академія, колегіуми в Переяславі, Чернігові, Харкові. Крім того, навчання граверів велося також у Києво-Печерській і Почаївській лаврах. Деякі майстри продовжували навчання за кордоном (Польща, Німеччина).

Серед книжкових гравюр привертають увагу оригінальні ілюстрації Л. Тарасевича до «Києво-Печерського патерика» (1702 р.), на яких зображено, зокрема, побут києво-печерських монахів, господарські приміщення монастиря. Ці традиції продовжували І. Дирський, Н. Зубицький, Г. Левицький, брати Гочемські та інші видатні майстри граверної справи.

У 1847 р. в Москві вийшла друком книга О. Рігельмана «Літописна оповідь про Малу Росію та її народ і козаків узагалі», яка була чудово ілюстрована малюнками Т. Калинського та інших художників. Серед малюнків особливо цінними є зображення шляхетних українських жінок і дівчат, полковників, сотників, шляхтичів, писарів, козаків, селян тощо. Майстерно виконані кольорові малюнки так званих «малоросійських типів» згодом неодноразово передруковувалися в різних ілюстрованих виданнях, зокрема в альбомі «З української старовини» (Київ, 1991), і не втратили свого джерельного значення до нашого часу.

Таким чином, пам'ятки книжкової графіки – мініатюри і гравюри – складають цінний джерельний комплекс української історії. У зв'язку з тим, що кириличні рукописні та друковані книги до кінця XVIII ст. здебільшого мали культове призначення, тематичний простір мініатюри і сюжетної гравюри був дещо обмеженим, проте це не принижує їхньої джерельної цінності. Книжкова графіка дістала подальший розвиток у книгодрукуванні XIX–XX ст., що дає можливість простежити удосконалення техніки, збагачення форм і змісту зображень [7].

*Екслібрис* – Книжковий знак – графічний твір малого розміру, надрукований у вигляді ярличка. Книжковий знак наклеюється на внутрішній бік палітурки книги і позначає, до якої бібліотеки входить, кому належить ця книга. Часто друкується з авторської друкованої форми і добре в'яжеться з виглядом книги. Малюнок на книжковому знаку у формі символу або алегорії відображає професію, схильності та смаки власника книги або вказує характер, спрямованість бібліотеки. На книжковому знаку є напис «Ex libris» («з книг»),

прізвище або ініціали власника та іноді короткі афористичні вислови (рис. 1.15). Книжковий знак веде свій початок з XVI століття.

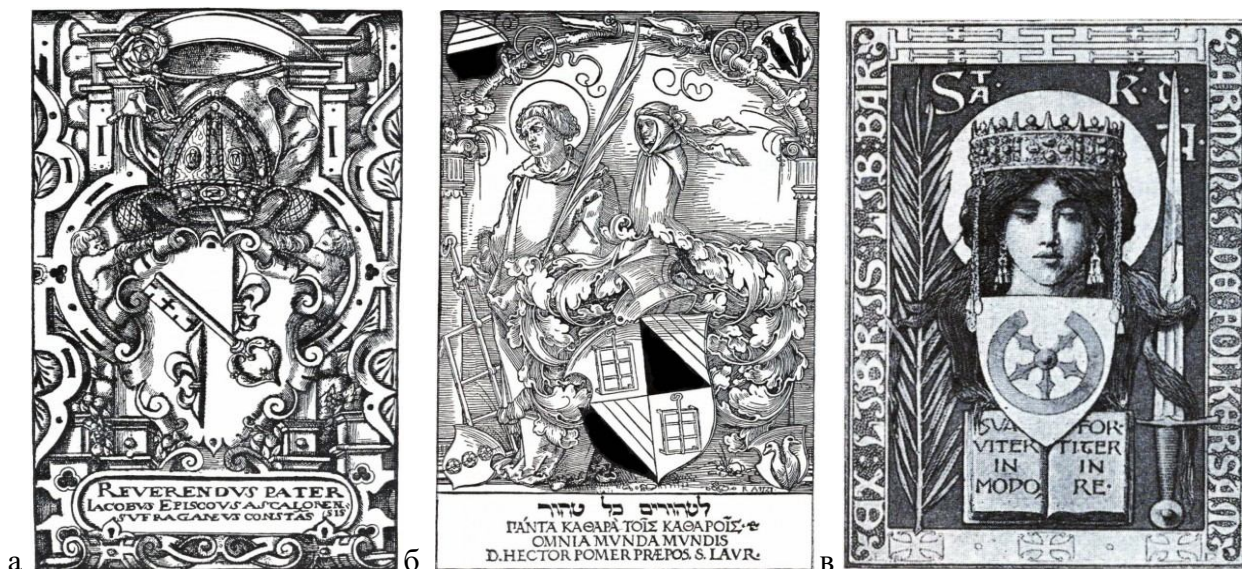


Рисунок 1.15 – Екслібриси:

- а – Книжковий знак Константського суфраган-єпископа Якова;
- б – Книжковий знак Г. Помера, мал. Альбрехта Дюрера;
- в – Книжковий знак барона А. Є. Фелькерзама, мал. проф. е. Деплера.

*Карикатура* (від іт. caricatura < caricare – навантажувати, перебільшувати) – особливий сатиричний жанр газетно-журнальної графіки та книжкової. У карикатурі навмисно підкреслюються, перебільшуються характерні риси та особливості людини чи події у тому, щоб виконати завдання викриття, осміяння, впливу. Самостійна (верстатна) карикатура зустрічається порівняно рідко – вона майже завжди пов’язана з газетою, журналом, книгою, плакатом. Найчастіше карикатура супроводжується текстом. Завдяки друкованим виданням карикатура поширюється дуже широко. Існують спеціальні гумористичні журнали, збірки карикатур.

Карикатуристу треба мати особливий дар, гострим оком, помітити найхарактерніше, здатністю перебільшити, залишаючись при цьому глибоким і тонким художником. В історії мистецтва відомо безліч майстрів карикатури: О. Дом’є, Х. Бідstrup, Ж. Еффель, В. Серов, Д. Моор, Кукринікси та ін. (рис.1.16).





Рисунок 1.16 – Карикатури відомих митців:  
а – О. Дом'є; б – Ж. Еффеля; в – Х. Бідструпа

### ***Запитання і завдання для самоперевірки:***

1. Охарактеризуйте особливості становлення мистецтва оздоблення книги в Україні.
2. Назвіть провідних українських майстрів ілюстрації.
3. Охарактеризуйте мистецтво екслібриса.
4. Назвіть художньо-образні особливості карикатури.
5. Творчість яких карикатуристів вам подобається?

## Лекція 1.4 Газетна та журнальна графіка

### *План*

1. Еволюція графіки періодичних друкованих видань
2. Стилiстичні особливості друкованої журнальної графіки
3. Специфічні завдання та образотворча мова газетної і журнальної графіки
4. Особливості дизайну періодичних видань

### *Короткий виклад змісту лекції*

На початку XVI століття в Європі з'явилися перші друковані агітаційні листівки і брошури з описом сенсаційних подій. «Інформаційний лист» вважається прототипом перших періодичних видань. Журнал з'явився в Європі в середині XVII століття. Першим розважальним журналом був французький «Le Mercure Francais» (1605–1644). Він дуже швидко набув популярності, а у 1654 році з'явився його німецький аналог (Кумедний Меркурій), 1672 році в світ вийшли французьке і голландське видання («Mercure Galant»), а в 1690-му з'явився і англійський варіант – «African Mercury».

Характер оформлення перших журналів був розважальним. Прообразами були книги, ілюстровані придворні календарі, які називали альманахами, і атласи з географічними і астрологічними картами. Журнальна форма спочатку складалася з різного роду прикрас і ілюстративних елементів. Техніка гравірування на металі давала великі репродукційні можливості в порівнянні з традиційною для книги ксилографією. У журналах містилися цілі ілюстративні додатки, запозичення з популярних великоформатних видань-альбомів. З'явилися оглядові видання. У назвах перших журналів часто присутнє французьке слово *journal* – газета, щоденник, що вказує на загальний історичний прототип даних видів періодичної преси.

Крім періодичності спільною рисою газет і журналів була дискретність оповіді. Якщо газети брали інформаційний матеріал з політичної сфери, то перші журнали зверталися до науки та літератури. Протягом XVIII століття журнал і



газета по черзі виходили в якості додатків один до одного, що вказує не лише на спорідненість цих жанрів, але і на їх взаємний вплив в процесі еволюції. Уся періодика за своїм оформленням нагадувала брошури.

Журнали мали гравіровані титульні листи і прості текстові смуги, стиль оформлення яких повністю визначався книжковими канонами. Поняття періодичності було дуже умовним. Сформована за цей час книжкова схема подачі текстової інформації стала зразком для журналів і зберігалася протягом майже двох століть. Іноді в журналах за зразком книг використовувалася подвійна титульна система, що складається з гравірованого і наступного за ним набірною титулу. Однак в більшості випадків періодичне видання мало тільки один титульний лист – обкладинку, в якій поєднувалися образотворчі і шрифтові елементи.

Журнал був розрахований на менший термін використання, тому не вимагав книжкової палітурки і форзацу, подвійної титульної системи. Обкладинки перших розважальних («*Mercure Galant*») і моралістичних журналів («*The Tattler*», «*The Guardian*») представляли собою детально опрацьовані смугові ілюстрації. Шапка, і вся текстова інформація обкладинки включалися безпосередньо в зображення, розташовуючись на медальйонах або архітектурних деталях. Стилїстика відображала барокову традицію друкованої графіки. Для наукових видань розроблялися унікальні емблеми або герби, що носили символічний характер. Такі зображення представляли собою ребуси або алегоричні символи, що забезпечувало декоративну та інформативну функції. Крім символічної емблематики журнал прикрашався ошатними бароковими рамками, орнаментальними вставками, ілюстративними і набірними заставками або декоративними лініями.

Наприкінці XVIII століття структурні і пропорційно вивірені композиції панували в мистецтві графіки. Стилїстика класицизму спрямовувала до форм античного мистецтва, в якому закладена гармонія простоти, строгості, логічній ясності і монументальності. Збільшилась роль текстових елементів. Зникли витіюваті заставки, рамки та ініціали. Ідея гармонії привела до переосмислення

поняття пропорціювання. Якщо раніше простір між текстовими блоками заповнювався різномасштабними декоративними елементами складної форми, то тепер поле сторінки стало важливим виражальним засобом.

У XIX столітті журнал орієнтувався на масову аудиторію. Зростання тиражів і кількості видань збіглася за часом зі швидким розвитком поліграфічної техніки. На межі століть вдосконалюється паперове виробництво і з'являється рулонний папір. У 1812–1814 роках в Англії створені перші машини швидкого друку. Механізація вплинула на характер оформлення періодики. На зміну рукотворним емблемам-ребусам прийшли набірні елементи, позбавлені індивідуальності. Змінюється роль орнаменту. Він виділяє структурний каркас сторінки, набуває узагальнення силуету до геометрично правильних форм. Прикладом оформлення видання в стилістиці класицизму став французький журнал епохи Великої революції.

У другій половині XIX століття активно використовувалися нові техніки. Винайдена торцева гравюра стала однією з головних репродукційних технік в ілюстрованих журналах. Альтернативними способами репродукування журнальних зображень були офорт і літографія. Збільшилася частка ілюстративних і декоративних елементів. В одному виданні, а іноді і на одній журнальній смужі могли розташовуватися елементи, виконані в різній техніці і стилістиці. Типовими для вікторіанської періодики 1820–1900 років були детальна насиченість і оповідальність зображень. Замість алегорій бароко або архітектурних деталей класицизму в журналі з'явилася графіка, в реалістичній або сатиричній формі, яка представляла глядачеві ситуації і сцени з повсякденного життя. Ілюстрована періодика середини XIX століття виходила у великому форматі і нагадувала газету таблоїдного типу. На відміну від газет журнали мали багато ілюстрацій. Гравюри розміщувалися на обкладинці і всередині текстових розворотів. Їх сюжети були здебільшого пізнавальними: види міст, пам'ятники архітектури, екзотичні тварини, твори мистецтва, портрети історичних діячів. Ілюстрація перетворилася на носія не тільки стилю, але і інформації. Спочатку чорно-біла, а потім і кольорова ілюстрація стала не

просто невід'ємним компонентом обкладинки журналу, але головним засобом залучення глядацької уваги.

Широке поширення отримали виконані в техніці офорту побутові та політичні карикатури. Ілюстрації таких прославлених майстрів, як Оноре Дом'є, Густав Доре, Поль Гаварні, стали основою для подальшого розвитку політично заангажованого мистецтва. Сатирико-політичні видання прагнули відобразити найбільш актуальні теми в максимально виразній, часом шокуючій формі.

Розквіт оповідної і сатирико-побутової літографії в журнальному оформленні припав на кінець XIX століття. У журналі «Punch» вперше з'явилися комікси, відмінною рисою яких була сюжетна розкадровка зображення, пов'язана з підписами з діалогами та коментарями.

Поява у 1836 році кольорової літографії дозволила збагатити виразні можливості графіки спочатку в плакаті, а потім і в журнальному оформленні. Зміст і стилістика ілюстрацій стали відповідати тематиці і жанру видань. Ускладнилася пластика журнальної шапки. Враження насиченості і декоративності загального рішення було куди важливіше, ніж естетичність і композиційна вивіреність окремих елементів, тому поступово вирачалась стилістична цілісність видань.

*Модерн*, як протест проти еkleктичності вікторіанської епохи, ставив завдання розвитку художніх смаків здебільшого у масових періодичних виданнях. Поєднуючи романтизм і символізм, характерні для прерафаелітів, з прагматичністю і технологічністю епохи загальної індустріалізації, модерн став першою спробою уніфікації графічної мови. Відомий німецький журнал епохи модерну «Jugend» випускався щомісячним тиражом понад 100 тис. примірників. Він не тільки дав назву німецькому варіанту стилю, а й створив художні прийоми, які використовувалися в періодиці аж до 1950-х років. На сторінках періодики модерну стали з'являтися рукотворні асиметричні орнаменти, засновані на рослинних мотивах, які не мали історичних прототипів. На межі століть в моду увійшли стилізовані типографські композиції, засновані на експериментах з формою і пропорціями букв. Принцип естетизації всіх

елементів журналу знайшов широке застосування в жіночій періодиці. Тут, модерн залишався визначальним до середини 1930-х років.

Поява в 40-х роках XIX століття фотографії, що була принципово новою технікою репродукування, стало імпульсом для зміни ставлення до образотворчого матеріалу в журнальній формі. До кінця 1890-х років паралельно з декоративною періодикою модерну, видається велика кількість журналів з фотографічними ілюстраціями. Увага до реалістичності зображення позначилася на графічній мові обкладинок й ілюстрацій. В кінці XIX століття з'являються обкладинки, виконані в академічній, максимально реалістичній манері. Ілюстрація подій, позбулася емоційності і фактурності станкового зображення, декоративної нарядності і фіксувала конкретні моменти сучасного життя. Вона стала синонімом оперативності та інформаційної насиченості. Замість естетики опосередкованого оповідання, заснованого на метафорі або алегорії, актуальності набула репортажна естетика, яка насичена сталими друкарськими композиціями з реалістичними зображеннями сцен повсякденного життя. У 1893 році заснований професійний журнал для художників «The Studio». Художній критик Генрі Коул створив журнал «Journal of Design and Manufactures». Послідовник Вільяма Морріса, художник Артур Макмурдо організував в 1882 р групу «Гільдія століття», що випустила ряд періодичних видань, присвячених прикладному мистецтву.

Прагнення максимально виявити пластичні характеристики графічної мови стало новим вектором журнального проектування.

Якщо естетика періодики вікторіанського стилю будувалася на ідеї залучення уваги глядачів за допомогою будь-яких доступних засобів вираження, то послідовники Вільяма Морріса ставили перед собою завдання збереження цілісності не тільки журнального образу, але і стилістики всіх елементів оформлення. Новим критерієм естетичності була стилістична, колористична і фактурна єдність образотворчих і набірних елементів. Цим визначалась відмова від використання в межах одного видання різностильних гарнітур і набірного декору. В періодиці прагнули поєднувати декоративність середньовічної книги

зі структурною ясністю і раціоналізмом видань класицизму. Жорстко структурована орнаментальна рама допомагала упорядкувати композицію обкладинки і стала характерною рисою стилю.

*Плакат стиль (1890–1920 рр.)* Перебуваючи під впливом плакатного мистецтва, журнал став більш видовищним і контрастним. Зростаюча конкуренція і зміна технологій друку призвели до того, що журнальна ілюстрація придбала яскраву графічність. Незважаючи на стилізовану манеру, збереглися читабельність і тематична відповідність журнального способу утримання видання. Склалося ставлення до журнальної обкладинки як до зменшеного плакату. Декоративність і спрощеність – основні засоби посилення виразності графіки. Характерна риса стилю – активне використання кольору як емоційного засобу виразності. Локальне зафарбування значної площини яскравим кольором посилювало контрастність і цілісність композиції. Відбулося майже повне зникнення текстової інформації з обкладинки.

У ХХ ст. ілюстрація сприймається як до вільний начерк, який передає експресію, виявляє індивідуальну манеру художника. Обкладинка позбавляється рафінованості і обов'язкової естетичності. Зображення стає метафорою політичних і соціальних проблем, висвітлених в журналі. *Експресіонізм* став художнім відгуком на політичну і економічну нестабільність. Графіка набуває експресивності, провокативності, брутальності і контрастності. Група «Die Brucke» («Міст» 1905 р.), повністю ігнорувала класичні канони краси. Її найбільш відомими учасниками були Ерх Хеккель, Еміль Нольде, Карл Шмідт-Роттлуфф, Ернст Людвіг Кірхнер, Фріц Блейл і Макс Пехштейн. Художники відмовилися від реалістичності, плановості, об'ємності, естетичної рафінованості і декоративності. Група «Der Blaue Reiter» («Синій вершник» 1912 р.), організована Василем Кандинским і Францем Марком видавала однойменний альманах, який служив вісником абстрактного напрямку експресіонізму не тільки в Німеччині, але і у всій Європі. У середині журналу перевага віддавалася фотографічним зображенням, на обкладинку виносилася чорно-біла графіка, найчастіше виконана в техніці ліногравюри, ксилографії або офорта. Реальність

стилізували з метою створення максимально контрастного і напруженого впливу. Художники узагальнювали зображення і віддавали перевагу контрастним протиставленням значних локальних площин і ритмічно активних ліній, навмисно зберігали ескізність і випадковість силуетів.

*Футуризм* (Умберто Боччоні, Джакомо Балла, Луїджі Руссоло, Джіно Северіні) завдяки широкій пропаганді власних ідей в численних періодичних виданнях швидко поширив свій вплив по всій Європі, отримавши найбільший відгук в Англії, Німеччині, Америці та Росії. Характерний принципово новий підхід до формоутворення, багато в чому заснований на експериментах кубістів і абстракціоністів. Стилізація форми в рамках нової естетики здійснювалася за рахунок її розкладання на складові елементи, спрощена пластика яких уподібнювалась типовим деталям машини або механізму. Геометризація зображення і типографіки стає основним образотворчим прийомом. Принциповою відмінністю стилю була естетизація швидкості як уособлення нового часу, прискореного ритму життя. Осмислення локальних площин як «силових ліній», які беруть участь в «битві планів», стає поширеним способом посилення контрастності і виразності журнальних композицій. Принципова відмінність друкованого образу футуристичної періодики полягала у виборі машини або механізму в якості основного предмету естетизації.

*Дадаїзм* (1905–1920) порушував всі правила і канони оформлення періодичних видань. Шокування і повна свобода самовираження дадаїстів руйнували бар'єри між різними областями мистецтва. Досвід і майстерність замінюються на парадоксальність, відсутність раціональної побудови і різноманітність графічних прийомів і фактур (Dada, Bulletin Dada, «291», Месапо в Швейцарії, «391», Club Dada, Der Dada, Dadaco в Німеччині і New York Dada в Америці). Оформлення журналу не спрощувало, а скоріше ускладнювало процес читання, що, підігрівало читацький інтерес. Спонукаючи читача до активного сприйняття інформації, художники багатьох видань перетворювали текст обкладинки на подобу друкарських ребусів. Поєднання в періодиці окремих, різних за значимістю матеріалів дозволяло поєднати в одному номері різні за

пропорціями і розмірами смуги набору, неоднакову кількість колонок, різноманітні рішення заголовних і виносних комплектів.

Звертаючи увагу на ритмічну активність друкованої графіки і характер читання тексту, дадаїсти проектували багатошарові послання, які передбачають вибіркоче читання в різній послідовності. Прагнення до неоднозначності пояснювало відсутність ієрархічних зв'язків в структурованій інформації.

*Де-стиль (De Stijl), або неопластицизм* (1910–1935 рр.) на основі законів універсальності і раціональності був спрямований на пошук нової графічної мови. Принциповою була позиція використання тільки «чистих форм» в їх найпростішому варіанті. Ван Дусбург (засновник журналу «De Stijl» 1917 р.) використовував квадрати і їх найпростіші похідні для створення ритмічно активних композицій. Універсальність графічної мови дозволяла зберігати стилістичну цілісність і в той же час створювати безліч різноманітних комбінацій. Пофарбовані в чисті кольори, позбавлені фактури та об'єму геометричні фігури набули статусу універсальних символів індустріального суспільства. Суворе дотримання взаємної перпендикулярності як набраних, так і мальованих елементів привело до посилення структурної вивірених композицій. Характерною рисою де-стилю, була динамічна напруженість, яка досягалася в першу чергу за рахунок відмови від симетричних рішень як в обкладинці, так і в розворотах. Динаміка посилювалася завдяки включенню вільного простору листа в загальну композиційну гру. Великі поля, а також поява повітря всередині сторінки акцентували ритмічну активність композиції.

Модульність і простота структурної побудови дали можливість комбінаторного використання універсальних прийомів. Спрощення силуетів, естетика прямого кута і наявність вільного простору дозволило максимально виявити ритмічний малюнок видання, його унікальність.

«Нова типографіка» на Заході і конструктивізм в Росії ґрунтувалися на інтеграції мистецтва і техніки. Відмовившись від чисто інтуїтивного підходу і спираючись на логіку і доцільність у мистецтві, конструктивісти розробили новий метод «об'єктивного художнього аналізу». Основа методу – виявлення

внутрішньої, конструктивної структури як суті об'єктів. Предметом естетизації став каркас конструкції, що визначає форму об'єкту. Характерним є прагнення поєднати експериментальність і утилітарність. Простір обкладинки і розворотів складався з простих за формою блоків. Найбільша увага приділялася способу їх зі підпорядкування. Основним виразним засобом конструктивізму була структурна і композиційна ясність співвідношення розмірів і розташування елементів по відношенню один до одного. Принцип контрастів практично повністю витіснив нюанс, як в наборі, так і в композиції розвороту. У журналах конструктивістів ритмічна роль текстового бруска була набагато важливіше його змісту. Логічність побудови композиційної схеми, її виразність і динамічність хвилювали дизайнерів набагато сильніше, ніж ієрархічна відповідність і читабельність текстів.

Нове життя отримали жирні лінійки, які з простих елементів виділення, поділу або декорування перетворилися у візуальні еквіваленти інженерних конструкцій. Конструктивісти посилювали декоративність журнальної верстки через виявлення структурного каркасу композиції за допомогою лінійок, зонування сторінки локальними колірними плашками.

*Супрематизм* (лат. *supremus* – перевершує, верховний, найвищий). Використовуючи абстракцію як засіб перетворення і стилізації реального світу, супрематизм увійшов в історію як один з напрямків конкретного мистецтва, заснованого на інтелектуальній грі з геометрично правильними формами. Безпредметні композиції з простих геометричних фігур на відміну від робіт неопластицистів, передавали просторову глибину сторінки. Розуміючи білий фон як символ безмежності і нескінченності, супрематисти використовували прийом накладення фігур, створюючи їх об'ємність, висоту і віддаленість на різну відстань один від одного. Особливість супрематизму – алогічність. Уникаючи симетричності і статичності, супрематисти прагнули врівноважити асиметрію за рахунок створення динамічної рівноваги між шрифтовими і образотворчими елементами. Характерним є зіставлення геометричних площин з фотографіями архітектурних споруд, що також посилювало архітектонічність і



символічність супрематичних композицій. Обкладинка стала не стільки засобом комунікації і реклами, скільки полем для експериментів, способом демонстрації нових художніх концепцій.

*Функціоналізм (1920–1940 рр.).* Виявляючи ієрархію інформації, функціоналісти прагнули максимально обмежити палітру графічних засобів. Композиція залежала від значущості інформації. Важливо було не просто структурувати текстові блоки, але зробити їх приємними для ока, зручними для читання. Саме прозорість і системність загальної конструкції журналу стали новими предметами естетизації, які визначали стилістику оформлення. Модульна сітка журналу отримала абсолютно нове прочитання. Розглядаючи її як засіб гармонізації композиції, функціоналісти заклали основи модульного проектування видання. Вони очистили журнал від декоративних елементів, орнаментів і лінійок і перевели його виключно на рядкової набір.

Як і конструктивісти, функціоналістів віддавали перевагу фотографії. Однак на відміну від обкладинок конструктивізму, функціоналізму властиво принциповий поділ ілюстративного і текстового матеріалу через зонування сторінки. Суворе дотримання проектної сітки дозволяло дизайнерам об'єднувати різні за пропорціями фотографії в єдину ілюстративну зону, принцип компоновання якої зберігався незмінним всередині всього журналу.

*Фотоекспресіонізм* Фотомонтаж, фотограма і фотонабір лягли в основу оновленої графічної мови. Фотографія стала головним способом творчого самовираження. Фотомонтаж, кадрування, напівпрозорі накладення, повне або часткове тонування, силуетна обтравка, все це дозволило надати реалістичним зображенням абсолютно іншого звучання, поєднати в одному просторі несумісне, зіставити непорівнянне, зберігши при цьому достовірність і переконливість. Збираючи кілька фотографій в одному колажі, дизайнери домагалися контрастності і виразності за рахунок поєднання різних за масштабом об'єктів, перенесення предметів в нетрадиційний для них контекст чи наділення їх нехарактерними властивостями. Застосовувався прийом накладення друг на друга напівпрозорих, тонованих в різні кольори або повернутих під

різним кутом шрифтів і зображень. Повністю зникла просторова глибина сторінки, зображення з реалістичного перетворилося в асоціативне. Використання вільних композицій і відсутність чіткого зонування дозволяли імітувати в обкладинці безпосередність вільного потоку асоціативних образів, створювати враження постійної трансформації і переміщення. Піт Зварт прагнув створити графічний еквівалент кінематики. Імітуючи за допомогою багат шаровості кінематографічний рух, поєднуючи різні фази одної дії, він наповнив обкладинку багатозначністю.

*Ар-деко* (1925–1940 рр.), особливістю якого була комерційна спрямованість, відродив моду на мальовані ілюстрації, стильність і естетична привабливість яких грала більш важливу роль, ніж реалістичність, змістовність, функціональність або відповідність певній ідеології. Ар-деко став чинником так званої *fashion illustration*. Саме в цей час склався новий тип модного журналу, естетичне задоволення від перегляду якого цінувалося куди більше, ніж його зміст.

*Стрімлайн* (*Streamline*), або «обтічний стиль», який є одним із стилістичних напрямів американського модернізму, дав нове життя футуристичній естетизації руху, швидкості і технологічного прогресу. Навмисна монументальність і патетичність реалістичного об'ємного зображення окремої деталі або цілого агрегату стали характерними особливостями стилю. Збільшуючи і максимально спрощуючи зображення, дизайнери надавали йому значимість і виразність. Принцип обтічності, відбився у загальній лаконічності реалістичного зображення. Фонове оточення спрощувалося до однотонної або градієнтної заливки. Обтічність округлих форм і мінімалістичність силуетів були способами графічної стилізації і самодостатніми символами швидкості і прогресу. Характерним було поєднання машинної естетики футуризму і елегантної рафінованості ар-деко. Характерним для ілюстрації 1930-х років було посилення композиційної ролі діагоналі.

Завданням сюрреалізму була проголошена орієнтація образів не на свідомість, а на підсвідомість. Автоматизм творчості розумівся як випадкова дія,

заснована на психічних асоціаціях («La Revolution Surrealiste», «Bifur», «Le Surrealisme au Service de la Revolution»). Проголошується ідея про безумовну творчу свободу художника, в основі якої лежить психоавтоматична потреба у самовираженні. Сюрреалісти активно використовували фотографії. Популярним був прийом вміщення одного фотографічного зображення в силует іншого, вперше застосований в журналах «Apparel Arts i Direction». Популярність отримав спосіб виявлення парадоксальності журнального образу за рахунок використання нечітких знімків (1940 р.). Фото рухомих об'єктів, експериментування з фокусуванням, проявленням і фотофільтрами дозволяли не тільки позбутися буденності, але і навмисно ускладнити процес сприйняття. Стилізація образу за рахунок розмитих фотографій набула широкого поширення в журналах мод, для яких проблема збереження стильності стояла набагато гостріше, ніж створення враження інформативній насиченості.

*Модернізм XX століття* об'єднав різні стилістичні напрямки під загальним гаслом створення сучасної візуальної культури. Поява проблеми актуальності і новизни способу зображення зумовила нескінченну гонку, породжену прагненням будь-якою ціною уникнути повторення. В основі лежав принцип стилістичної цілісності, що реалізується шляхом використання одного прийому, візуальна активність якого додатково посилювалася за рахунок відмови від необов'язкових елементів. Найбільш типові категорії модернізму (за Філіпом Джонсоном 1931 р.): простота, варіативність, легкість, світлоноськість і відсутність орнаменту. Яскраво модернізм проявився у модних журналах, для яких пошук вишуканих і стильних рішень був першорядним завданням. «Vogue», «Harper's Bazaar», «L'Officiel» стали справжніми символами моди і елегантності. Наприкінці 1940-х років в моду знову увійшла експресіоністська манера зображення. Створення в 1948 році в Парижі художньої групи «Кобра» (Асгер Йорн, П'єр Альошинський, Гійом Корнель, Карел Аппель), а також виникнення в Америці екшн-живопису і техніки дроппінг привели до появи нових прийомів журнального ілюстрування. На відміну від більшості стилістичних напрямків послідовники неоекспресіонізму принципово

відмовилися від універсальної пластичної мови й обмежень у виборі техніки і манери малювання. Загальним для неоекспресіонізму було прагнення до позаобразного втілення свого внутрішнього світу.

*Художня стилізація (1946–1976 рр.).* Зі збільшенням ролі репортажних фотографій в 1950–1960-х роках прийоми художньої переробки зображення були спрямовані на збільшення візуальної активності журнального оформлення. Новим способом посилення сучасності і стильності журнального образу була навмисна стилізація зображення, художнє перетворення реальності. Оперуючи фігуративними образами, дизайнери почали активно експериментувати з формою і пластикою в першу чергу в ілюстрації.

*Мінімалістичність і графічність* стали новим основою естетики неоавангарду. Лаконізм, графічність, збільшення контрастності – характерні для експериментів неокубістів, що дозволяло зняти побутовизм і перетворити конкретні предмети в узагальнені символи. Журнальна обкладинка 1950-х років значною мірою перейняла прийоми плакатного мистецтва. Спільною рисою для всіх варіантів стилізації зображення було збереження пізнаваності образу.

*Неоабстракціонізм.* Прагнення уникнути всього випадкового і невинуватеного дозволяло надати простим геометричним композиціям велику монументальність і пафосність. Характерною рисою стилю була плакатна контрастність зображення, яка досягалася як за рахунок очищення композиції від зайвих деталей, так і за допомогою збільшення масштабу геометричних фігур. Відмова від білого тла на користь локальної колірної заливки стала новим прийомом матеріалізації об'єктів і одночасно способом уникнути непотрібних асоціацій з кресленням, проекцією або будь-яким іншим умовним зображенням. Якщо супрематичні композиції завжди парили в білому просторі, що символізує нескінченність, то в даному випадку пріоритет віддавали не символічності, а монументальності й образності. Станковий підхід до журнальної ілюстрації, незважаючи на її обмеженість розмірами видання, дозволяв домогтися співвіднесення образу обкладинки з плакатом або живописною фрескою.

*Інтернаціональний стиль (1960–70 рр.)* пов'язаний з митцями: Макс Білл, Армін Хотман, Йозеф Мюллер-Брокман, Зігфрід Одерматт, Карло Віварел – чи Ханс Нойбург, Антон Станковская. Новим естетичним критерієм стала математично вивірена пропорційна система, логічність побудови якої була новою метафорою краси і гармонії. Відмовляючись від випадкових рішень, швейцарські дизайнери акцентували увагу на композиційній організації як образотворчих, так і набірних елементах. Найбільший вплив на журнальний дизайн 1960-х років мала поява модульної сітки, що грала роль раціональної основи композиції.

*Поп-арт (кінець 1950-х р. США)* Англійський художник Річарда Хемільтон охарактеризував новий стиль як ефемерний, швидкоплинний, віртуозний, постійно мінливий і орієнтований на масову, переважно молодіжну аудиторію. Соціальна орієнтованість мистецтва і зміщення акценту в бік його популяризації спонукала до максимального посилення контрастності і візуальної активності графічної композиції, прототипом якої була сучасна рекламна продукція. Ілюстрація стає не просто способом стилізації образу, а засобом рекламування, популяризації видання. Поп-арт демонструє відмову від багатозначності і психологізму ілюстрації. Символічні образи демістифікують за рахунок декоративної манери стилізованого зображення і яскравого колірного рішення. Основа створення журнального образу – його навмисна рекламність і розважальність. Журнал в стилі поп-арт повинен бути сучасним і модним. Неодмінна стилізація зображення надавала повсякденному, репортажному або типовому зображенням символічність і естетичну цінність. Спільною рисою обкладинок поп-арту було прагнення уникнути враження ескізної, випадковості і незавершеності. Композиційна вивіреність, механістичність малювання, наявність контурів і неодмінна яскравість колірного рішення посилювали схожість журналу з комерційною рекламою.

*Пізній модернізм* акцентує зміст зображення, приділяє увагу підтексту, трансформації сенсу за рахунок візуального ряду, метафоричності. В основі ілюстрації лежав візуальний символ. Нестандартна поза, одяг або будь-який

аксесуар створювали оригінальний контекст зображення. Фотомонтаж дозволяв зберегти реалістичність і достовірність образів. Мінімалістичність зображення досягалася за рахунок суворої обґрунтованості появи будь-яких деталей і відображала функціональну орієнтованість періодики пізнього модернізму. Образ повинен був бути провокаційним, легко запам'ятовуватись, бути максимально зрозумілим, сприйматися однозначно і бути стилістично нейтральним.

*Психоделія*, спираючись на досвід сюрреалізму, проголошувала пріоритет всього незрозумілого. Хиткий, навіяний галюцинаціями світ підсвідомих образів і паралельної реальності став одним з головних естетичних орієнтирів. Імітуючи світлові ефекти і пульсуючі ритми нічних музичних шоу, ілюстрація втратила свою матеріальність і просторовість. Замість читабельних і лаконічних образів з'явилися зображення видінь фантазійного світу, галюцинацій, паралельних реальностей. Найвідомішими художниками, були американські карикатуристи Вага Вілсон, Рік Гріффін.

*Еклектика*, як принцип максимальної різноманітності ліг в основу типографських обкладинок таких журналів, як «The Face» і «City Limits», спроектованих Невілом Броуді, і Emigre, дизайнерами якого були Сузанна Личко і Руді Вандерланс. Неповторність рішення, декоративність, динамічність і контрастність образу виявилися важливішими, ніж його зміст. Відсутність домінуючого стилю спричинило відмову від вироблення універсального образотворчого прийому. Крім набраних композицій в деяких випадках використовувалися рукописні шрифти, мальовані ілюстрації, а також різного роду піктограми, стрілки, рамки і лінійки. Композиція сторінки могла бути як багатокомпонентною, так і мінімалістичною, перетворюватись в декоративне полотно або, навпаки, у знаковий, очищений від деталей образ. «Кобра»

*Панк* – навмисна неправильність, грубість, непрофесійність графічної мови, що багато в чому перегукувалося з примітивністю і ескізністю експресіонізму. Однак панк характеризувався більшою агресивністю образів, в основі яких вираз антисоціальної, нігілістичної позиції художника. Відкидалися



принципи естетизації і гармонізації образу. Для графічного образу періодики панка були характерні прийоми: спотворення пропорцій, недбалість і неправильність штрихування, незграбність лінійної графіки та рукописної акциденції, естетика потворного, навмисна агресивність і дисонансні поєднання кольорів.

*Постмодернізм.* Сміслова і функціональна обумовленість образу підсилювалась семантичним значенням. Розмиваючи межі між «високим» і повсякденним, постмодерністи ставили під сумнів всі естетичні канони і правила, що панували в культурі попереднього десятиліття. Художня розкутість і провокаційність, введені послідовниками панку і психоделією, стали відправною точкою для подальшого розвитку комерційного графічного дизайну. Посилення образотворчих характеристик заголовків, динамічність композицій, яскравість і контрастність ілюстративних елементів стали характерними прикметами постмодернізму. Поєднання експериментальності, експресивності, багатослівності і провокаційності з високоякісним виконанням підтримувало образ комерційного видання. На зміну елегантним, очищеним від деталей рішенням прийшли динамічні, експресивні образи. Трансформація пластичного і композиційного рішення були основними способами стилізації, прийомами, що дозволяли надати журналу сучасність. Саме варіативність стала основою стилеутворення. Журнальний образ перестав бути чимось закінченим і незмінним.

*«Нова хвиля»* Вільна компоновка, що характеризувалася алогічністю і напруженістю, відображала нову естетику випадкового. Митців цікавили виразність і експресивність створеного образу. Характерною рисою «нової хвилі» було посилення декоративних характеристик типографіки. Девід Карсон, відомий своєю відмовою від системності і логічної обґрунтованості проектування, принципово змінив не тільки естетику журнального образу, але і його функціональне навантаження. Багатошаровість і динамічність сторінки, надавала текстовим блокам декоративність і зображальність. Прагнення уникнути будь-якої системності та структурованості призвело до того, що навіть

в разі, коли текст і зображення не перекривали один одного, межі їх зон навмисно руйнувалися. Ключовим для естетики «нової хвилі» стало поняття «деконструкція». Прагнення до максимальної виразності і зорової активності способу відбилося в принциповій відмові від загальноприйнятих моделей і таких понять, як «краса» і «гармонія». Естетика неправильного, незручного, нечитабельного, невірноваженого, неакуратного і незакінченого стала новим способом стилізації.

*Неомодернізм* Вишуканість, стильність, чистота, знову почали оцінюватися як модні і привабливі. З журналів зникли нагромаджені, нарочито недбалі композиції, на зміну яким прийшли більш рафіновані і делікатні рішення. Ірреальність багатошарових і часом агресивних зображень в стилістиці «нової хвилі» змінилася більшою реалістичністю і предметністю. Очищені від зайвих побутових деталей фотозображення, мали графічний силует, посилювались за рахунок локального фону, перетворилися з відображень реальності в символи моди і стилю. Плакатна лаконічність, виразна компоновка, колірна єдність і ритмічна напруженість дозволили наблизити як фотозображення, так і комп'ютерні ілюстрації до станкових творів мистецтва.

*Неоконструктивізм* спирався на чітке розмежування, розподіл і геометрично правильне пропорціювання. Позбувшись грубості, брутальності і перевантаженості, властивих періодиці конструктивізму, митці проголосили принцип структурування інформації як новий спосіб її естетизації. Уособленням сучасного, високотехнологічного і передового стали не механізми і машини, а образи інтерфейсу, комп'ютерних технологій, ефекту інтерактивності. Архітектонічність просторової організації сторінки, естетика прямого кута і контрастного контуру, яскраво вираженого зонування – метафори точності та акуратності відбивали комп'ютерну естетику і перетворилися в збірний образ стильності, гармонійності і чистоти.

Значне розширення стилістичних рамок останнього десятиліття ХХ століття привели до розвитку журнальної варіативності в двох напрямках.

1. Варіативність, яка виступала в якості ігрового моменту, посилювала відмінності між окремими номерами одного видання, що дозволяло зберегти ефект новизни і несподіванки.

2. Варіативність, що лежала в основі вільного комбінування образотворчих і друкарських елементів, дозволяла створювати впізнаванні фактури, тим самим виділяючи видання серед журналів близької тематики.

Втративши універсальність і інтернаціональність, графічна мова початку ХХІ століття стає більш фактурною. Комбінування як образотворчих, так і набірних елементів залежно від ситуації, постійна зміна їх поєднань стають головними засобами журнального декорування.

*Тенденції сучасної газетної графіки:*

1. Тіпографізація супроводжується просвітленням смуг (відмова від вертикальних лінійок при «світлому» наборі тексту) і одночасно посиленням контрастності.

2. Відмова застосування лінійок

3. Плакатність – перша сторінка перетворюється в обкладинку з численними анонсами матеріалів внутрішніх сторінок (особливо в газетах форматів А4, А3).

4. Мозаїчність структури останньої сторінки (розміщення довідкової інформації, рекламних оголошень).

5. Ілюстративність – візуальна інформація все наполегливіше тіснить текстову.

6. Словесна інформації замінюється графічною (інфографіка).

7. Шести-колонна верстка замінюється чотири – і навіть три колоною.

8. Персоніфікація інформації (підвищення уваги до окремих осіб).

9. Розвиток заголовного комплексу – заголовки, підзаголовки, рубрика, «врізка», фотозаставка або фотоілюстрації утворюють композицію, що виділяє текст у смузі, в номері й організує простір видання.

10. Підвищення шрифтовий культури – вибір текстових і заголовних шрифтів, гармонують один з одним. Шрифти виразні, легкі для читання в умовах одно – та малогарнітурності.

### ***Запитання і завдання для самоперевірки:***

1. Охарактеризуйте стилістичні різновиди газетної і журнальної графіки.
2. Назвіть специфічні завдання та образотворча мова газетної і журнальної графіки.
3. Охарактеризуйте історичний розвиток та місце газетної і журнальної графіки у сучасному мистецтві.
4. Проаналізуйте тенденції розвитку сучасної газетної графіки.
5. Проаналізуйте тенденції розвитку журнальної графіки.

## **Лекція 1.5 Прикладна (промислова) графіка**

### ***План:***

1. Образотворчі завдання промислової графіки
2. Основні форми промислової графіки (етикетка, товарний знак, логотип та ін.)

### ***Короткий виклад змісту лекції***

Промислова (прикладна) графіка – це створення друкарських (фірмових, товарних, грошових) знаків, емблем, поштових марок, етикеток, грамот, монументальної продукції (плакатів, афіш, вивісок, рекламних проспектів).

Прикладна графіка має в основі художньо-утилітарне призначення (календарі, поштові марки, ескізбристи, товарні знаки тощо) і виконує різноманітні функції. Майже всі форми прикладної графіки розраховані на поліграфічне відтворення та тісно пов'язані з текстом. Неодмінними вимогами до прикладної графіки є простота та витонченість, відповідність формі упаковки

та призначенню товарів, застосування сучасних матеріалів. Не останнє значення мають простота та дешевизна виготовлення.

Окрему групу прикладної графіки складає оформлення різних проспектів, театральних програм, запрошень, адрес, почесних грамот, буклетів для туристів, ресторанних меню. Необхідно щоб ці поширені у побуті речі були оформлені красиво, сучасно, а зовнішній вигляд їх відповідав призначенню, щоб усі елементи оформлення гармонували із текстом. Тим самим вимогам має відповідати оформлення вітальних та ювілейних художніх листівок, конвертів, бланків, телеграм тощо.

Мистецтво поштової марки (рис. 1.17) справедливо називають мікро-плакатом. Можна лише шкодувати, що дуже гарна гравірована марка майже зникає і що з'являється безліч марок-фотомонтажів, марок – зменшених станкових творів, які нічого спільного не мають з мистецтвом графіки.



Рисунок 1.17 – Поштові марки

*Конверт.* Фірмові конверти у діловому листуванні успішно виконують представницькі функції. Конверти з логотипом виразно виділяються на тлі загальної безликої кореспонденції. Вдаючись до традиційної поштової розсилки,



відправник підкреслює особливе значення інформації, а зовнішній вигляд і дизайн фірмового конверту працює на репутацію фірми.

*Вітальна листівка.* Оформлення безпосередньо залежить від події та тієї аудиторії, кому вона призначається.



Рисунок 1.18 – Оформлення поштових конвертів

*Грошові знаки* (рис. 1.19). Металеві або паперові знаки вартості, представники дійсних грошей, що історично виникли як знаки грошового товару, що перебувають у обігу та в грошових заощадженнях. В оформлення грошових знаків входить розробка ступеня захисту, віртуозно поєднаної з елементами композиції, вертикальною компоновкою.

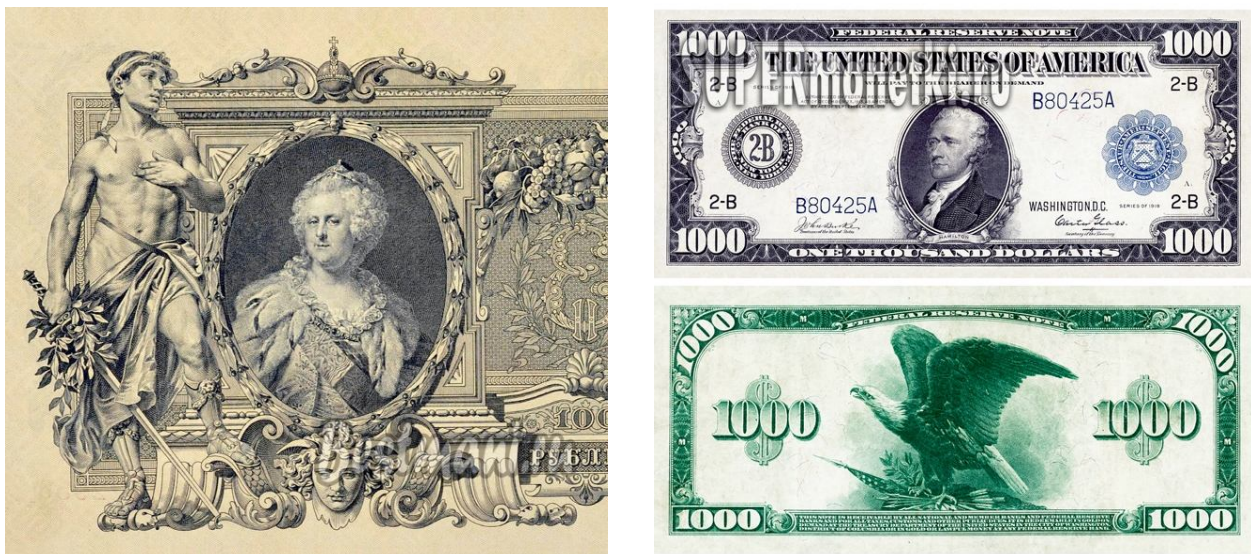


Рисунок 1.19 – Грошові знаки

*Інформаційні матеріали* (рис. 1.20): буклети, програми, проспекти. Ця окрема група прикладної графіки складає оформлення різних проспектів, театральних та концертних програм, запрошень, адрес, почесних грамот, буклетів для туристів, ресторанних меню і тощо. Необхідно, щоб ці поширені в побуті речі були оформлені у відповідності до професійних вимог, тобто їхній зовнішній вигляд відповідав призначенню, щоб усі елементи оформлення гармонували з текстом.



Рисунок 1.20 – Інформаційні матеріали

*Буклет* (рис. 1.21.) – друковане видання на одному аркуші, що складається зошитом або ширмочкою. Різновиди: простий (одне згинання); євро-буклет (ліфлет) (два згинання); багатосторінковий (більше двох згинань). За типом збирання розрізняють: буклет – «серветку» (згини прямують в один бік); буклет – «гармошку» (кожен вигин прямує протилежно). За функціональним призначенням буклети бувають: іміджеві; інформаційні (рекламні), що містять привабливі візуальні елементи; поштові, призначені для постійних споживачів послуг та товарів фірми (індивідуальне розсилання). Рекламні буклети («SalesPromotion») – повідомляють про проведення різноманітних заходів – сезонних розпродаж, знижок, оформлення дисконту. Буклет – запрошення – прикрашається додатковими елементами (стрічками, тисненням тощо).

За кольором і видом паперу: одноколірний або повноколіоровий буклет, надрукований з двох сторін (ліфлет). Висічення після друкарського опрацювання



дозволяють надати різні креативні форми (округлені кути, арки, різьблені краї та вирізки до макету замовника).

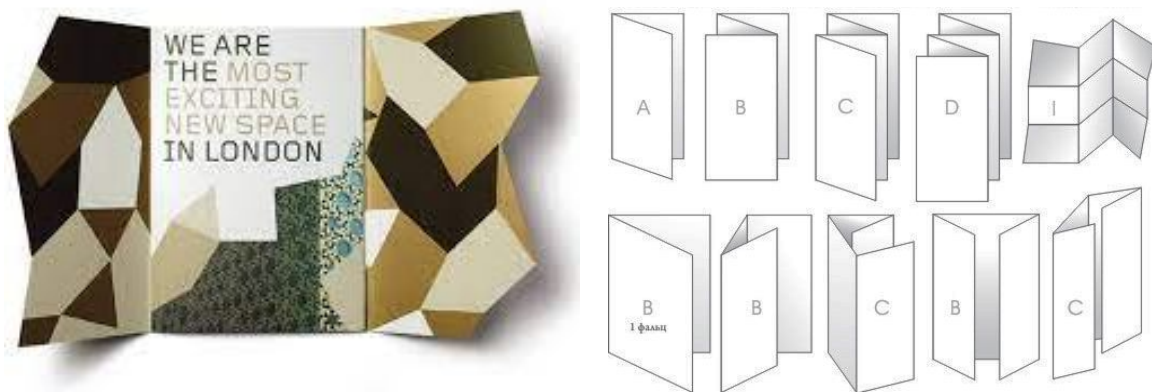


Рисунок 1.21 – Рекламні буклети

*Брошура* – книжка не в палітурці, а в папірці, або просто прошита; невелика кількість зшитих друкованих аркушів; зошит.

Промислова графіка – обслуговуюча: сферу виробництва та збуту промислової продукції: товарні ярлики, фірмові знаки, видавничі марки, упаковка, різноманітні рекламні видання; сферу управління виробництвом: бланки, конверти та ін.)

У творах сучасної промислової графіки важливу роль відіграють шрифт, орнамент, різні мальовані (переважно символічного характеру) та фотографічні зображення, колірне та поліграфічне рішення.

Промислова графіка походить від клейм і торгових марок, відомих з давніх-давен. Вона формувалася як спеціальна галузь художньої діяльності, підпорядкована розвитку виробництва та ринку й остаточно склалася наприкінці XIX ст., коли почали виникати колективи професійних художників, що спеціалізувалися на рекламі, оформленні упаковок та інших. Спроби створення фірмового стилю включали елементи промислової графіки (роботи П. Беренс). Наприкінці XIX – на початку XX ст. промислова графіка швидко розвивається в стилі «модерн». У 1920-ті роки. у промисловій графіці виявився вплив

функціоналізму (роботи австрійського художника Г. Байєра, німецького художника Я. Чихольда, голландського художника П. Зварта та ін.),

У 1930–1940-ті рр. сильні еклектичні тенденції. Графіка входить у систему художнього конструювання (дизайн-графіка), широко використовуючи типові нею методи проектування; переважає орієнтація на колективну творчість із тенденцією до знеособлення художника-виконавця.

У ХХ – на початку 30-х рр. ХХ ст. важливу роль у розвитку радянської промислової графіки відіграли Л. Лисицький, О. Родченко, В. Маяковський та ін. У 30-х роках у галузі промислової графіки працював Є. Лансере, у 40-х – Кукринікси.

*Товарні ярлики* (рис. 1.22). Основна функція – інформаційна. На них розміщуються відомості про товар (найменування виробу, артикул, колір, розмір, склад матеріалу, фірма-виробник, відомості про постачальника, способи догляду за виробом, ціна тощо).

Ярлики, які, окрім інформаційної, виконують ще й рекламну функцію сприяють залученню уваги покупців до товару, просуванню бренду. Останнім часом у комплекті з ярликами додаються цілі рекламні буклети, що розповідають, наприклад, про переваги обраної вами фірми, нові сучасні матеріали та технології, що використовуються у виготовленні виробу.



Рисунок 1.22 – Товарні ярлики

Промислова графіка включає художнє оформлення упаковки (рис. 1.23) та створення етикеток для різних товарів (парфумерії, вин та напоїв, оформлення коробок для кондитерських виробів, тютюну та цигарок, для взуття та головних уборів, створення обгорток для цукерок, конвертів для грамофонних платівок та багато іншого). Вимоги до цього виду прикладної графіки – простота та витонченість, відповідність прикраси формі упаковки та призначенню товарів, застосування сучасних матеріалів.



Рисунок 1.23 – Оформлення упаковки

Фірмовий стиль – це сукупність прийомів (графічних, колірних, пластичних, акустичних, відео), які забезпечують єдність у всіх výroбах фірми та заходах; покращують запам'ятовування та сприйняття покупцями, партнерами, незалежними спостерігачами не тільки товарів фірми, а й усієї її діяльності; а також дозволяють протиставляти свої товари та діяльність товарам та діяльності конкурентів. Він має бути індивідуальним, що запам'ятовується, повинен підвищувати ефективність реклами, також бути естетичним, гармонійним, красивим – це викликає довіру, має демонструвати спадкоємність до діяльності, позиціонування – підвищує ефективність реклами.

Основні елементи фірмового стилю: товарний знак, логотип, фірмові шрифти, фірмова документація (бланки), конверт, візитівка, фірмовий сайт. Сучасні тренди промислової графіки: елементи природи, цитування та переробка

символів, ретрофутуризм, сюрреалізм, комікси та поп-арт, живопис та станковізм, градієнти та колірні переходи.

### ***Запитання і завдання для самоперевірки:***

1. Охарактеризуйте види прикладної графіки.
2. Які образотворчі завдання промислової графіки?
3. Назвіть основні форми промислової графіки.
4. Дайте визначення фірмового стилю.
5. Історичний розвиток та місце промислової графіки у сучасній культурі.
6. Проаналізуйте засоби прикладної графіки.

## **Лекція 1.6 Плакат як різновид графіки**

### ***План***

1. Основні художні засоби плакату.
2. Види плакатів (політичний, інформаційно-реklamний, навчальний та ін.).
3. Стилiстична еволюція плакату XIX–XX ст.
4. Новітні тенденції плакатного мистецтва.

### ***Короткий виклад змісту лекції***

*Постер* (плакат або афіша) – це вид графіки у формі лаконічного, яскравого, частіше кольорового друкованого зображення з коротким текстом. Постер використовують для просування ідейних цінностей, нового продукту на ринку або майбутньої події. Він має бути привабливим та виразним на тлі інших засобів візуальної інформації.

Постер є тиражованою на поліграфічному обладнанні копією художнього оригіналу. Як основу зображення можуть використовуватися різні носії: спеціальні види друкованого паперу, картон, тканина, полімерні матеріали.

Плакати класифікують за такими параметрами:

- призначення;
- техніка відтворення (друковані, трафаретні, мальовані від руки);
- тип оформлення (без декоративного оформлення, у рамці, ламіновані);
- засоби виконання оригіналу (мальовничі, графічні, комп'ютерні).

За призначенням розрізняють постери:

1. Політичні (сатиричні, агітаційні та пропагандистські).
2. Рекламні (торговельні, туристичні, комерційні).
3. Події (спортивні, концертні, виставкові, кіноафіші)
4. Навчальні.
5. Соціальні.
6. Декоративні (репродукції відомих картин, пейзажі, міські краєвиди, композиції з квітів, фотоколажі).
7. Авторські.

*Історія постера* як повноцінного виду образотворчого мистецтва налічує близько 150 років. Але з давніх-давен люди використовували зображення з текстом у своїй культурі. У Стародавньому Єгипті в такий спосіб у громадських місцях розміщували інформацію про затримання за винагороду рабів-утікачів. Римляни та греки вже вміли малювати афіші-анонси для повідомлення громадян про майбутні події (гладіаторські бої та театральні вистави). З винаходом друкарства в XIV столітті в Західній Європі з'явилися перші тиражовані зразки, що віддалено нагадують постери. Графічні аркуші рекламували щойно надруковані художні твори середньовічних авторів. На початку XIX століття барвисті намальовані від руки афіші вже закликали публіку на вистави в театри та цирки, але їх з великою натяжкою сьогодні можна назвати повноцінними плакатами.

Офіційна історія постера починається в 1866 з моменту створення Жюлем Шере (Jules Chéret) майстерні друку і графіки. Шере вдалося максимально спростити технологію чотириколірної літографії та налагодити масовий випуск постерів. З Жюлем Шере працювали визначні основоположники нового виду



образотворчого мистецтва: Анрі Тулуз-Лотрек, Теофіль-Александр Стейнлен, Ежен Грассе, Альфонс Марія Муха (рис. 1.24).

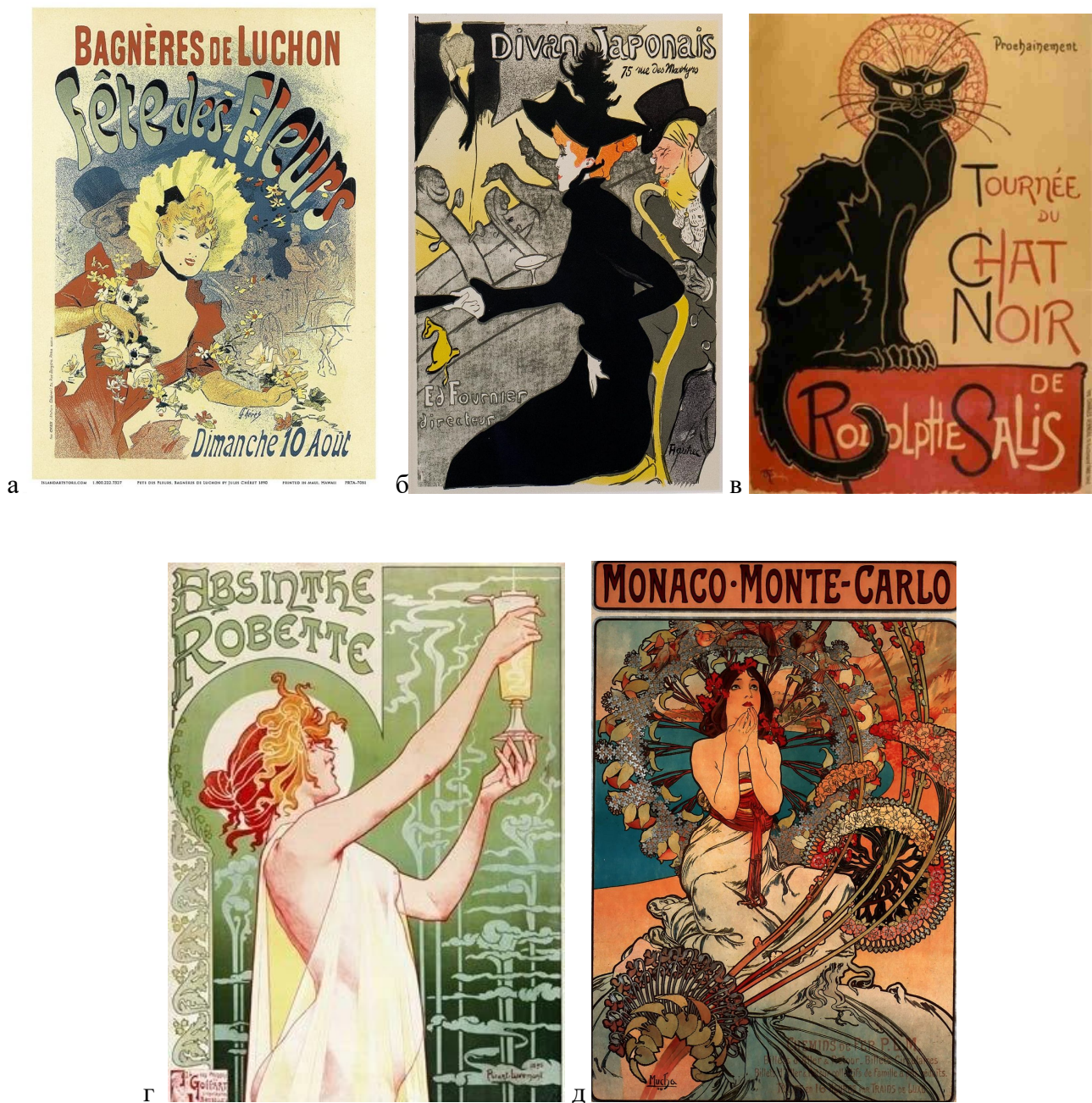


Рисунок 1.24 – Постери стилю модерн:

а – Ж. Шере; б – Тулуз-Лотрек; в – Т. Стейнлен; г – Е. Грассе; д – А. Муха

Тоді ж почали формуватися відмінні риси нового виду графіки:

- використання яскравих символів;
- панування розмаїття у композиції;

- узагальнення форм;
- виразність образів.

Комерційний успіх постерів був приголомшливим.

Афіші заповнили європейські міста, ставши невід'ємною частиною.

Постери рекламували комерційні товари, виставки та майбутні спортивні події. На Заході в цей час спостерігалось бурхливе зростання комерційної реклами. Автори не боялися експериментувати, вигадували постери – яскраві зразки модерну та авангарду. З'явився популярний тип плаката – пінап (рис.1.25).



Рисунок 1.25 – Рекламні постери (Л. Бернхард, О. Рід, Пінап).

Складність дизайну стилю модерн змінилася простотою Sachplakat, або предметного плаката. Його творцем був 18-річний німецький карикатурист, який працював під псевдонімом Люсьєн Бернхард. Леонетто Капп'єлло розвинув сміливу форму реклами з фігурами на простому тлі. Капп'єлло називають батьком сучасної реклами (рис. 1.26).

Одну з найвідоміших ікон радянського дизайну створив Олександр Родченко у 1920-х для видавництва Ленгиз. На цьому плакаті зображено «музу російського авангарду» Лілю Брік (рис. 1.27).





Рисунок 1.26 — Постери Л. Капп'єлло.



Рисунок 1.27 — Постери О. Родченко і Х. Нойдама.

Науково-фантастична стилістика постеру, що склалася у 30 роки ХХ століття популярна і зараз. Найдорожчий зараз плакат «Метрополіс», у 1927 році створив Хайнц Шульц-Нойдам. У 2005 році його продали на аукціоні за 690 000 доларів. Найбільш відомі постери створили Адольф Кассандр, Сол Басс, Роджер Кастел.

Під час Другої Світової війни постер взяли на озброєння всі держави, що воювали. Радянські, американські, британські та німецькі художники створювали потужні пропагандистські плакати на патріотичну тематику.

Знаменитий плакат Дж. М. Флегга (1917 р.) використовувався для вербування солдатів у Першій та Другій світових війнах. Створюючи образ дядька Сема, художник зобразив своє обличчя (рис. 1.28).



Рисунок 1.28 – Агітаційні постери (Дж. М. Флегг, І. Тоїдзе)

Після Другої світової війни у оформленні плаката став домінувати Міжнародний типографічний стиль. Сміливе використання монохромної фотографії та шрифтів без засічок ідеально підійшло для емоційно яскравої комунікації, але при цьому з чітким акцентом. Вольфганг Вейнгарт повернув відчуття хаосу мистецтво плаката. Експериментуючи з офсетною печаткою, він порушив багато правил своїх попередників і відкрив нову еру постмодерного дизайну, яким ми його знаємо сьогодні. Універсальний символ миру був спочатку розроблений Джеральдом Холтом для британського руху, який

виступає за ядерне роззброєння. Лінії у колі відображають форми літер N і D, з яких починаються слова nuclear disarmament (ядерне роззброєння).

У 1960-х роках Енді Ворхол зробив шовкографію популярною завдяки своїм барвистим зображенням знаменитостей, пляшок кока-коли та банок супу Campbell в стилі поп-арт.

У 1966 р. Мілтон Глейзер намалював плакат до виходу альбому Боба Ділана Greatest Hits. На створення цього мінімалістичного образу художника надихнув автопортрет Марселя Дюшана 1957 року. Тільки Глейзер додав до монохромного силуету трохи психоделічних шістдесятих у вигляді барвистої копиці волосся (рис. 1.29; 1.30).



Рисунок 1.29 – Постери М. Глейзера





Рисунок 1.30 – Постери М. Глейзера

І в наші дні постери грають величезну роль життя суспільства. Сучасні комп'ютерні та друковані технології дозволяють створювати барвисті плакати будь-яких розмірів. Їх використовують у рекламі та політичних цілях, для просування соціальних проектів та в масовій культурі.

***Запитання і завдання для самоперевірки:***

1. Наведіть визначення та характерні риси плакату, як виду образотворчого мистецтва.
2. Назвіть основні художні засоби плакату.
3. Назвіть різновиди плакатів за призначенням.
4. Розкрийте стилістичну еволюцію плакату XIX-XX ст.
5. Розкрийте новітні тенденції плакатного мистецтва.

## 2 ОРИГІНАЛЬНА ГРАФІКА ТА ЕСТАМП: ІСТОРІЯ, ОБРАЗОТВОРЧІ ОСОБЛИВОСТІ

### Лекція 2.1 Оригінальна графіка: основні техніки, специфічні художні засоби

#### *План*

1. Техніки оригінальної графіки
2. Типи рисунку (станковий, вільний, підготовчий, композиційний)
3. Історична еволюція мистецтва малюнку

#### *Короткий виклад змісту лекції*

Рисунок зазвичай розглядають, з одного боку, як оригінальний твір графіки (унікальна графіка), а з іншого боку, як допоміжний (навчальний малюнок, академічний рисунок, підготовчий, вільний, композиційний ...). Рисунок може виконуватися без натури, по пам'яті або за уявою.

#### *Підготовча графіка:*

*Начерк* (накидок) можна розглядати як манеру зображення, в ньому і зберігаються типологічні відмінності, і знаходиться загальна спрямованість – виділення головного для художника. Головне призначення начерків – швидка фіксація окремих спостережень і задумів в процесі поточної роботи художника.

*Замальовка* використовується для відображення на папері найбільш характерних (істотних) особливостей натури для подальшої детального опрацювання.

*Ескіз* – (франц. Esquisse), попередній начерк, що фіксує задум художнього твору, споруди, механізму або окремої його частини.

Самостійні *етюди* служать засобом вивчення навколишнього світу і вдосконалення майстерності.

*Каліграфічний рисунок* – конкретне зображення образу по пам'яті точним і безперервним рухом інструменту. Для нього характерна стилізація форми через неповторну, плавну, мінливу і пластичну лінію, яка умовно і асоціативно висловлює графічний образ. Чудові зразки станкових малюнків створили італійські майстри Мікеланджело, Леонардо да Вінчі, Рафаель, Тінторетто, німецькі художники Гольбейн, Дюрер, Менцель, голландські і фламандські майстри Рембрандт, Рубенс, Ван Дейк, французькі художники Ватто, Фрагонар, Енгр, Дом'є і багато інших.

*Графічні ескізи* служать пошуку і розробці задуму в композиції твору мистецтва.

Рисунок виник в часи, коли людина почала наносити на стіни печер сцени полювання за допомогою деревного вугілля та земляних пігментів. Стародавні єгиптяни першими стали використовувати ручки, виготовлені з заточених очеретяних паличок і чорнило з подрібненої землі, щоб малювати ієрогліфи на аркушах папірусу. Однак всі ці ранні малюнки носили символічний характер.

Середньовіччя вимагало відмови від об'ємних і реалістичних зображень. Схвалювали тільки символічні образи. Якщо не зволікати на такі виключення, як «проторисунок», непофарбовані мініатюри з альбомів (наприклад альбому Віллара д'Оннекура), маргінальні зразки рисунку (Синоп), то самі ранні європейські рисунки в сучасному розумінні відносяться до XV століття (рис. 2.1).

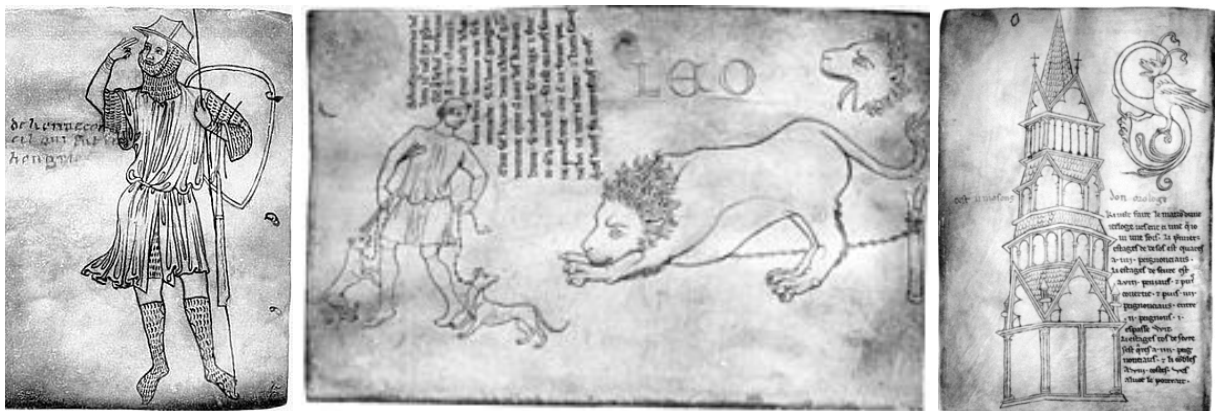


Рисунок 2.1 – Альбом оригінальних рисунків (1195 – 1266 pp.)

*Ренесанс XIV – XVI ст.* Інтерес до класичних ідеалів, вивчення анатомії, пропорцій перспективи, малювання з натури, копіювання старих майстрів. Поява великої кількості інструментів і матеріалів для малювання. Вугілля і крейда, посрібнена стрижень. *Видатні майстри:* Леонардо да Вінчі (1452–1519), Мікеланджело (1475–1564), Рафаель (1483–1520), Альбрехт Дюрер (1471–1528), Ганс Гольбейн (1497–1543). Листи першої половини кватроченто набагато сильніше пов'язані з пізньої готикою, ніж з Відродженням (Паррі Спінеллі, Стефано та Дзевіо) чудові своїм ритмічним складом. В період раннього Ренесансу (початок XV століття) малюнки були лінійними, з чіткими контурами, основна увага приділялася точності виконання деталей. Поступово (кінець XV–початок XVI століття) художники відійшли від суворих традицій – пошуки нових форм самовираження привели до більшої свободи, і багато хто з них відмовилися від ретельного промальовування деталей. Форми стали розмитими, часом заломленими, малюнки наповнилися світлом, простором і повітрям. У Мікеланджело серії штрихів передають скорочення, напруження м'язів, що проступають крізь обрис фігур. *Рафаель Санті* – вражаюча плавність лінійних і тональних ритмів.

*Якопо Тинторетто* (1518–1594 рр.) Характерні криві штрихи, що фіксують лише опуклості форми, як би стримують набухання маси. Пафос малюнка майстрів італійського Відродження замикається на фігурі як концентрації світової енергії.

У художників Півночі – Німеччини, Нідерландів (*Альтдорфер, У. Граф, Хубер, Дюрер; Грюневальд, Бальдунг, Антверпенські маньєристи, Спрангер*) енергія не зосереджена в людській постаті, а немов би розлита в світі, наповнює собою простір. Особлива напруженість матерії в зображенні рослин, тварин, фігур, предметів.

Металево-жорстка контурна лінія у *Гольбейна*. Рисунок кватроченто, Високого Відродження і навіть раннього маньєризму – це рішення виключно пластичної задачі. Рисунки художників цього часу являють собою деякий



замкнуту в собі форму або суму таких форм і відрізняються ступенем енергетичної насиченості. Художники не роблять композиційних малюнків.

Обмеженість формою – визначальна риса рисунку XV–XVI століть. У ці рисунки не входить середовище – герой діє як би в глобальному або космічному масштабі. Світло передається як поза емоційне безособове космічне явище і грає лише формоутворювальну роль.

Часто, особливо в Німеччині, рисунок виконується на темному тонованому папері. Головні інструменти – перо і білила, нанесені дуже тонким пензлем, спалахують на краях силуетів і опуклостях форм, немов би це рефлекси, відображення сил, енергій, світлових потоків, що пронизують простір.

З'явилися рисунки пейзажів, часто панорамні, що включають в себе як би весь світ у мініатюрі (*П. Брейгель*).

*Рисунок маньєризму* (і в актах, і в студіях, і в композиціях) орієнтується не на органічну виразність живого тіла, а на механічну завершеність мармурової скульптури. Прагнення уникнути застиглості в цих рельєфних фігурах породжує складні, зламані, майже декоративні пози, посилюється роль силуету. Самодостатній орнаментальний характер, химерність контуру перетворює фігури в свого роду арабески («*figura serpentina*»), посилюється колоризм малюнків – вони часто виконані на кольоровому папері, їх улюблена техніка – сангіна або бістро, висвітлені білою фарбою (*Параміджаніно, Бронзино, Т. Цуккарі, Камбіазо*).

Рисунок XVII ст. демонструє зміну світосприйняття. Художник відображує реальний простір, середовище. Змінюється масштаб людини, її співвіднесеність зі світом. Вона проявляє себе лише у певному просторі. Відображена у середовищі, людина втрачає пластичну досконалість і виражає себе не у відкритому жесті, пластичній динаміці, а у відтінках експресії, незакінченому русі.

Вперше усвідомлюється категорія простору у рисунку. Так у творчості Рембрандта категорія простору – стильова визначна. Рисунки пронизані пафосом

осягнення, уловлення, передачі середовища, що оточує героя. Зображення простору розкриває характер людини, є його частиною.

Простір, атмосфера (в найширшому сенсі) вводиться через світлотінь. Світло визначає всю художню форму, її духовну виразність. Народжується рисунок, як композиція, яка об'єднує в героя і середовище. Концепція світла – як основи передачі динаміки і драматизму середовища вводить у рисунок розуміння часу. Він відзначається нами як темп руху, ритм світлової гри, процес появи і зникнення. Прийшло усвідомлення, що рисунок відбиває динамічні, тимчасові явища через стрімкість ліній, пропуски, редукції, натяки, ритми штрих і фактуру.

Освоєння можливостей передачі в рисунку простору, середовища, світла, часу у всіх їх проявах сприяє появі різних жанрів рисунку – інтер'єру, побутових сцен, анімалістичного жанру, натюрморту, жанру історичного, незвичайно розгалуженого пейзажного жанру тощо. Відбувається посилення суб'єктивного начала у рисунках. Перехресний штрих, яскравий ефект чіароскуро (контраст темного і світлого), інші техніки Відродження, принесли свободу і сміливість. Художники працюють аквареллю, з'являється кольоровий рисунок. Актуальним стають не м'які грифелі, а інструменти, що дають чітку, тверду лінію. М'яке очеретяне перо змінюється на більш жорстке гусяче, гостро заточений італійський олівець, що відновлює лінійну основу рисунку і дозволяє втілювати приватне, конкретне, детальне. Одночасно з графітом застосовується широкий м'який пензлик – бістро з чорнилом, тушшю, що вводить в малюнок атмосферу, повітряну перспективу, простір, середовище.

Голландія подарувала світові кількох великих майстрів – *Рембрандта* (1606–1669 рр.), *Клода Лорейн* (1600–1682 рр.), що створили безліч прекрасних рисунків, виконаних ручкою і чорнилом, пензлем і акварельними фарбами.

У XVIII ст. центром інновацій стала Франція. Поява графітового олівця сприяла збільшенню популярності рисунків, оскільки дозволила промальовувати більш тонкі лінії і відтінки без необхідності звертатися до чорнила.

*Антуан Ватто* (1684–1721 рр.) працював у світлій і витонченої манері, слідуючи ідеалам рококо, що вимагає грації та вишуканості виконання.

Популярність придбала і пастель. Її найбільш відомими шанувальниками стали *Розальба Карієра, Жан-Батист Шарден і Квентін де ла Тур, Буше, Робер, Грьоз.*

Рисунок показує, як відчувається людина в своєму оточенні, відображає момент переходу графічного образу з одного стану в інший, несе відтінок мінливості, незавершеності, нестійкості. Він стає засобом художнього самовираження, де відчувається легкий присмак театральності, краса рисунку вперше усвідомлюється як головна мета.

Рисунок стає надзвичайно кольоровим і мальовничим. Популярна техніка «в три олівця»: італійський олівець, сангіна і крейда на жовтуватому або блакитному папері. Ритм, втілений у рисунку – відмінна риса XVIII століття. З'єднання нервових і швидких ліній пера з легкими плямами тону – улюблений прийом цього часу. Малюнок стає втіленням особистості автора, гостро виражає особливі якості його характеру, психології, його погляду на життя, його своєрідним почерком. Кожен малюнок – фіксація миті, вирваного з тимчасового потоку. Цим він відрізняється від рисунка класицизму кінця XVIII – початку XIX ст.

Інструменти та прийоми класицизму – ретельність регулярної штрихування пером або олівцем. Чиста контурна лінія переводить форму на рівень самодостатньої абстракції: в такому нарисовому рисунку зображення перетворюється в абстрактне поняття. Відродження класичних традицій відбулося у першій половині XIX століття у Франції. *Жан Августин Домінік Енгр* (1780–1867 рр.) – видатний майстер ескізу своєї епохи, виконав олівцем безліч портретів та ескізів. До середини XIX століття художники стали відходити від канонів класицизму.

*Ежен Делакруа* (1798–1863) – лідером романтичного руху, виконав рисунки ручкою і чорнилом, які наповнені енергією, стрімкістю, а переривчасті лінії передають його ставлення до сюжету. *Оноре Дом'є* (1808–1879 рр.) – як реаліст, звернувся до зображення навколишнього і повсякденного у житті. Рисунки *Дам'єра* сповнені гумором, сатирою і глибоким співпереживанням своїм персонажам. Поява багатьох національних шкіл, широка експансія рисунка

в книжкову ілюстрацію, на сторінки журналів і газет, в прикладну графіку, в карикатуру, в афішу сприяє розшаруванню колись єдиного мистецтва на окремі види графіки. Утворюються *два стиля рисунка – описовий та артистичний*.

У другій пол. XIX ст. характерні риси сюжетності, розповідності, театральності, картинної робленості, салонної красивості. XIX ст. демонструє зміни рисунка неокласицизму, романтизму, імпресіонізму, постімпресіонізму. У рисунку XIX ст. визначальною категорією стає темп – швидкість реакції художника, швидкість руху його інструменту. Темп виявляє себе по-різному: в нетерплячості різких штрихів (*Жеріко, Делакруа*), в подвоєнні, потроєнні приблизних вібруючих контурів (*Дом'є*), в миттєвому русі ліній по поверхні листа (*Мане*), в екстатичної ритмічності системи (*Ван Гог*). Завжди головним, однак виявляється дуже швидкий темп руки рисувальника, який прагне схопити мить стану реальності або руху моделі, або душі художника.

Образотворчість підпорядковується виразності: лінія малює не форми, а їх рух, у пейзажі основне – настрій, стан, враження (*Коро*).

XX століття знаменується величезною різноманітністю способів художнього вираження. *Пабло Пікассо, Анрі Матісс, Джорджіо Моранді, Девід Хокні*. Застосовувавши техніки простого і перехресного штрихування, Девід Хокні відображає найтонші відтінки і колірні переходи. Головна риса малюнка XX століття інтелектуалізм. Цей метафізичний відтінок малюнка вимагає нових методів – осягнення структурних закономірностей, використання засобів узагальнення зображення до рівня знаку. Це торжество майже схематично-креслярської відчуженої лінії на абстрактному фоні. Абстрактна рівна лінія найближче до ієрогліфу, який одночасно є предметно-конкретним й абстрактним.

У такому суворому лінійному рисунку завжди присутня певна ступінь деформації, яка позбавляє його креслярської бездушності. Бо, по-перше, деформація – це метод висловити своє ставлення до світу, дуже особисте відчуття; і по-друге, – деформація виникає від відчуття рухливості самої матерії.

На іншому полюсі графіки ХХ століття – рисунок, який прагне відтворити приховану атмосферу суцього, вловити духовну еманацию від явищ і предметів, як би то енергетичне поле, яким вони оточені. Такий малюнок не прояснює світ, але зберігає в самій своїй структурі його складність.

Відбувається свого роду дематеріалізація предметів, фігур, явищ, – їх вбирає в себе, насичується ними сам простір, що розуміється художником як зрима стихія духовних потенцій (*Чекригін, Клее, Моранді*).

Предмет з особливою легкістю зводиться в зображенні до знаку (*Николсон*), він більш слухняний до виразної деформації (*Матісс*) або розкладанню на структурні елементи (кубісти). З іншого боку, предмети в натюрморті живуть у просторі, немов створюючи його навколо себе (*Моранді, Мітрохін Нольде, Шагал, Міро*). Колір стає засобом метафоричного вираження стихії життя та емоційних реакцій.

*Естампом* (від фр. *Estamper* – штампувати, відтискувати) називається художній твір графіки, надрукований з авторської друкованої форми. Друкована форма в естампі, створена руками автора, називається авторською друкованою формою, а друк, на відміну від друкарського, ми називаємо художнім друком. *Способи створення естампу* (камінь, дерево, метал, лінолеум) називаються графічними техніками. До найбільш поширених графічних технік відносяться: офорт, ліногравюра, літографія, шовкографія.

Техніка естампу відома з ХV століття не як самостійний вид образотворчого мистецтва, а лише як технічний прийом розмноження зображень. Сам процес створення друкованої форми з будь-якого твердого матеріалу – дерева, металу, лінолеуму – називається гравіюванням (від французького слова *graver* – вирізати). Твори графіки, видрукувані з гравірувальної друкованої форми, називають гравюрою.

Класифікують гравюри за способом друку (плоска, опукла, поглиблена), матеріалом і засобами створення друкованої форми (продольна або торцева ксилографія, ліногравюра, різцева гравюра, офорт, монотипія, тощо). Окрім рисунка, розвиток друкованої графіки визначали технологічні й економічні

чинники. З розвитком та ускладненням пристроїв (станків) та засобів створення друкованої графіки, з появою нових матеріалів та технологій естамп збагачувався новими виражальними можливостями створення художнього образу.

### ***Запитання і завдання для самоперевірки:***

1. Охарактеризуйте техніки оригінальної графіки.
2. Охарактеризуйте типи рисунку (станковий, вільний, підготовчий, композиційний).
3. Розкрийте історичну еволюцію мистецтва рисунку.
4. Дайте визначення естампу.
5. Історичний розвиток та місце естампу графіки у сучасному мистецтві.

## **Лекція 2.2 Техніки високого друку (ксилографія, кьяроскуро, лінорит)**

### ***План***

1. Основні види друкованих технік: високий друк, глибокий друк, плоский друк.
2. Історія виникнення та розвитку технік високого друку.
3. Техніки високого друку: матеріали, особливості створення, художні засоби: ксилографія (обрізна і торцева); лінорит; гравюра на картоні, гравюра на сучасних матеріалах, цинкографія.
4. Особливості техніки лінориту (чорно-біла, тональна, кольорова). Виразальні та зображальні засоби техніки лінориту.
5. Особливості та історія обрізної та торцевої гравюри на дереві.
6. Аналіз графічних творів українських (М. Бойчук, В. Касіян, О. Кульчицька, С. Конончук, Г. Якутович) та зарубіжних (А. Дюрер, В. Фаворський, О. Кравченко та ін.) авторів.

### *Короткий виклад змісту лекції*

Твори станкової естампної графіки можна виготовляти техніками високого, глибокого і плоского друку (рис. 2.2).

1. Високий, або опуклий, друк. Зображення відбивається на папір з виступаючих місць друкованої форми (як, наприклад, в ліногравюрі, ксилографії та гравюрі на картоні).

2. Глибокий друк. Зображення відбивається з поглиблених місць друкованої форми (як, наприклад, в офорті або різцевій гравюрі).

3. Плоский друк. Відбиток проводиться з плоскої, рівної поверхні друкарської форми (як, наприклад, в літографії, монотипії).

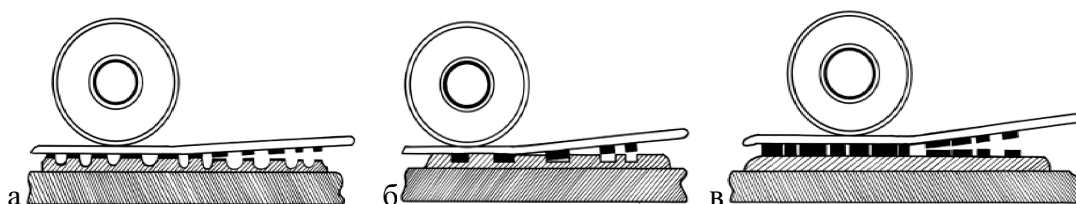


Рисунок 2.2 – Різновиди друку: а – високий; б – глибокий; в – плоский

За способом виконання і можливостей відтворення (тиражування) графіку ділять на *унікальну і тиражовану*.

За своєю природою, всі техніки гравірування прийшли з ремесл: з різьблених набійок, якими малюнок наносився на тканину, з ювелірної справи, яке використовує різьблення по металу і травлення, з технік прикраси зброї. Не випадково гравірування перейшло з ремесл на папір – людині завжди хотілося повторити малюнок, картинку, орнамент, знак без змін, зберігши їх точність і красу.

*Хронологія основних видів станкової друкованої графіки.*

Продольна ксилографія (Китай– 868 р.), (Європа – 1418 р.)

Різдева гравюра (Італія) 1446 р.

Друкарський верстат (Німеччина) 1450 р.

Суха голка (Італія) XV ст.



Пунктирна манера (Італія) XV – XVI ст.

Офорт (Швейцарія) 1513 р.

Меццо-тинто (Німеччина) 1642 р.

Монотипія (Італія) XVII ст.

Торцева ксилографія 1709 р.

М'який лак (Англія) XVIII ст.

Олівцева манера (Франція) 1750 р.

Акватинта (Франція) 1768 р.

Лавіс (Франція) 1768 р.

Літографія (Німеччина) 1796 р.

Ліногравюра (Франція) XIX – XX ст.

Шовкографія (США) 1909 р.

Гравюра на картоні (СРСР) 1924 р.

Комп'ютерна графіка (США) 1938 р.

Флоротипія (Л. Антімонов – Білорусь) 1976 р

До техніки високого друку відносять дереворіз, дереворит (інакше ксилографію), лінорит, гравюру на картоні, новітніх матеріалах (целулоїд, оргскло, плексиглас, плитка ПХВ).

Принцип високого друку полягає в тому, що всі ті місця дошки чи лінолеуму, які не будуть друкуватись, заглиблюють, вирізуючи їх ножом, трикутними або півкруглими різцями і штихелями. Фарба лягає тільки на залишених високих місцях і під час друку в машині або при ручному тисненні переходить на папір.

Друк винайдено на Сході. З китайських літературних джерел відомо, що зображення з дерев'яних дошок друкувалися в Китаї вже в VI ст. Перший з відомих відбитків на папері датовано 868 роком і зроблено його в Китаї. Одним із найвідоміших майстрів ксилографії був Кацусіка Хокусай, його гравюра «Велика хвиля» є неперевершеним прикладом ксилографії (рис. 2.3).



Рисунок 2.3 – К. Хокусай. Велика хвиля, ксилографія

Ще раніше до I ст. н. е. буддійські тексти з дерев'яних, металевих чи кам'яних «дошок» друкувалися в Індії на пергаменті і текст, як правило, закінчувався гравюрою. Пізніше в Китаї, Японії, Кореї великий успіх мали ксилографічні книги. Такі книги друкувалися в Китаї до XIX ст. (це тоді, коли вже було набірне книгодрукування).

В арабських країнах гравюру на дереві використовували для друкування творів на тканинах (набійки). Дуже поширеною ця техніка була серед коптського (християнського) народу Єгипту. Збереглися зразки коптських набивних тканин IV – VI ст. Знайдена також і форма, вирізана на торці дерева.

В Західній Європі дерев'яна гравюра виникла в кінці XIV – початку XV ст. Історики пов'язують виникнення гравюри з початком виробництва паперу в європейських країнах (перші папірні з'явилися в Німеччині в 1400 р.).

Деякі історики доводять, що друкарську справу в Європі започаткували ювеліри і зброярі, які гравірували свої вироби за допомогою різців, або, пізніше, хімічних сполуч. Їхня техніка різьблення надала розвитку гравюрі на металі та офорту. Перші альбоми гравюр – це альбоми ювелірних зразків.

У 1452 р. золотих справ майстер Томазо Фінігвера з Флоренції вирізав зображення на срібній пластинці, натор сумішшю масла і сажі і доклав до мокрій ганчірці. Вийшло досить гарне зображення. Томазо Фінігвера повторив цей процес з листами вологого паперу і переконався, що, відновлюючи втирання фарби в гравюру, можна отримати з неї скільки завгодно відбитків.

Подальший розвиток цього способу розмноження малюнків належить відомому італійському живописцю Мантенья (1431–1506) (Mantegna). Він є автором близько 20 дошок з зображеннями міфологічних, історичних і релігійних сцен. І хоча основні різновиди гравюри мають свої технологічні прототипи, що існували в більш ранні часи, гравюра в істинному розумінні слова, як відбиток на папері зображення, вирізаного на спеціальній дошці, з'являється тільки в цей час. Народження гравюри визначалося декількома причинами – технологічними, естетичними, соціальними. Розвиток гравюри пов'язаний в першу чергу з широким розповсюдженням паперу, що став звичним в Європі до кінця XIV століття. Завдяки паперу гравюра знайшла основу своєї технології.

У XV столітті – існували дві основні гравірувальні техніки: *різець і обрізна ксилографія* (рис. 2.4).

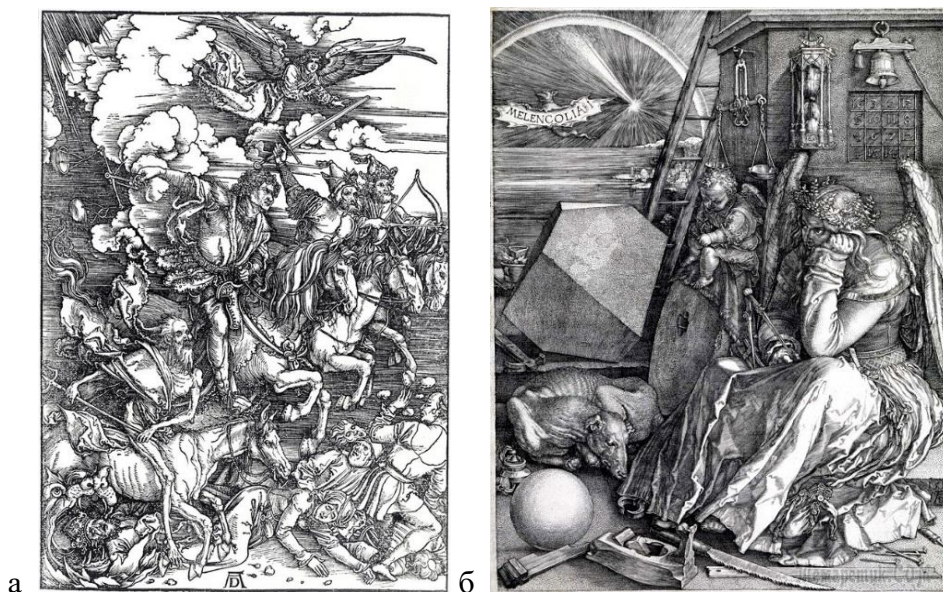


Рисунок 2.4 – Гравюри А. Дюрера: а – Чотири вершника Апокаліпсису, XV с. Ксилографія;  
б – Меланхолія. Різцева гравюра на міді



*Ксилографія* – (від грец. *xylon* – «зрубане дерево» і *grapho* – «пишу, малюю»), гравюра на дереві, найдавніша техніка гравірування. Завдяки легкості виконання була поширена і в країнах Сходу, і в Європі. Розрізняють два види ксилографії: обрізну і торцеву гравюру. Ксилографія – різновид високого друку. Фарба накочується на площину вихідної дошки. При друку на папері білими залишаються ділянки, вирізані різцем.

*Обрізна (продольна) ксилографія* – найдавніший різновид гравюри, в якій використовують дошки повздовжнього розпилу. Пластичною мовою була тісно пов'язана з мистецтвом середньовіччя, тоді як різець втілював вже ренесансні тенденції. Майстер переводив дзеркальне зображення твору на пошліфовану дошку; потім кожна лінія, штрих і пляма з обох боків обрізаються гострим ножом (звідси назва «обрізна гравюра»); а потім проміжки між ними видовбувалися стамесками. На дошку спеціальним валиком наносилася друкарська фарба, потім акуратно накладався папір і друкувалося зображення (вручну або за допомогою спеціального станка-пресу). Зображення виходить дзеркальним, як і в інших видах гравюри. З однієї дошки можна зробити декілька тисяч відбитків (рис.2.5).



Рисунок 2.5 – Граф Урс, ксилографія

Ксилографія призначалася головним чином для нижчих верств населення, що визначало її дешевизну, релігійну тематику і декоративну виразну мову. Найбільш значними майстрами, які працювали в цій техніці, були німці – Альбрехт Дюрер, Мартін Шонгауер і італійці – Антоніо Поллайоло і Андреа Мантенья.

Протягом ста років ксилографія розвивалась в напрямі факсимільної репродукції, в якій гравер точно передавав лінії і штрихи, нарисовані художником, і тональної, де гравер «перекладав» штихелем тоновий малюнок художника на мову ліній і штрихів. Цим самим він інтерпретував оригінал, поліпшував його або погіршував, залежно від особистих здібностей.

Техніка «кьяроскуро» (кольорова ксилографія) пов'язана з бажанням зробити кольорове зображення і «малювати» не тільки лініями, але і плямою, «ліпити» світлотінь і давати тон (рис. 2.6). Друк здійснювався з декількох дошок з використанням основних фарб колірного спектра. Її придумав і запатентував венеціанець Уго да Карпі близько 1455 – 1523). Техніка ця, однак, була трудомісткою, і нею користувалися рідко – її «друге народження» відбулося тільки в кінці XIX ст.



Рисунок 2.6 – Кьяроскуро. Уго да Карпі XVI ст.

*Кольорова гравюра* виходить двома різними способами:

- на одну дошку накладається тампонами фарба різного кольору і друкується. Колір виявляється приблизними і кожен відбиток відрізняється.
- для кожного кольору або тону використовують окрему дошку, яка обробляється лише у відповідних місцях. Дошки послідовно друкуються на одному аркуші паперу.

Ксилографія має більш живописний штрих, та будує просторове та тонове відношення, здебільшого, за допомогою плями. Винахід ксилографії дозволив виготовляти друковані книги.

В Україні книгодрукування розпочалося і почало активно розвиватися в середині XVI ст. Вважають, що його започаткував московський першодрукар Іван Федоров, надрукувавши у Львові 1574 року «Апостол» і «Граматику», та ще декілька книг в Острозі, зокрема «Біблія» 1580 року. Почали працювати друкарні в Крилосі і Стратині, друкарні в Острозі, Дермані, Уневі, Почаєві, а особливо друкарня Києво-Печерської лаври. Високим художнім рівнем відзначаються видання Крилоської і Стратинської друкарень, видавничою діяльністю котрих, керував один з найвидатніших діячів української культури XVII ст. Памво Беринда. Художня цінність орнаментального оздоблення та ілюстрацій стратинських і крилоських видань настільки велика, що їх наслідували всі українські друкарні.

У XVIII столітті виникла *торцева гравюра на дереві (дереворит)*, що проіснувала до кінця століття і сприяла розвитку репродукційної (винахід англійця Томаса Бьюїка в 1780-х). Торцева гравюра по своїх можливостях наблизилася до гравюри по металу. На дошці поперечного розпилу лінії виходили тонші та пластичні. Тепер художник не залежав від структури волокон дерева, як це було раніше, коли він мав справу з поздовжнім розпилом. Він міг різцем створювати більш складні і витончені за своїм характером композиції. З розвитком фотографії з'явилась можливість копіювати будь-який оригінал на дерево, що відкрило шляхи для бурхливого розвитку репродукційної

ксилографії. Репродукційна ксилографія у ХІХ столітті отримала домінуюче положення (рис. 2.7).



Рисунок 2.7 – Доре. Ілюстрація до казки Ш. Перро «Попелюшка». 1888. Торцева гравюра

Найкращим матеріалом для деревориту є самшит, потім груша, бук, вишня та інші породи дерев. Сухе поліно самшиту розпилюють на круглі пласти по 27–30 міліметрів і обробляють гострим рубанком впоперек шарів до висоти 23 мм. Для прямокутних дошок їх розпилюють по серцевині і склеюють казеїном, риб'ячим або столярним клеєм. Дзеркальне зображення твору перебивають на пошліфовану дошку або просто рисують на дошці олівцем, після чого уточнюють рисунок тушшю або кульковою ручкою. Гравірують добре нагостреними стальними інструментами – штихелями.

Коли ж у 1882 році Г. Майсенбах винайшов цинкографію, ксилографія як засіб репродукції, поступово втратила своє значення, бо нові техніки масового поліграфічного друку були дешевші, вони давали можливість в найкоротший час



репродувати будь-який оригінал. Однак мистецькі досягнення ксилографії розвивають сучасні майстри деревориту, які самі рисують, гравірують і друкують свої твори.

На початку ХХ ст. з'явилася можливість використовувати фотографії для виготовлення репродукцій для книгодрукування, але торцева гравюра на дереві не занепадала, а стала відроджуватися як авторська техніка, коли художник все – від підготовки «дошки» і до друку – виконував сам. Художники-графіки ХХ ст. почали гравірувати свої станкові твори і виставляти на престижних естампних вернісажах (Е. Мунк, О. Бердслей, А. Остроумова-Лебедева, В. Фаворський, В. Касіян, О. Кульчицька, Л. Левицький, С. Конончук, Г. Якутович, Я. Гніздовський, З. Кецало, В. Перевальський (рис. 2.8–2.10).



Рисунок 2.8 – Ксилографія: а – Остроумова-Лебедева. «Літній сад»; б – Купреянов М.



Рисунок 2.9 – Сучасна ксилографія

Протягом XVIII ст. розвинулася *гравюра на міді*. У порівнянні з нею творчі можливості дереворізу були надто обмежені. Майстер гравюри на міді англійський ілюстратор Томас Бюїк подав у 1771 році на конкурс першу спробу гравюри на самшитовому дереві, розпиляному впоперек його шарів. Так виникла нова техніка ксилографії – «дереворит», де штрихи не вирізувались, як раніше, а вибирались на дереві штихелями, як на міді. Ця нова техніка, що істотно відрізнялась від дереворізу, почала успішно змагатися з мідьоритом щодо сили і краси тональних переходів і відразу виявила свою перевагу ще й в тому, що її можна було друкувати одночасно з текстом. Це мало вирішальне економічне значення при випуску ілюстрованих книг і журналів.

*Цинкографія* – фотомеханічний процес виготовлення кліше (ілюстраційних форм високого друку) шляхом фотографічного перенесення зображення на цинкову або іншу пластину, поверхня якої травиться кислотою в пробільних ділянках зображення. Вперше цинкографія була запропонована в 1850 р. Ф. Жілло (Франція), який розробив наступний спосіб гравірування: на цинкову пластину вручну наносили кислототривке зображення і потім пробільні елементи протравлювали в азотній кислоті. У 1862 р. Г. Джеймс (Великобританія) замінив ручне нанесення зображення фотокопіюванням. Цей

спосіб був названий фотоцинкографією. Він частково використовуються до сьогодні. Проте способи Жілло і Джеймса були придатні лише для відтворення штрихових одноколірних зображень.

На початку 80-х рр. XIX ст. майже одночасно в Росії (С. Лаптев, Ст. До і Е. До. Анфілови, А. Деліврон) і Германії (Р. Мейзенбах) був запропонований растр для цинкографії, після чого з'явилася можливість виготовляти кліше з тонових оригіналів. В цей же час були розроблені методи здобуття кліше і для кольорового (багатобарвного) друку. За допомогою цинкографії отримують також змішані друкарські форми (ілюстраційно-текстові). В більшості випадків технологія виготовлення кліше складається з процесів фотографування оригінала, копіювання негативу, травлення і обробки пластини. Те, що підлягає відтворенню, фотографують в заданому масштабі фоторепродукційним апаратом. Отриманий негатив (штриховий з штрихового оригіналу або растровий з тонового оригіналу) копіюють на цинкову (рідше магнієву або мідну) пластину, покриту копіювальним шаром, що складається з будь-якого полімеру (наприклад, полівінілового спирту) і солі хромової кислоти. При відтворенні кольорових оригіналів виготовляють зазвичай чотири кольороподілених кліше, кожне з яких передає колір лише одної фарби: жовтої, пурпурної (малиново-червоної), блакитної і чорної. При послідовному друкуванні цими фарбами виходить багатобарвне зображення.

*Лінорит* – графічна техніка високого друку. Зображення для друку виконується на лінолеумі кутовими і півкруглими різцями. Образотворча мова ліногравюри є умовно декоративною. Зображення відбитків можуть бути хроматичними, ахроматичними та монохромними. Для ліногравюри характерні різкі контрасти чорного і білого та мальовничий штрих завдяки м'якості матеріалу. Ліногравюра за технікою дуже близька до ксилографії.

Виникла ця техніка на початку XX століття, після того, як був винайдений лінолеум. Спочатку лінолеум робили з коркової крихти, перемішаної з окисленим лляною олією і натуральними смолами. Підставою для лінолеуму

служила джутова сітчаста тканина. Подібний лінолеум був дуже пластичний і міцний. В художню практику лінолеум ввели західноєвропейські гравери.

У 1907 році російський художник Н. Шевердяев побував в Парижі, де лінолеум вже широко застосовувався в гравюрі. Оцінивши художні можливості нового матеріалу, його стали використовувати московські художники (Павлов, Фалілеєв, Кустодієв, Кравченко ...). Лінолеум – чудовий матеріал для гравюр великого розміру. Ліногравюра має яскраво виражену індивідуальність. У цій техніці застосовують контрастні відносини чорного і білого, прагнуть до різноманітності цих скупих виразних засобів. У ліногравюрі застосовується і штрих, але грубіший, ніж в ксилографії. Штрих в цій техніці більш насичений кольором, але менш різноманітний за формою. У 60-і роки в ліногравюрі працювали художники нового покоління: *Г. Захаров, І. Голіцин, О. Бородіна, Ю. Могілевський* і багато інших.

Визначні школи гравюри склалися в Україні (*В. Касіян, М. Дерезус, О. Кульчицька*). До техніки лінориту та деревориту неодноразово зверталися такі видатні європейські митці, як *П. Пікассо, А. Майоль, А. Матісс, К. Кольвіц*. Український видатний майстер Гергій Якутович займався створенням книжкових ілюстрацій до таких творів як «Тіні забутих предків», «Захар беркут», «Вій». Йому належить авторство афіші до фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» (рис. 2.10).

Лінорит може бути чорно-білим та кольоровим. В ліногравюрі художник має більший діапазон використання графічних засобів порівняно з іншими матеріалами.

В лінориті художник має великий діапазон використання графічних засобів, а сам матеріал дає широкі можливості використовувати його в поліграфії, бо він витримує під час друкування великий наклад. Тому лінорит є однією з найважливіших цікавих та сучасних графічних технік (рис. 2.11).



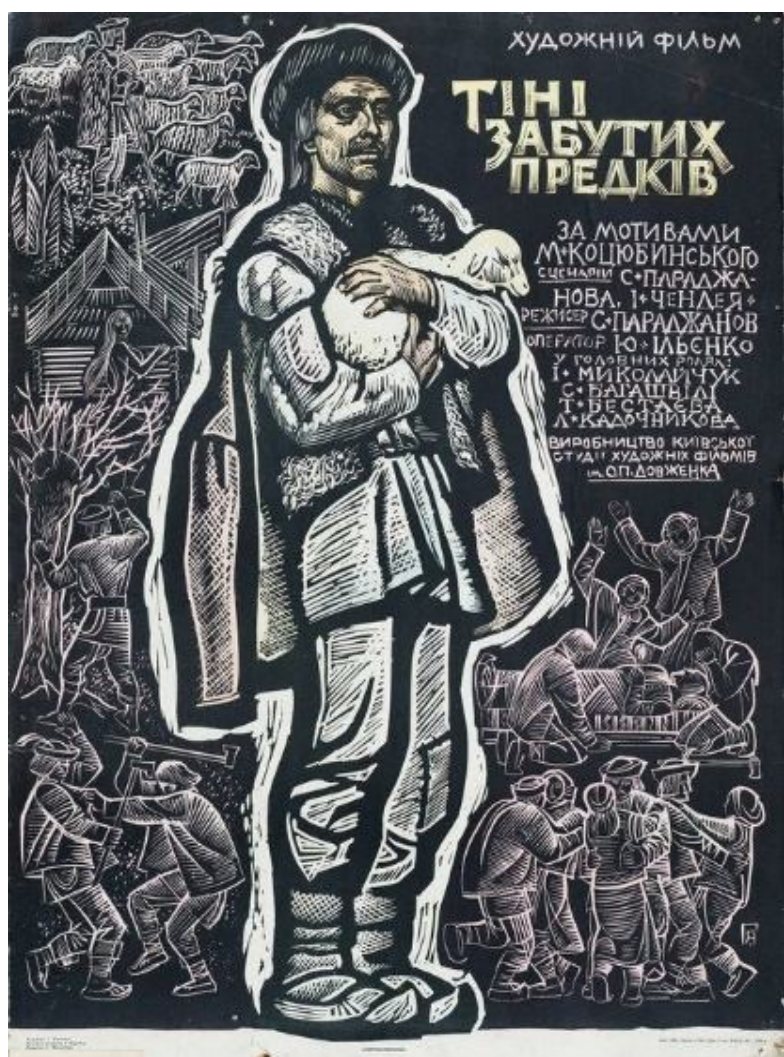


Рисунок 2.10 – Г. Якутович. Тіні забутих предків. Лінорит.

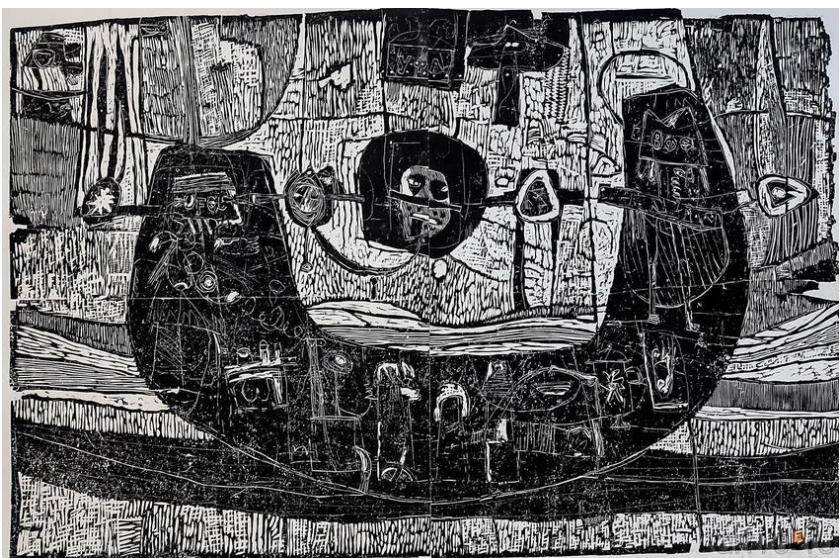


Рисунок 2.11 – А. Терегулов. Інстинкт – XXVI. 2007, ліногравюра.

Техніка *гравірування на пластмасах* (целулоїд, оргскло, плексиглас, полістирол) принципово нічим не відрізняється від гравюри на лінолеумі. Целулоїд та плексиглас – тверді прозорі пластмаси, дуже схожі на скло. На відміну від нього вони пружні і не б'ються, відносно легко ріжуться, склеюються і випускаються в листах різної товщини. Полістирол – непрозора біла або кольорова пластмаса, яка легко ріжеться, клеїться. Такі якості роблять ці матеріали універсальними, оскільки багато в чому переважають навіть метал та дерево, бо на них можна різати гравюру для глибокого друку (як на металі) і для високого друку (як на дереві або на лінолеумі).

Суттєва перевага пластику, що він виготовляється з готовими для гравюри відполірованими поверхнями з обох боків. Тому вся підготовка дошки полягає в тому, щоб відрізати потрібний формат та зняти по краях фасети. В багатьох випадках його не треба клеїти на іншу конструктивну основу – картон чи дошку. Оптимальна товщина пластику для гравюри з високим друком – 3 мм. Прозорість матеріалу (целулоїд та плексиглас) спрощує процес перенесення малюнка на дошку; його можна зробити на зворотній стороні дошки або просто підкласти підготовлений малюнок під низ, і його буде видно «напросвіт». У тому випадку, коли малюнок з одного боку дошки, а гравіруємо з протилежного, можливе деяке зміщення малюнка за рахунок товщини дошки. Тому, коли потрібно дуже точно відтворити всі лінії малюнка, його слід перенести на лицьовий бік дошки. При гравіруванні під дошку рекомендується підкласти сірий папір. Це дозволить добре бачити і білі лінії, що прорізають, і чорні лінії малюнка. Для того, щоб ще чіткіше бачити лінії гравірування, треба зліва на рівні дошки розмістити лампу з рефлектором, яка освітлює торець прозорої дошки. Поверхня затінюється поставленою на неї картонкою. Таким чином, лінії, що гравіруються, яскраво освітлені на затіненому фоні.

Гравірування на пластмасах дозволяє на будь-якій стадії робити пробні відбитки і таким чином весь час слідкувати за тим, що виходить і які необхідні виправлення. Інструменти, які застосовує художник при гравіруванні на



пластмасах, ті ж, що й при роботі на металі або дереві, частково й на лінолеумі. Друк проводиться як для інших видів гравюр – глибоких і високих. Невеличку гравюру можна виконати на використаній фотоплівці, наприклад, на старих фото або рентгенівській плівці. Для цього гарячою водою з плівки змивається емульсійний шар. Прозору плівку покривають тонким шаром желатину або клеєм БФ2 та наклеюють безпосередньо на підготовлений малюнок, виконаний на білому картоні, і кладуть для висихання під прес. Через одну добу на підготовлений таким чином дощці можна різати гравюру; штрихи наносять голкою, але тільки в межах товщини плівки. Друк глибокий, як і при гравюрі на металі.

*Гравюра на картоні* (фр. gravure від graver – вирізати, створювати рельєф) – різновид естампа. У ХХ столітті художники-графіки у своїй творчості почали використовувати техніку гравюри на картоні і створили у ній високомистецькі твори. Матеріалом для цього виду гравюри служить цупкий картон, товщиною не менше 2 мм, а основним інструментом – гострий сталевий ніж з високоякісної сталі. З причини своєї технологічної простоти цей вид гравюри часто використовується при навчанні в художніх школах, і на уроках образотворчого мистецтва (рис. 2.12) [28, с. 21].



Рисунок 2.12 – Шейла Робінсон, гравюра на картоні



*Коллаграфія*, від слова «колаж» (рис.2.13). Техніка різноманітна за матеріалами і можливостям, ви вільні наклеїти на жорстку основу будь-які матеріали незначної товщини, щоб пройшли у верстат. Це папір, тканина, картон, поліетилен, сітка, різні дрібні предмети.

На отриманий об'ємний колаж валиком накочується фарба і все це друкується на папері за допомогою офортного верстату. Існує два підходи:

- одношаровий, коли з одного аркуша вирізається все, що повинно було залишитися білим,

- багатошаровий, коли частини форми наклеюються на основу новим шаром.

Перший варіант дає відбиток, схожий на ліногравюру – рівна чорна заливка з чіткими краями, другий – більш різноманітний і характерний для гравюри на картоні – навколо кожного нового шару виникає світлий ореол ненадрукованого паперу. Таким чином можна виділити деталь або зобразити форму в ракурсі, глибину, що було особливо важливо для нашого завдання.



Рисунок 2.13 – Коллаграфія

### ***Запитання і завдання для самоперевірки:***

1. Охарактеризуйте основні види друкованих технік графіки.
2. Назвіть техніки високого друку: матеріали, особливості створення, художні засоби.
3. Розкрийте історію виникнення та розвитку технік високого друку (гравюра на дереві, на лінолеумі, на картоні).
4. Проаналізуйте матеріали та виражальні засоби технік високого друку.
5. Назвіть провідних майстрів ксилографії, ліногравюри, інших технік високого друку.

### **Лекція 2.3 Техніки глибокого друку.**

#### **Гравюра на металі (офорт, суха голка, акватинта)**

##### ***План***

1. Художні та технічні особливості гравюри.
2. Основні різновиди гравюри (різцева, офорт, мецо-тинто, акватинта).
3. Становлення гравюри у світовому мистецтві.

##### ***Короткий виклад змісту лекції***

Техніка глибокого друку – це, насамперед, гравюра різцем та офорт у всіх його різновидах. Німці називають цю техніку «RADITRUNG», – англійці «ETCHING», французи – «EAUT-FORTE». Саме від останнього і походить вживане у нас слово ОФОРТ.

##### ***Періодизація різновидів гравюри:***

Різцева гравюра (Італія) 1446 р.

Суха голка (Італія) XV ст.

Пунктирна манера (Італія) XV – XVI ст.

Офорт (Швейцарія) 1513 р.

Мецо-тинто (Німеччина) 1642 р.

М'який лак (Англія) XVIII ст.

Олівцева манера (Франція) 1750 р.

Акватинта (Франція) 1768 р.

Лавіс (Франція) 1768 р.

Більшість сучасних технік офорту беруть свій початок від техніки гравірування різцем на металі (GRAVER – різьблення).

*Різдева гравюра* мідьорит (30-ті роки XV століття) – найстаріша з манер глибокої гравюри і, технічно, найскладніша, бо потребує від графіка твердої руки, чіткості та ясності графічної мови. Гравірують на шкіряній подушці з піском, або на поворотному столику, який може змінювати кут нахилу. Використовують різці з гартованої високоякісної сталі детальніше у посібнику В. Є. Христенко «Техніки авторського друку» [42].

Відомо, що *Ботічеллі* віддавав свої малюнки граверам, *Паолллайуло* та *Мантенья* іноді гравірували самі. Гравюра *А. Паолллайуло* «Битва десяти оголених» є першою підписаною гравюрою (рис. 2.14).



Рисунок 2.14 – А. Паолллайуло. Битва десяти оголених, різцева гравюра на міді

Авторська сигнатура та гравіровані клейма-монограми пізніше стали традицією у графіці. Першими граверами були золотих справ майстри та зброярі. Друкувалися альбоми гравюр для популяризації ювелірного мистецтва, навчальні посібники та зразки для скульпторів та живописців, альбоми орнаментів, шрифтів.

*Мартін Шонгауер* займався як живописом, так і гравюрою. Він збагатив сюжетний ряд гравюри. Вона опановує релігійну тематику. Нове мистецтво відображає ідеї Відродження. Основними виразними засобами стають лінія, тон, сукупність ліній і площа. Копії замінюються авторськими творами. Друкарські форми створюються або механічно, або за допомогою травлячих розчинів.

*Офорт* – це гравюра на металі, виконана механічним або хімічним способом. Для нього *характерна*:

- різноманітність манер і художня виразність;
- енергійна напруга ліній, що утворилася від спротиву металу дії інструменту;
- протиставлення фактури паперу фактурі відбитку;
- рельєфність зображення, що посилює просторове сприйняття;
- контрасти чорного та білого;
- оксамитовий шар фарби, велика гама фактур та відтінків;
- можливість корегувати, змінювати стан друкарської форми під час тиражування з метою досягнення нових виразних станів, що деякою мірою притаманно усім технікам авторського друку.

За 500 років відтоді, коли у 1501 році *Д. Хонфер* з Аусбургу у Германії надрукував зі сталеві дошки перший відомий нам офорт, основні технологічні принципи офорту майже не змінилися (рис. 2.15). Металева дошка у розігрітому стані покривається шаром кислотостійкого лаку, який для посилення витривалості до хімічних сполуч та зручності праці, закопчується сажею.





Рисунок 2.15 – Офорт: а – І Хопфер. Танок християнської пари;  
б – Д. Хопфер Старший. Три ландскнехта. XVI ст.

По лаку голками гравірується малюнок, який потім протравлюється вглиб за допомогою різних травлячих розчинів. Від концентрації розчину та часу травлення залежить глибина штриха та сила тону гравюри. Протравлений малюнок на дошці забивається спеціальною офортною фарбою і друкується на вологий, слабко проклеєний папір на офортному верстаті.

*Суха голка* – технічно найбільш простий вид глибокого друку. Основним засобом виразності «сухої голки» є лінія, характер якої досить різноманітний і має багаті творчі можливості. Голка безпосередньо передає і силу руки і тремтіння душі. У сухій голці інструмент, як що він добре загострений, розрізує метал майже не утворюючи стружки. При цьому навколо штриха з'являються характерні заусенці – барби, які добре утримують фарбу і утворюють на відбитку характерну оксамитову фактуру. Дошки гравіровані сухою голкою добре піддаються корекції за допомогою однієї тільки гладилки, досить просто посилити звучання лінії, як що дошка «здрукувалася», або потребує доробок.

Суха голка – органічно поєднується з такими технікам, як лавіс, або акватинта. У цьому випадку спочатку виконуються всі дії, пов'язані з травленням, а лише потім виконується гравірування сухою голкою, інакше барби відчутно псуються під час травлення акватинти (рис. 2.16).



Рисунок 2.16 – А. Дюрер. Святе сімейство, близько 1512 р. Суха голка

*Кольоровий офорт* (рис. 2.17) друкується кольоровими фарбами послідовно з декількох дошок. Для кожної фарби виготовлялася окрема дошка в манері, що доповнює за виразним звучанням інші (наприклад: травлений штрих та акватинта, м'який лак та акватинта тощо).

Травлення більш глибоке тому, що у процесі набивки дошки кольорові фарби, (особливо цинкові), частково втрачають колір. Кожну фарбу друкують після повного висихання попередньої, перед тим знов зволоживши папір. Відповідної до задуму кольорової гами можна досягти і друкуючи естампи з однієї дошки, вибиваючи її у різних місцях відповідно різними фарбами, Або використовуючи фонові підкладки надруковані у інший спосіб.



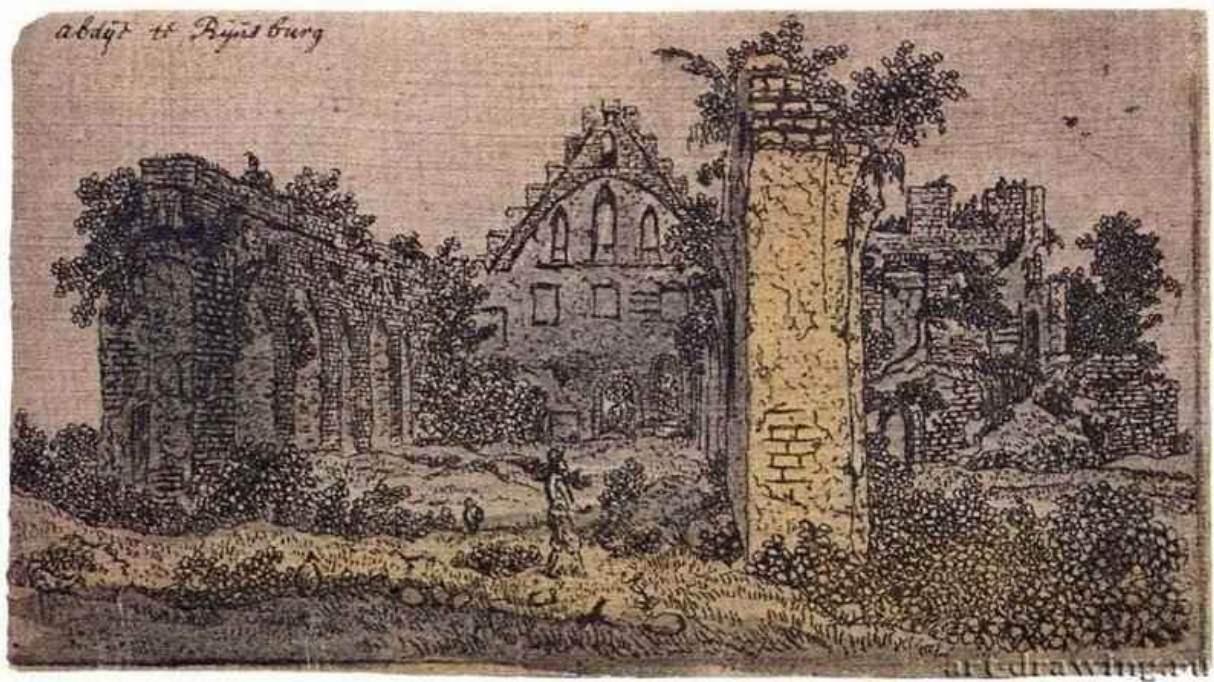


Рисунок 2.17 – Х. Сегерс. Руїни монастиря Рейнсбург. Кольоровий офорт

*Травлений штрих* – класичний та найдавніший різновид офорту. Різність у товщині ліній та тональної насиченості досягається різним часом хімічного травлення дошки (рис.2.18). Травлення та гравірування можна проводити двома засобами.

Перший – «від білого». Гравірується вся дошка, а потім вона травиться поступово. Протравлені місця закриваються шаром лаку. Травлення ведеться у декілька етапів.

Другий – «від чорного». Першими гравіруються найтемніші місця і травляться певний час в залежності від шкали. Потім дошка знову гравірується і знову травиться. У цьому випадку травиться і попередня гравіровка. Кількість етапів обумовлена ескізом та кінцевою метою.





Рисунок 2.18 – Травлений штрих

У першій чверті XVI століття став відомим розчин для травлення міді, яка надовго стає основним металом для гравірування офорта. Травлення стає допоміжною технікою у гравіруванні. Злегка протравлені штрихи потім поглиблювалися та урізноманітнювалися за допомогою різця, що значно прискорювало роботу. З'являється травлений штрих – офорт. Мідь виявилась більш пластичною і легкою в обробці ніж сталь, тому стала основою офорту, аж до XIX ст., коли її замінив ще більше пластичний матеріал – цинк.

Гравюрі присвятили частину своєї творчості *А. Караччі, Ф. Раймонді, Дж. Б. Тьєполо. Альбрехт Дюрер* відкрив нову сторінку в історії гравюри. У 1504 – 1514 рр. з'являються його неперевершені різцеві гравюри «Адам та Єва», «Меланхолія», «Святий Ієронім». У 1515 – 1518 роках він виконав на залізних дошках шість офортів і серед них – знамениту «Велику гармату» (рис. 2.19).

Найбільшого розвитку і самостійного значення офорт досягає в XVII столітті і особливо в Голландії, Франції і Італії. З 1660 р. до Французької Королівської Академії Мистецтв почали приймати і граверів. То було офіційне визнання.



Рисунок 2.19 – Офорти А. Дюрера: а – Гармата, 1518;  
б – Невідомий худ. Святий Євстафій, гравюра на міді XVI ст.

У Голландії перші офорти з'являються у 1520 р. *Лука Лейденський*, після подорожі до А. Дюрера застосовує офорт як репродукційну техніку.

Неперевершеним майстром офорту є *Рембрант Ван Рейн*, який зробив офорт високим і значним видом мистецтва. Мистецька спадщина Рембрандта налічує близько двохсот офортів (автопортрети, портрети сучасників, пейзажі, тощо). Він досяг неймовірних успіхів у техніці почасового травлення (принцип ведення роботи від темного) (рис. 2.20). Сміливо поєднуючи техніку офорту з «сухою голкою», (на той час допоміжною технікою, якою колись був офорт). Рембрандт досяг особливого оксамитового тону, який надає його естампам виразності. Техніка офортів Рембрандта скупа. Лінія у нього передає не статичну форму, а емоційно насичений рух.



Рисунок 2.20 – Рембрант Ван Рейн. Офорти: автопортрет, портрет, Адам і Єва

У той самий час працювали *Г. Сегерс* – предтеча кольорового офорту, *А. Остаде, Я. Лівенс, К. Бега, А. Евердінген, Я. Рейсдаль, Я. Бот, П. Поттер, Н. Берхем, К. Дюжарден, Е. Вельде*. У Фландрії, де більш активно розвивалася різцева гравюра, слід відзначити портретні офорти *А. ван Дейка*. З італійських майстрів XVII століття слід назвати видатних офортистів *Гвідо Рені, Дж. Б. Кастільоне, П. Теста, С. Роза, О. Борджанні* і особливо *Хосе Рібери* – іспанця, який працював в Італії. Серед видатних офортистів слід відзначити *Ель Греко*.

*Джовані Батіста Піронезі* відомий своїми архітектурними фантазіями та серіями «Карчери» (В'язниці, 1745), «Види Рима» (1748 – 1778). Жак Калло залишив більше півтори тисячі чудових гравюр – серії «Великі лиха війни» (1663 р.), «Капрічі», «Дворянство». Він застосовує твердий офортний лак, удосконаливши технологію, що збагатило малюнок деталями і тонально.

Англіїці удосконалили техніку *мецо-тінто* (чорна манера), яка з'явилася у XVII столітті у Німеччині як репродукційна манера, поширення набув кольоровий офорт з багатьох дошок. Спочатку дошка зерниться (зачернюється) за допомогою особливого інструменту – качалки, після чого на неї переноситься зворотній малюнок за допомогою звичайного олівця. Гравірування здійснюється методом вигладжування зерна дошки гладилкою або шабером. Зернити дошку можна за допомогою багаторазового травлення дрібної каніфолі, або запилення бітумним лаком з аерографу. Інколи застосовуються спеціальні ролики. Але у такі способи фактура груба та позбавлена оксамитового тону, який вирізняє цю техніку серед інших технік глибокого друку.

*М'який лак* (рис.2.21). Гравірування ведеться не голкою, а засобом відриву шару лаку від дошки. Цей вид офорту потребує майстерного володіння технікою швидкого рисунку. М'який лак виготовляється з твердого лаку, сплавленого з перетопленим та очищеним баранячим жиром у пропорції 1 х 1. Лак тонким шаром наноситься на поверхню дошки на теплій плиті. Малюнок, перенесений на тонкий папір, кладеться зверху на дошку та закріплюється. Малювання



здійснюється на папері олівцями різної твердості з різним тиском. виправлення неможливі, тільки переробка всієї роботи. М'який лак під тиском прилипає до паперу і відривається від дошки залежно від тиску олівця на папір. Місця, де був світліший тон малюнку, травляться слабше і навпаки. Техніка м'якого лаку імпресіоністична, наближена до малюнку. Травлення здійснюється у розчині кислоти як для «травленого штриха» найчастіше в одну або, рідше, дві ступені, що залежить від складності тональної та просторової організації твору.



Рисунок 2.21 – а – Д. Кастильоне. Портрет чоловіка у береті. М'який лак, 1664.

б – Т. Берк. Портрет Вінсента Лунарді. Пунктирна манера, 1786

У Франції у XVIII столітті до офор-ту зверталися А. Ватто, Ф. Буше, О. Фрагонар. Розповсюдження набули техніки репродукційного офорту – пунктирна та олівцева манери. Дошка гравірувалася за допомогою спеціальних роликів та гранильників. Відбитки потім розфарбовувалися акварельними фарбами.

На межі XVIII и XIX ст. *Ф. Гойя*, слідом за Рембрандтом і Калло, вказав шляхи розвитку творчого офорта для майбутніх поколінь. Офорт звертається до

соціальної карикатури. В Іспанії Гойя гравірує з застосуванням акватинти серії «Капрічос» (1799 р.), «Десастрес» (рис. 2.22).

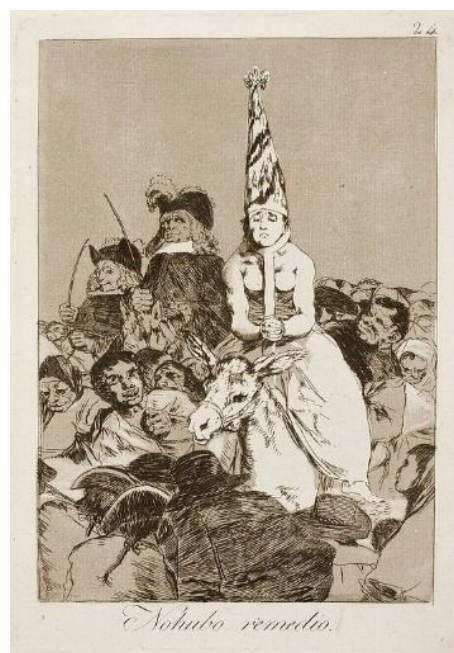


Рисунок 2.22 – Ф. Гойя, офорти

Надзвичайно по різному розвивався офорт у Франції. *К. Коро, Ж. – Ф. Мілле, Ш. Добіньї, Т. Руссо*, інші знайшли в офорті чудовий матеріал для втілення своїх задумів. Багаті образотворчі можливості техніки привернули увагу таких майстрів, як *Мане, Піссаро, Ренуар, Сезанн, Дега, Рафаеллі, Стейнлен, Шайн* та інших.

У другій половині XIX ст. відроджується творчий офорт в Німеччині. *П. Хольм* реорганізував школу офортистів в Мюнхені. Пожвавлення мистецтва офорту доводять листи *А. Менцеля, В. Лейбля, М. Клінгера і М. Лібермана*. Але найвищих досягнень в німецькому офорті досягла *К. Кольвіц* (рис. 2.23). Її офорти, відрізняються соціальною гостротою, мужністю, виконані з високою майстерністю. Видатні офортисти працювали в цей період і в інших країнах Європи. Це перш за все швед *Андрес Цорн, Ж. Брекер (Бельгія), І.-Б. Іонкінд (Голландія), М. Швабінський (Чехословаччина)* й інші (рис 2.24).





а



б

Рисунок 2.23 – а – Вільгельм Лейбль Портрет матері Гертруди Лейбль. Офорт, 1879;  
б – Кете Кольвіц На штурм. Офорт з серії «Християнська війна», 1903

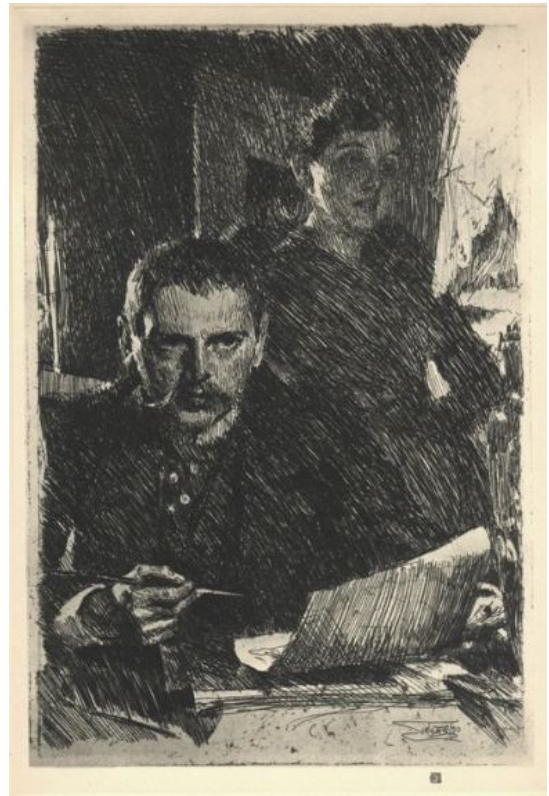
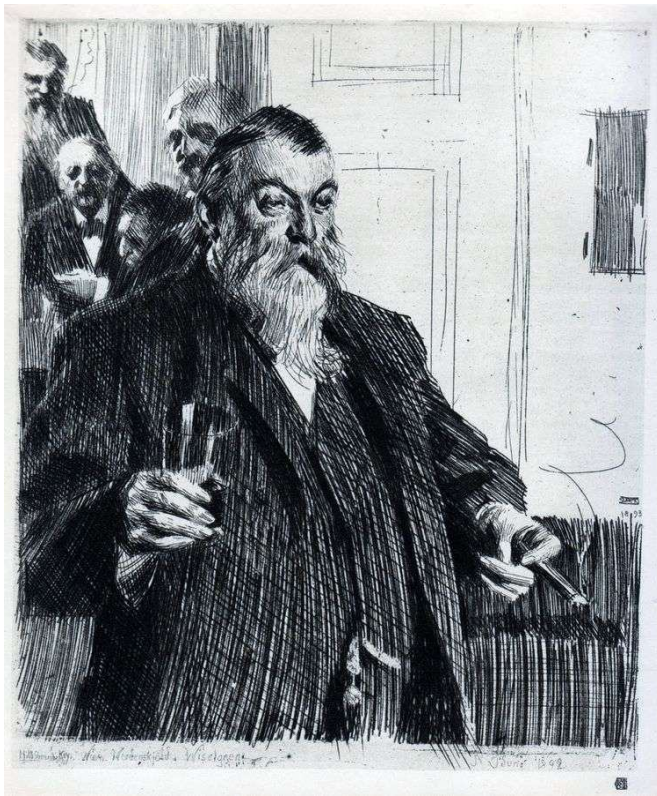


Рисунок 2.24 – *Андрес Цорн, офорти*

У XVIII столітті були винайдені нові манери офорту і вдосконалені старі. Акватинта була винайдена французом *Ж. Б. Лепренсом* 1769 р. Розчин порошку каніфолі наносили тонким шаром на дошку, яка після травилася вглиб на різний час. Фактурні можливості акватинти дуже великі, тому натюрморти виконані в цій техніці не як не можуть сприйматися миттєво, а вимагають уважного спостереження. Живописність природньо притаманна акватинті. Поступово навчилися запилювати дошки через сита, або у спеціальних пилових шафах, що зумовило розвиток техніки лавіс.

*Лавіс.* Техніка лавіса походить з техніки акватинти. Основний спосіб створення малюнку – напilenня каніфолі. Робота виконується двома способами.

1. Травлячі розчини наносяться пензлем на дошку з припавленою каніфоллю різним шаром в залежності від потрібного тону. Малювати можна по сухій дошці або по змоченій водою. Коли кислота відреагує, робиться пробний відбиток і обирається потрібний тон для основної роботи.



2. На дошці з каніфоллю робиться малюнок пензлем олійною фарбою (краще білою). Світліші місця вкриваються товстішим шаром фарби, темніші тоншим. При травленні кислота скоріше руйнує тонкий шар фарби і довше його травить, аніж товстий. Перший спосіб можна застосовувати як по сухій дошці (тоді мазки пензлем будуть роздільні), так і по зволоженій, тоді досягається акварельний ефект «по вологому». Лавіс можна застосовувати і як самостійну техніку, і як техніку допоміжну у разі необхідності на окремих невеликих місцях поглибити тон.

На теренах Російської імперії перший офорт «Сім смертних гріхів» надрукував Симон Ушаков (1665). Гравюра на міді та офорт застосовувалися у народному лубку. Петро I сприяв розвитку гравюри, виписуючи граверів до Петербургу з Європи та Києва, який на той час, завдяки успіхам Лаврської друкарні, був значним центром граверного мистецтва. Граверні роботи Шхонебека, Пікара, братів Алексія та Івана Зубових пов'язані з Академією наук, а з діяльністю І. Соколова склалася нова школа гравюри в Академії мистецтв (1757 р.). У 1871 р. «Союз руських офортистів» (Мате, Крамський, Ге, Васнецов, Шишкін) видає перший посібник з офорту. До офорту зверталися Репін, Серов, Полєнов. У В. Мате навчалися А. Остроумова-Лебєдєва, Ф. Фалілеєв, Н. Невинський та Г. Верейський, які у свій час навчали нову генерацію тепер вже радянських графіків. Наприкінці XIX початку XX ст. офортом в Україні займалися *Касьян, Кульчицька, Заузе, Мироненко, Дерегус, Данченко* та інші. Національною спілкою художників України започатковані виставки присвячені тільки офорту.

У 60-і прихильниками техніки офорта стали *А. Кашкуревіч, Г. Поплавський, Л. Осецький, Ю. Герасіменко-Жизневський* та інші. З 1959 р. започатковано було проводити Всесоюзні виставки естампу.

*Відкрите травлення.* При відкритому травленні рельєф на дошці твориться безпосереднім травленням її кислотою на великих площинках.

Бітумним лаком закриваються найсвітліші місця, дошка травиться певний час, потім, з покриттям попередніх, більш темних. Кожен новий шар лаку якщо

він перекриває попередні створює рельєфну фактуру, схожу на фактуру олійного живопису. Ця техніка збагачує фактуру, але не додержує лад тону. Тон досягається застосуванням у відповідних місцях акватинти як допоміжної техніки. На дошку для збагачення виразних можливостей травлення можна перевести за допомогою бітумного лаку різні фактури: дерева, полотна, інше. Відповідна фактура затирається напівсухим пензлем з бітумним лаком потім фактура переводиться на кальку, а з неї швидко, поки лак не просох, вже на дошку.

### ***Запитання і завдання для самоперевірки:***

1. Розкрийте художні та технічні особливості гравюри.
2. Охарактеризуйте основні різновиди гравюри (різцева, офорт, мецотинто, акватинта).
3. Проаналізуйте становлення гравюри у світовому мистецтві
4. Охарактеризуйте основні види друкованих технік графіки.
5. Назвіть техніки високого друку: матеріали, особливості створення, художні засоби.
6. Розкрийте історію виникнення та розвитку технік високого друку (гравюра на дереві, на лінолеумі, на картоні).
7. Проаналізуйте матеріали та виражальні засоби технік високого друку.
8. Назвіть провідних майстрів ксилографії, ліногравюри, інших технік високого друку.

## **Лекція 2.4 Плоский друк (літографія, альграфія, монотипія)**

### ***План:***

1. Основні техніки плоского друку.
2. Історія розвитку літографії, монотипії, офсету. Провідні майстри.
3. Зображальні і виражальні засоби технік плоского друку.

### ***Короткий виклад змісту лекції***

Наприкінці XVIII ст. у розвинену систему граверних технік увійшла нова техніка – *літографія*, що відзначалася технологічною простотою, графічною виразністю, схожістю, в технічному плані з малюванням олівцем на папері. Винайдення цієї техніки є випадковим. Німецький композитор Алоїз Зенефельдер, шукаючи дешевого способу друкування своїх п'єс, винайшов здатність вапняку сприймати на себе друкарську фарбу. Роблячи написи на пластинах каменю жировими олівцями та протравлюючи їх розчинами кислот, він розробив спосіб друкування з каменю. Було винайдено плоский друк, принцип якого лежить в основі сучасного офсетного друку (рис. 2.25).

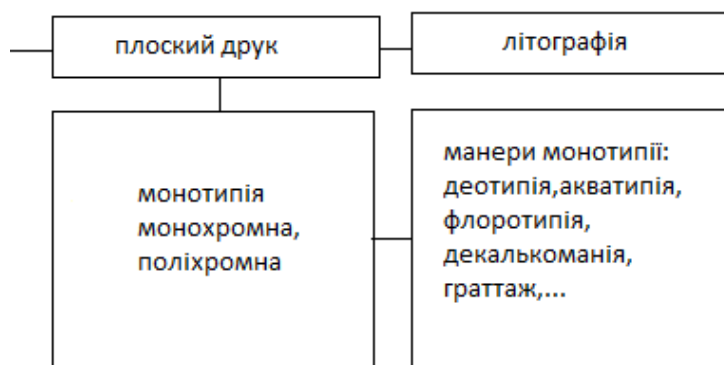


Рисунок 2.25 – Різновиди плоского друку

*Літографія* – спосіб плоского друку, де друкувальною формою є поверхня каменю – вапняку. Цей камінь після хімічної обробки здатен сприймати друкарську фарбу і служить для виконання художніх естампів. Малюнок на нього наноситься жирною літографською тушшю або літографським олівцем, створюючи гідрофобну (яка відкидає воду) поверхню. Після цього відбувається травлення поверхні, її площини, вільні від малюнка, стають гідрофільними, тобто сприймаючі вологу. Після травлення друкарську фарбу на вологому камені будуть сприймати тільки олеофільні (гідрофобні) місця. Під тиском друкарського верстата фарби переходять на папір.

Ескіз майбутньої літографії повинен передбачати технічні та виразні можливості техніки, її особливі різновиди, необхідні для досягнення максимальної виразності творчого задуму. Треба пам'ятати, що з друку на реберному літографському верстаті виходить зворотне зображення. Тому, слід виконати зворотний малюнок – абрис, перенесений із основного ескізу. Абрис виконується контуром на тонкому папері. Особливої виразності можна досягти поєднуючи кілька технік літографії. Найчастіше поєднують олівець та заливку, забризкування туші за допомогою жорсткої щітки.

У кольоровій літографії для кожного кольору готується окремий камінь, який потребує своїх процесів малювання та друку. Після того, як ескіз остаточно готовий, необхідно розкласти його на кольори – фарби, поєднання яких при друкуванні відтворить всі тональні та кольорові особливості задуманої композиції. Слід враховувати, що найчастіше один колір є формоутворюючим, тобто тим, що тримає малюнок та композиційну будову. Інші кольори створюватимуть потрібну кольорову будову і повинні бути розділені за тональною та тепло-холодною насиченістю. Друк кольорової літографії починається зі світлих теплих жовтих фарб, закінчується холодними та основними фарбами.

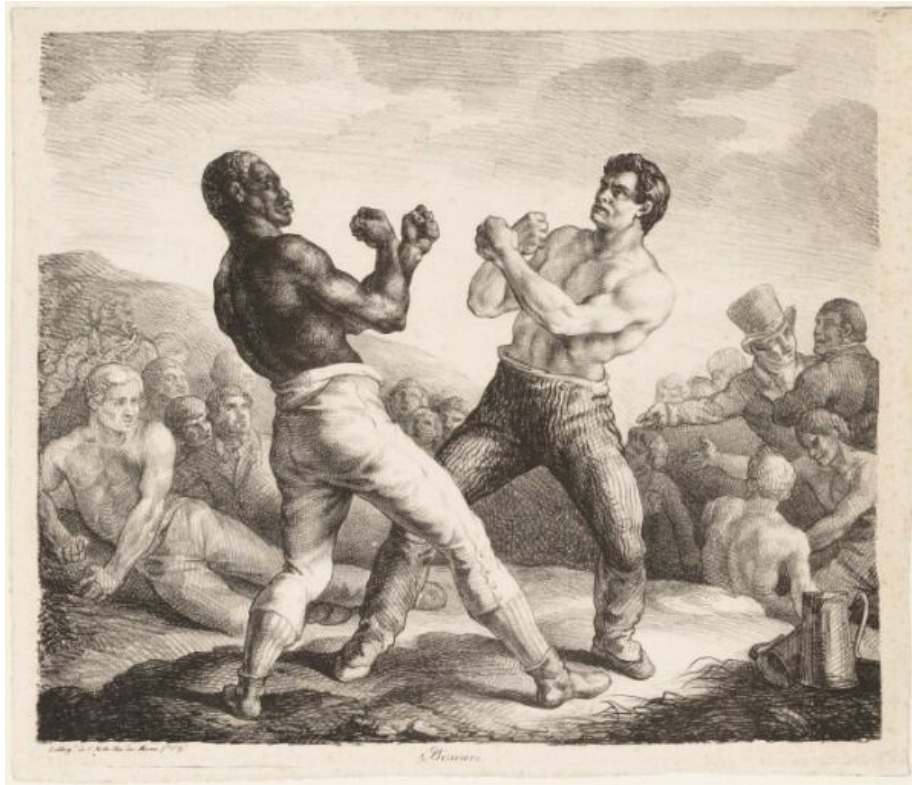
Для художнього друку слід використовувати спеціальні літографські фарби, що виготовляються шляхом переварювання друкарських фарб або офсетних, з проваренням у воді з бджолиним воском. Накатування фарби проводиться м'якими гумовими або шкіряними валами, ширшими за камінь.

Коли автор безпосередньо на камені створює друкарську форму – це називається автолітографією.

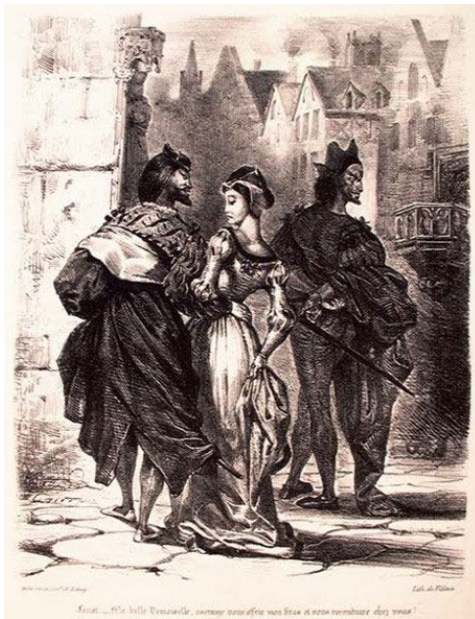
Існує спосіб виконання оригіналу на спеціальному перекладному папері. Такий папір називається корнпапіром, або автографським папером, а сам спосіб називається автографією. Малюнок, виконаний на корнпапірі, передавлюється на камінь та обробляється звичайним способом. В даному випадку зворотне (дзеркальне) положення малюнка на друкованій формі досягається механічним шляхом та значно полегшує процес роботи. На корнпапірі до того ж дуже зручно

працювати з натури. Літографія сьогодні використовується не тільки у станковій чи книжковій графіці, але також у плакаті та прикладній графіці.

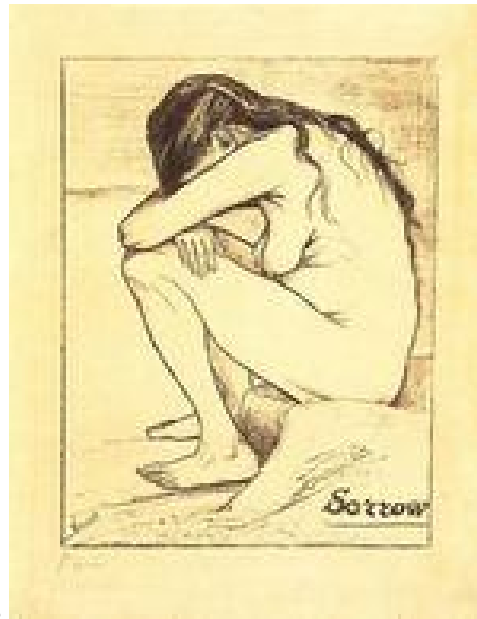
У цій техніці працювали такі відомі художники як Ж. Д. Енгр, П. Прюдон, П. Герен, Т. Жеріко, Е. Делакруа, О. Дом'є (рис. 2.26).



а



б



в

Рисунок 2.26 – Літографія: а – Теодор Жеріко «Боксери», 1818;  
б – Эжен Делакруа «Фауст», 1828; в – Ван Гог «Сидяча»



Творчі відкриття імпресіоністів стали надбанням і у графічному мистецтві завдяки Едуарду Мане, Камілью Піссарро, Огюсту Ренуару. У техніці кольорової літографії працював і постімпресіоніст Анрі Тулуз-Лотрек (рис. 2.27).



Рисунок 2.27 – Кольорова літографія:

- а – Т. Стейнлен, Французька компанія шоколаду і чаю. 1890-ті рр.;
- б – У. Бредлі. Обкладинка журналу «The Chap-Book», 1894;
- в – Анрі де Тулуз-Лотрек, Мулен Руж: Ла Гулю, 1891



У літографії працювали такі відомі митці, як *В.Л. Боровиковський, О.А. Кипренський, К.П. Брюллов, О.Г. Венеціанов.*

Серед майстрів радянського періоду слід відзначити *К.І. Рудакова, П.В. Кузнецова, Г.С. Верейського і Є.А. Кібрика.*

Визнаними майстрами літографії є: *Сальвадор Далі, Одо Добровольський, Джон Маклафлін, Анрі Матісс, Дмитро Мітрохін, Альфонс Муха, Наполеон Орда, Пабло Пікассо, Джованні Піранезе, Роберт Раушенберг, Марк Шагал, Мауріц Корнеліс Ешер.*

У цій техніці працювали і українські художники *М. Дерезус, В. Касіян, В. Мироненко.*

Літографія залишається цікавою для сучасних митців (рис. 2.28).

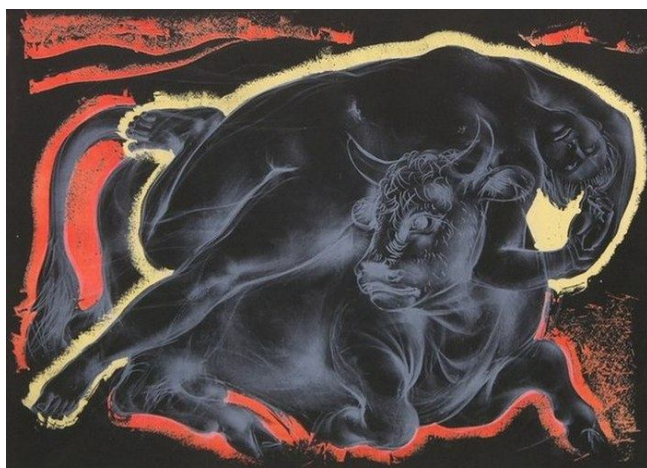


Рисунок 2.28 – Ганс Ерні. Пікабу (1909—2015 рр.)

*Монотипія* – графічна техніка плоского друку, витвір мистецтва, отриманий шляхом перенесення зображення з не гравірованої дошки на папір за допомогою преса, валу офортного верстата або притискання паперу до дошки пластиною, лінійкою або іншими предметами. Слово монотипія походить від грецького «monos» – один і «typos» – відбиток. Монотипія має свою історію та добре відпрацьовану технологію. Прийнято вважати часом появи монотипії XVII століття, хоча з XI в. відомі відбитки китайської гравюри з багатьох дошок, без

чорного контуру, що свідчить про застосування найпростіших прийомів монотипії.

Монотипія тривалий час не визнавалася і була допоміжним прийомом інших техніках. Отримати кольоровий відбиток з травленої дошки вдалося голландському художнику Геркулесу Сегерсу в XVI ст. (рис. 2.29). Виконану офортним способом дошку художник покривав різнобарвними фарбами. Це була перша спроба поєднати монотипію з офортом. Експерименти Сегерса дали можливість отримати з однієї дошки неповторні за кольором естампи. Це було початком багатьох графічних технік, зокрема кольорової монотипії.

Під впливом Сегерса Рембрандт вивчав і використовував як техніку офорту, так і монотипію. Експерименти Сегерса наклали відбиток на творчість багатьох художників. Прийоми монотипії у розмальовуванні своїх офортів використовував італійський живописець та графік Джованні Бенедетто Кастільйоне (1610 –1663/65 рр.). Зберіглося близько двадцяти його монотипії.



Рисунок 2.29 – Сегерс. Кольорова монотипія, поєднана з естампом

*Е. Дега* одним із перших оцінив її практичну значущість та створив велику серію робіт у цій техніці. Точна їхня кількість не визначена, відомо, тільки, що їх понад двісті. Він застосував монотипію у своїх роботах пастеллю. *Е. Дега* перший почав використовувати в монотипії прозору дошку, щоб контролювати хід роботи. Дега робив малюнок загостреним кінцем кисті та палички, лезом мастихіна. У пошуках потрібної фактури та ефекту він розтирав фарбу на дошці пальцем, використовував тампони із різних за фактурою тканин. Монотипія приваблювала митця можливістю технічної та мистецької імпровізації, захоплював сам процес появи твору.

Дега не залишив посібника з монотипії, але його роботи підштовхнули розвиток цієї техніки. Вона почала з'являтися на виставках як самостійний естамп. У пресі публікуються статті про особливості монотипії. Розширюється коло художників, які працюють у цій графічній техніці. Роблять кілька монотипій *К. Піссарро, А. Матисс, П. Гоген*. У Японії художник *О. Касіро* використовує як друкарський блок пластик, газети, картон, мотузку, гуму, листя дерев, тканину, деревне вугілля і навіть плавці риб.

На межі XIX та XX ст. монотипія знаходить своїх прибічників у Японії та Європі, а й у американському континенті. У техніці монотипії працюють *Ф. Дувенек, Дж. Біл, П. Тольман, Дж. Слоун, Ч. Даль, М. Бразіл, Прендергаст та ін.* *Є. Кругликова*, будучи в Парижі, у період з 1909 по 1935 рік вона зробила близько 500 відбитків монотипії, з яких близько 400 пейзажі, фігурні композиції, натюрморти та понад сто відбитків на тему «Квіти». Монотипії Кругликової – не лише нововведений прийом друку окремого відбитку з металевої дошки, а й своєрідний прийом мальовничого початку графіки (рис. 2.30).





а



б

Рисунок 2.30 – Монотипія: а – Круглікова Є. Майстерня художника, 1914;  
б – Каплун О. У заводу ім. Марті. Ленінград, 1935

Художниця повторно відкрила цю техніку. Її справу продовжили численні учні – *Ю. Великанов, М. Іжевський, І. Корольов, Я. Кутателадзе, А. Незинова,*

*Н. Павлова.* У техніці монотипії багато працював *О. Шевченко*. Він підняв цю графічну техніку рівня великого мистецтва. У техніці монотипії у різні роки ХХ століття працювали *О. Марікс, В. Зелінський, О. Рибачук, В. Коптерев, М. Горчиліна, А. Скворцов, А. Суворов, І. Соколов, К. Рудаков, В. Кожин*. У низці імен особливе місце займає *Р. Барто*. Він розробив техніку монотипії олійними та акварельними фарбами, знайшов власний спосіб підготовки друкованої форми.

У 2000 р. фрактальна природа монотипії була виявлена хіміком *В. М. Лівшиць* та математиком *В. В. Скворцовим*, незалежно один від одного. Ними ж був запропонований термін «фрактальна монотипія». У 1981 р. в Кохтлі-Ярві (Естонія) відбулася перша виставка фрактальних монотипій художниці *Леа-Туті Лівшиць (1930–1999)*. Цей вид монотипії художниця називала стохатипією. Таким чином, монотипію можна віднести до фрактального мистецтва, причому одержуваному не на комп'ютерах (комп'ютерна графіка), а фізико-хімічним способом.

Сьогодні у багатьох країнах світу монотипія увійшла у життя як рівноправна графічна техніка. Крім станкового призначення, монотипія використовується художниками у сценографії, кіно та мультиплікації, а також у книжковій графіці та плакаті. Повна загадок і таємниць, монотипія у нас, на жаль, не зайняла гідного та рівноправного місця серед інших графічних технік, хоча вона є однією з найцікавіших та найдоступніших для широкого кола любителів образотворчого мистецтва. В монотипії застосовуються різноманітні матеріали та інструменти (акварель, гуаш, темпера, акрил, масляні, офортні, друкарські фарби). Також широкий і різноманітний вибір поверхонь, з яких можна робити відбитки: папір, різні види картонів, пластик різної товщини, пластини з різних металів—цинк—мідь—сталь—латунь. Скло, оргаліт та фанера. Полотно та дерево, камінь. Головне, щоб фактура поверхні відповідала Вашим завданням і цілям.

Фарба наноситься на поверхню також різними інструментами: рука і пальці художника, кисті, мастихіни, різні шпателі, у тому числі фігурні. Також використовуються валики з різними фактурами. Для відбитка з листів пластику



та металевих листів використовують офортні верстати. Для відбитка з літографського каменю – використовується літографський друкарський верстат. Друкують відбиток на: різні види паперу, пластик, фанеру, камінь, скло, метал, полотно.

«Фрактальна монотипія» (рис. 2.31). Перший спосіб. На обрану тверду поверхню, у творчому трансовому пориві наносять фарбу потрібним інструментом, зверху накладають папір, продавлюють його зверху руками чи гумовим валиком. Плавно знімають аркуш. Досліджують отриманий відбиток. Як правило, цей спосіб досить важко керований. Особливо, якщо використовують водні фарби: акварель, гуаш, акрил, темперу. Потім багато художників, вдивляючись у відбиток, намагаються побачити якийсь образ, пейзаж, композицію і злегка допрацьовують відбиток, намагаючись посилити і виявити побачене в монотипії.

Другий спосіб. Фарбу наносять на пластини з металу або пластику, накладають зверху папір і роблять відбиток за допомогою офортного або літографського верстату.



Рисунок 2.31 – Фрактальна монотипія: 1-й і 2-й способи виконання

У цьому способі частіше використовують олійні та офортні фарби. Цей метод дозволяє досить точно управляти творчим процесом і досить точно вгадувати необхідний творчий результат. Тут можна створювати практично мальовничі реалістичні твори. Для того, щоб на папір не чіплялося масло з фарби, його перед друком змочують водою.

Третій спосіб. Пишуть художній твір олійними фарбами на полотні чи картоні. Потім накладають папір, тканину або таке ж полотно. Продавлюють папір різними способами. Як показує досвід, можна зробити до трьох відбитків, і не один із них не повторюватиме попередній. Виходять дуже тонкі мальовничі речі. Які можна робити вже поверх монотипії. Але це вже буде змішана техніка.

Четвертий спосіб вимагає від художника твердого впевненого малювання, так як виправлення неможливі. Пластик або скло покривається рівномірним шаром фарби (зайва олія з фарби попередньо видаляється). Не притискаючи лист до поверхні, починають малювати. Руками на папір бажано не спиратися. Виконавши рисунок на папері, акуратно знімають аркуш. Як і будь-який із видів монотипій, роботу можна доопрацювати.

П'ятий спосіб. Акватипія та акваграфія є зображенням, отриманим з поверхні води. Друкарські фарби розводять у різних баночках до рідкого стану бензином або спеціальним розчинником і розбризкують їх на воду, налиту у контейнер. Регулюють і перемішують фарби для отримання неповторного рисунку. Працюють швидко, але акуратно: накладають аркуш паперу на воду перекачуючи з одного боку на інший і так само знімають (рис. 2.32).

Шостий спосіб виконується змішаною технікою, коли створена монотипія допрацьовується іншими матеріалами: пастель масляна, суха, акрил, масло, темпера, фактурні пасти та інше.

Залежно від способів отримання зображення, монотипію можна розділити на два основні види. Для першого їх характерно те, що зображення художником повністю регулюється. Другому виду монотипії властиво отримання складних ефектів і фактур, які завжди є відкриттям.



Рисунок 2.32 – Фрактальна монотипія: акватипія

Але художник не завжди може передбачити та передбачати остаточний результат зображення. Тому цей вид монотипії частково застосовується в тих місцях композиції, де потрібна відповідна фактурна пляма, або якщо він є підготовчим етапом майбутньої роботи художника. Зображення залежить від товщини та складу фарби, нанесеної на дошку, від якості та фактури паперу, на яку переноситься зображення, від сили тиску, від витраченого на роботу часу, від ступеня та швидкості висихання барвистого шару. Володіння цими засобами дозволяє досягти необхідного ефекту у творчій роботі.

За колірним рішенням монотипію можна розділити на монохромну та поліхромну. Монохромна монотипія, як правило, виконується одним кольором і найчастіше чорною друкарською або офсетною фарбою. Поліхромна монотипія насичена великою кількістю кольору та виконується різноманітними фарбами (акварель, масляні та гуашові, офсетні, друкарські).

Безмежна безліч способів та прийомів роботи в монотипії дає можливість кожному художнику експериментувати та відкривати свої методи, використовувати нові та нові прийоми, отримувати в естампі своєрідні графічні фактури та колірні ефекти.

Залежно від поставленого завдання зображення можна отримати світлими лініями на темному тлі, що нагадують ксилографію або фотографічний негатив (негативна монотипія), а також темними лініями та штрихами, що нагадують літографію або техніку м'якого лаку, але властивою тільки монотипії фактурою.

*Деотипія.* Найдоступнішою манерою монотипії є деотипія (від грец. «De» відділення, видалення та «typos» – відбиток). Для отримання деотипії без застосування преса або верстата застосовують скло, пластик, ін. товщиною 5–6 мм. Для цього скло нарізають на шматки потрібних форматів та зачищають фаски наждачним папером. Можна також виготовити друковані форми з азбестової плити. Спосіб отримання зображення нагадує четвертий спосіб, зазначений раніше, але на поверхню, вкриту фарбою кладуть два листа переру. На верхньому роблять рисунок олівцем і знімають. На нижньому аркуші відповідною текстурою дзеркально відбивається зроблений рисунок (рис. 2.33).

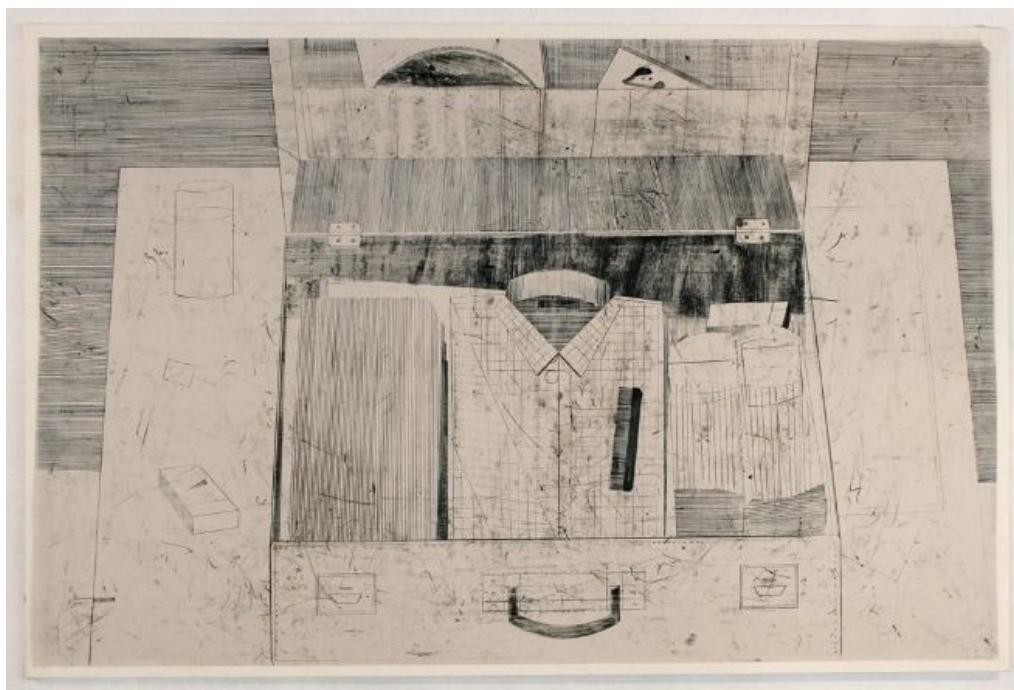


Рисунок 2.33 – С. Салівен. Деотипія, 2020



*Флоротипія* полягає у використанні рослин та рослинних матеріалів для отримання відбитка.

*Декалькоманія*, або кляксографія є однією з найпростіших і непередбачуваніших манер монотипії.



Рисунок 2.34 – Флоротипія

*Шовкографія* (від латів. silkscreen, фр. serigraphie, нім. siebdruck – сериграфія) – вид художнього трафаретного друку. Форма для шовкографії – шовкова сітка натягнута на раму. Ділянки, вільні від малюнка, закриваються непроникним для фарби складом. Масляні або водяні фарби продавлюються через сітку за допомогою еластичної пластини (ракеля) на поверхню, що сприймає зображення. Шовкографія відрізняється яскравістю та декоративною барвистістю колориту. Вона також дає змогу отримувати рельєфні зображення. Ця техніка найчастіше використовується в прикладній графіці.

*Трафарет* (traforetto, від traforare – продірявлювати, проколювати) – пристосування для перенесення зображення, розраховане на багаторазове повторення одного й того самого мотиву. Трафарет є платівкою з відповідними отворами, через які фарба або м'яка маса, що фарбує, наноситься на папір, тканину, поверхню стіни.



Переваги даної техніки полягають у такому порівняно простому використанні; відсутність дорогих матеріалів (щонайменше для елементарних робіт), зручність у роботі з великими форматами, багатосторонні можливості використання трафарету (перетворення позитиву на негатив, множинні комбінації з використанням фотографічної техніки); можливість друку різними фарбами, різної товщини, аж до рельєфної побудови; щільна кольорова поверхня, її галогенність.

***Запитання і завдання для самоперевірки:***

1. Назвіть техніки плоского друку: матеріали, особливості створення, художні засоби.
2. Розкрийте історію виникнення та розвитку технік плоского друку (літографія, монотипія).
3. Проаналізуйте матеріали та виражальні засоби технік високого друку.
4. Назвіть провідних майстрів літографії.
5. Охарактеризуйте різновиди монотипії (їх особливості, історичний розвиток).

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко О. Мистецтво другої половини 1950-х–1980-х років. Графіка / О. Авраменко // Історія українського мистецтва : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — Київ : [ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України], 2006–2011. — Т. 5 : Мистецтво ХХ століття / [наук. ред. Т. Кара-Васильєва]. — 2007. — 1047 с. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0005332> (дата звернення: 01.08.2021). — Назва з екрана.
2. Богомольный Н. Я. Техника офорта / Н. Я. Богомольный, А. В. Чебыкин — Киев: Вища школа, 1978. — 141 с.
3. В'юник А. О. Екслібриси українських художників / А. О. В'юник. — Київ : Мистецтво, 1977. — 247 с.
4. Валуєнко Б. В. Архитектура книги / Б. В. Валуєнко. — Киев : Мистецтво, 1976.— 210 с.
5. Герчук Ю. Я. История графики и искусства книги / Ю. Я. Герчук. — М. : Аспект-пресс, 2000. — 319 с.
6. Гладун О. Д. Харківська школа графіки (друга половина ХХ століття) : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Харківська держ. академія дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2005. [Електронний ресурс] — Режим доступу: <http://www.disslib.org/kharkivska-shkola-hrafiyu.html> (дата звернення: 01.08.2021). — Назва з екрана.
7. Графіка. Енциклопедія сучасної України. [Електронний ресурс] — Режим доступу: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=26851](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=26851). (дата звернення: 01.08.2021). — Назва з екрана.
8. Дорош А. Ю. Іван Крушельницький. Графіка: Альбом-каталог / А. Ю. Дорош, С. П. Костюк, Л. Крушельницька, І. Крушельницькій. — Львів : Світ, 2004. — 43 с.

9. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні / П. М. Жолтовський. — Київ : Наукова думка, 1982. — 287 с.
10. Журов А. П. Гравюра на дереве / А. П. Журов, Е. М. Третьякова. — М. : Изобразительное искусство, 1986. — 160 с.
11. Звонцов В. М. Офорт / В. М. Звонцов, В. И. Шистко. — М. : Искусство, 1971. — 184 с.
12. Куленко М. Авторська накладна графіка / М. Куленко. — Київ : вид-во КНУБА, 2001. — 124 с.
13. Куленко М. Я. Основи графічного дизайну : підручник / М. Я. Куленко. — Київ : Кондор, 2006. — 492 с.
14. Лагутенко О. Нариси з історії української графіки ХХ століття / О. Лагутенко. — Київ : Грані-Т, 2007. — 168 с.
15. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття / О. Лагутенко. — Київ : Грані-Т, 2006. — 240 с.
16. Лагутенко О. Українська книжкова графіка першої третини ХХ століття. Стилiстичні особливості художньої мови : монографія / О. Лагутенко. — Київ: Політехніка, 2005. — 124 с.
17. Лещинский А. А. Основы графики : учеб. пособие / А. А. Лещинский. — Гродно : ГрГУ, 2003. — 194 с.
18. Логвин. Г. Н. З глибин. Гравюри українських стародруків ХVІ – ХVІІІ ст. / Г. Н. Логвин. — Київ : Дніпро, 1990. — 707 с.
19. Максимлюк І. В. Екслібрис Івано-Франківщини ХХ – початку ХХІ століття / І. В. Максимлюк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. — 2018. — Вип. 37. — С. 3–10.
20. Максимлюк І. В. Проблема традиції у творчості художників-графіків Івано-Франківщини / І. В. Максимлюк // Вісник Львівської національної академії мистецтв : наукове видання. — 2018. — Вип. 36. — С. 247–263.
21. Максимлюк І. В. Творчість прикарпатських графіків кінця ХІХ – початку ХХ століття у видавничій галузі / І. В. Максимлюк // Вісник Харківської державної

- академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство : збірник наукових праць. — 2015. № 5. — С. 64–70.
22. Минаев Е. Н. Екслибрис / Е. Н. Минаев, С. П. Фортинский. — М. : Книга, 1970. — 239 с.
23. Овчинников В. Історія книги: еволюція книжкової структури : навч. посіб. / В. Овчинников. — Львів : Світ, 2005. — 420 с.
24. Очерки о истории и технике гравюры / сост. В. В. Ашкенази. — М. : Изобразительное искусство, 1987. — 688 с.
25. Пам'ятки України. Український екслибрис. Минуле і сучасне — 2012. — № 9. [Електронний ресурс] — Режим доступу: [https://issuu.com/culture.ua/docs/ru\\_9\\_2012\\_web\\_skor](https://issuu.com/culture.ua/docs/ru_9_2012_web_skor) (дата звернення: 01.08.2021). — Назва з екрана.
26. Плотнікова В. В. Спецкурс: Графіка. Програма навчального курсу та методичні рекомендації до її виконання. Спеціальність 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» / В. В. Плотнікова., П. М. Прокопів. — Івано-Франківськ : Вид-во «Сімик», 2018. — 48 с.
27. Поліщук А. А. Теорія та практика графіки : навч. посіб. / А. А. Поліщук. — Київ : Ун-т ім. Бориса Грінченка, 2015. — 309 с.
28. Поліщук А. Теорія та практика графіки : навч. посібник / А. А. Поліщук. — Київ : Ун-т ім. Грінченка, 2015. — 212 с.
29. Резніченко М. Художня графіка. Змістові модулі 1, 2 : навч.-метод. посіб. для студ. художньо-графічних факультетів / М. Резніченко. — Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2011. — 272 с.
30. Рожнова О. И. История журнального дизайна / О. И. Рожнова. — М. : ИД «Университетская книга», 2009. — 272 с.
31. Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко / Д. В. Степовик. — Київ : Наукова думка, 1986. — 235 с.
32. Степовик Д. В. Українська графіка XVI – XVIII століть / Д. В. Степовик. — Київ : Наукова думка. 1982. — 331 с.
33. Суворов П. И. Искусство литографии / П. И. Суворов. — М. : Искусство, 1964. — 342 с.

34. Таранов Н. Н. Основы учебного рисунка и производственной графики : учеб. пособие / Н. Н. Таранов, С. И. Иванов. — Львов : Світ, 1992. — 208 с.
35. Тимошевський В. Методичні вказівки до курсу «Основи прикладної графіки. Книжковий знак» / В. Тимошевський. — Харків : вид-во ХДАДМ, 2008. — 30 с.
36. Турова В.В. Что такое гравюра / В. В. Турова. — М. : Изобразительное искусство, 1986. — 160 с.
37. Турова В. В. Советская цветная гравюра / В. В. Турова, К. В. Безменова. — М. : Советский художник, 1978. — 170 с.
38. Турченко Ю. Я. Український естамп / Ю. Я. Турченко. — Київ : Наукова думка, 1964. — 235 с.
39. Українська графіка XIX – початку XX ст. Альбом / А. В'юник — Київ: Мистецтво, 1994. — 328 с.
40. Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре / В. А. Фаворский. — М. : Книга. — 1986. — 239 с.
41. Харт Кристофер. Как нарисовать персонажей комиксов / Кристофер Харт. [Електронний ресурс] — Режим доступу: <http://www.cwer.name/node/313100/> (дата звернення: 01.08.2021). — Назва з екрана.
42. Хвостенко В. Є. Техніки авторського друку / В. Є. Хвостенко. — Харків : Колорит, 2004. — 82 с.
43. Хмельовський О. Графіка і основи графічного мистецтва: навч. посібник / О. Хмельовський, С. Костукевич. — Луцьк : вид-во ЛДПУ, 2003. — 160 с.
44. Шевченко В. Я. Композиція плаката / В. Я. Шевченко. — Харків : Колорит, 2007. — 134 с.
45. Шпак О. Д. Українська народна гравюра XVII-XIX століть / О. Д. Шпак. — Львів : Національна академія наук України. Інститут народознавства, 2006. — 224 с.
46. Яців Р.М. Львівська графіка / Р. М. Яців. — Київ : Наукова думка, 1992. — 119 с.



*Навчальне видання*

**ЧИРВА** Олена Челюскінівна

**ОЛЕНІНА** Олена Юріївна

## **ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

**КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ**

*(для здобувачів першого (бакалаврського) рівня  
вищої освіти денної форми навчання  
зі спеціальності 023 — Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація)*

Відповідальний за випуск *О. Ю. Оленіна*

Редактор *В. І. Шалда*

Комп'ютерне верстання *О. Ч. Чирва*

План 2021, поз. 214Л.

---

Підп. до друку 13.12.2021. Формат 60 × 90/8.

Електронне видання. Ум. друк. арк. 16,0.

Видавець і виготовлювач:

Харківський національний університет  
міського господарства імені О. М. Бекетова,  
вул. Маршала Бажанова, 17, Харків, 61002.

Електронна адреса: [office@kname.edu.ua](mailto:office@kname.edu.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:

ДК 5328 від 11.04.2017.