

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

ОЛЕКСАНДР БЕРЛАЧ

**ГРАФІЧНІ ТЕХНІКИ
В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ**

Навчальний посібник

Луцьк 2022

УДК 766 (076)

ББК 85.15р

Х 98

Рекомендовано до друку

Вченою радою Волинського національного університету імені Лесі Українки

(Протокол №10 від 21 червня 2022 р.)

Олександр Берlach. Графічні техніки в образотворчому мистецтві. Навчальний посібник. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2022. – 103 с.

Посібник зорієнтований на поглиблене вивчення графічних технік і технологій, методів та прийомів.

Автор розглядає сторінки історії графічного мистецтва з визначенням його місця в ієрархії художньої творчості та місця в історичному художньому процесі, а також знайомить із застосуванням технічних прийомів роботи, технологіями і графічними матеріалами. Навчальний посібник ілюстрований студентськими графічними роботами.

Адресовано для студентів та викладачів образотворчого мистецтва художньо-педагогічних навчальних закладів.

Рецензенти:

Дем'янчук О.Н. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри мистецьких дисциплін та методик їх викладання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка.

Галькун Т.Д. – народний художник України, професор кафедри образотворчого мистецтва Волинського національного університету імені Лесі Українки.

Бондарчук Ю.С. - кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну Луцького національного технічного університету.

© Берlach О.П., 2022.

ЗМІСТ

ВСТУП	4
ГРАФІКА ЯК ВИД ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА.....	6
Графіка в синтезі мистецтв	6
Сторінки української графіки.....	9
МАТЕРІАЛИ ТЕХНІКИ ТА ТЕХНОЛОГІЇ В ГРАФІЦІ	19
Графічні матеріали та інструменти.....	19
Графічні техніки, методи та прийоми виконання.....	38
ОФОРМЛЕННЯ ГРАФІЧНИХ РОБІТ.....	82
Методичні поради щодо оформлення графічних робіт	82
Список рекомендованої літератури	89
Додатки	92

*«Річ не в тім, щоб навчитися малювати, а
в тому, щоб навчитися мислити»
Мудрість тисячоліть**

ВСТУП

З графічним мистецтвом ми зустрічаємося щодня: переглядаючи газету, беручи до рук книгу або журнал, звертаємо увагу на їх обкладинки, рисунки, карикатури, дружні шаржі, ілюстрації, які пояснюють або доповнюють літературно-художній чи науковий текст; купуючи конверти і поштові марки, вибираючи товари, бачимо їх зовнішнє художнє оформлення; витворами мистецтва графіки є плакати, афіші, реклама оздоби і зображення на паперових грошах.

На художній виставці наш зір радують рисунки, акварелі, естампи. Ми прикрашаємо ними своє житло, сприймаючи з естетичною насолодою ті думки й почуття, що їх втілив автор, художник-графік.

Шлях до мистецтва нелегкий і пройти його до глибокого професійного розуміння всієї проблематики мистецтва можливо за умов повсякденної образотворчої діяльності, в процесі якої здійснюється накопичення досвіду.

Навчання студентів основам графічного мистецтва розглядається в посібнику як важлива педагогічна проблема та необхідний дидактичний засіб уведення особистості в світ творчості як умова для активної образотворчої діяльності взагалі, як процес формування графічного уміння зображати навколишній світ в будь якій художній техніці з її прийомами та способами формоутворення.

Предметом курсу "Графіка" є графічне зображення предметного світу та технології його виконання з методикою художнього навчання.

Метою курсу є підготовка фахівця в галузі мистецтва графіки з високим професійним рівнем майстерності, здатності самостійного вирішення завдань художньої і педагогічної діяльності.

• Мудрість тисячоліть. Енциклопедія. М.: ОЛМА-ПРЕС. 2002

Завданням курсу є розкриття теоретичного курсу основ мистецтва графіки та забезпечення практичної діяльності студентів для їхнього оволодіння знаннями, уміннями і навичками які вони зможуть використати в організаційно-методичній і художньо-педагогічній діяльності.

Посібник розрахований на студентів художньо-графічних факультетів вищих навчальних закладів педагогічної освіти, вчителів образотворчого мистецтва, керівників художніх студій, слухачів курсів підвищення кваліфікації працівників освіти та й для широкого загалу читачів, чия діяльність тим або іншим чином пов'язана з мистецтвом графіки.

ГРАФІКА ЯК ВИД ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Графіка в синтезі мистецтв.

Графіка – це вид мистецтва, назва якого походить від грецького слова, що в перекладі означає «пишу, дряпаю, малюю». Графіку можна вважати основою всіх образотворчих мистецтв. Адже основним засобом створення художнього образу у графіці виступає найбільш простий для людини спосіб відтворення побаченого – лінія, штрих, контур, пляма, силует, тон, акцент, які творять контур предмета або фігури. Малюнок – це найдавніший вид графіки, з нього і починається зародження образотворчого мистецтва. Витоки малюнка можна знайти у наскельному живописі неоліту, в античному вазописі, середньовічній мініатюрі. З епохи Відродження малюнок набуває самостійного значення у формі ескізів, альбомних замальовок, етюдів, які виконуються із застосуванням багатьох засобів: олівця, вугілля, крейди, сангіни, пера, пензликів, різних сортів чорнил, туші, акварелі. Сучасна система мистецтв складається на основі двох тенденцій розвитку – тенденції синтезу, взаємозбагачення різних видів художньої практики і тенденції самовизначення, виділення різноманітних видів мистецтв. Розвиток художньої практики і естетичних потреб суспільства зумовлює синтез окремих видів мистецтв, які самі по собі окремо не мають синтетичного характеру (наприклад, архітектура та живопис в їхньому синтезі).

Синтез мистецтв – це спілка рівноправних видів мистецтва, що скеровані до однієї мети і в результаті дають нову художню якість. Наприклад, поєднання музики й театру веде до появи музичного театру в різноманітних його формах. Архітектурний простір обумовлює характер оздоблення. Синтез образотворчого мистецтва і архітектури породжує монументальний живопис. Не менш важливим є і безпосередній зв'язок, який здійснюється між видами мистецтва, коли під впливом одного твору мистецтва народжується інший. Під впливом вражень від живописних творів народжується музичний твір (наприклад, «Картинки з виставки» Модеста Мусоргського), або

літературний твір вимагає образотворчого доповнення (згадаймо геніальну «Катерину» Тараса Шевченка).

При взаємодії графіки з іншими видами мистецтва, кожний з них робить свій внесок у синтетичне ціле, збагачує цей цілісний художній твір притаманними даному виду мистецтва специфічними рисами.

Синтез образотворчих мистецтв це не механічне об'єднання окремих видів образотворчого мистецтва, це – створення органічної художньої цілісності, якій притаманні нові якості, що їх не було у жодного з мистецтв до того, як вони ввійшли до нового цілого. Окремі види образотворчого мистецтва створюють єдину цілісність і пристосовуються як один до одного, так і до синтетичного цілого. Синтез мистецтв реалізується в єдиному художньому образі або системі образів, об'єднаних єдністю стилю, задуму, виконання, але створених за законами різних видів мистецтва. В основі синтезу пластичних мистецтв – архітектурна споруда, що доповнюється творами мистецтва: скульптури, декоративного живопису. В цьому випадку мистецтва, які беруть участь у синтезі, зберігають своє відносно самостійне образне значення, а синтез досягається завдяки єдиному задуму і стилю.

Духовно-практичне освоєння світу органічно включає в себе художню творчість, тобто художнє освоєння людини, суспільства, природи. Воно реалізується через такі види творчості, як мистецтво (музики, театру, кіно, живопису, графіки, архітектури та ін.), література (проза, поезія). Художня творчість – це творення з допомогою синтетичних художніх образів, символів, в яких з особливою глибиною втілюються людські ідеали, соціокультурні цінності.

Ще один тип синтезу – концентрація: одне з мистецтв вбирає в себе інші види мистецтв, але при цьому залишається собою, зберігає свою природу. Так, наприклад, кіно вбирає досвід і художні засоби живопису, графіки, літератури, театру.

Відповідно до історичної культурної традиції, характерною для первісної та античної культур, у християнському світі провідне значення набувають

візуальні пластичні мистецтва – графіка, скульптура і живопис, тобто мистецтва, в яких тілесність, матеріальність виражена найяскравіше. Звідси чітко окреслені межі та можливості впливу на мистецтво. В ранньому Середньовіччі, на відміну від античності, у скульптурах вбачали передусім «ідолів». У процесі розвитку духовної культури Середньовіччя створювалися певні канони (грец. *kanon* – правило, норма) й обмеження, покликані максимально приглушити тілесно-предметні, реальні елементи графіки, живопису та скульптури.

У ХХ ст. поряд із напрямками, які репрезентують лінійну форму осягнення світу, виникає принципово відмінна – нелінійна форма пізнання. Пронизані численними взаємовпливами, функціональними співвідношеннями, соціум та мистецтво, різноманітні стилі та напрямки створюють мережу загальнопов'язаності.

Одним із найсучасніших типів синтезу є трансляційне сполучення: один із видів мистецтва стає засобом демонстрації іншого. Наприклад, телебачення та кіно транслюють художні результати живопису, художньої та прикладної графіки.

Виділенню окремих видів мистецтва передував синтетичний характер проявів творчості людини, що стало пізніше продуктом художнього розвитку.

На сьогодні сфера синтетичного мистецтва розширюється. На даний час найрозвиненішою формою синтетичного мистецтва є кіно, телебачення та відео, в кожному з яких, в принципі, можуть бути використані всі інші види мистецтва, в тому числі і пластичні, де створюється вже синтетичний художній образ, застосовуючи найскладніші технічні комп'ютерні прийоми графічних виражальних засобів. Необхідно також переосмислити й ті мистецькі явища, доля яких на перший погляд є відносно благополучною. До таких явищ належить зокрема українська графіка, блискучий розквіт якої стався наприкінці 50-х — на початку 70-х рр. ХХ століття. У цей час розпочалася діяльність цілої плеяди молодих українських митців: Г. Якутовича, С. Адамовича, О. Данченка,

О. Губарева, В. Куткіна, Н. Лопухової та інших. З розквітом графіки цього періоду був тісно пов'язаний і процес відродження всього мистецтва.

Сторінки історії української графіки

Українська графіка бере свій початок з глибини віків. Поява рукописної книги в Київській Русі в XI–XII ст. дала плідний ґрунт для розвитку графіки як виду мистецтва. Художники оздоблювали книгу орнаментальними заставками, вигадливими заголовними літерами (ініціалами), сторінковими ілюстраціями (мініатюрами), а також численними дрібними малюнками на берегах сторінок. Українська графіка, маючи довгу та складну історію, є не лише одним із найдавніших образотворчих мистецтв, вона є своєрідним віддзеркаленням духовного, культурного та історичного життя українців, її естетичні, а разом і комунікативні якості виконують роль вагомого мистецького та інформативного містка в часовому та просторовому вимірі, а художня вартість кращих взірців виводить українське мистецтво графіки в один ряд з найвищими досягненнями світового графічного мистецтва. Минаючи періоди занепаду та розквіту, українська графіка розвивається від примітивних наскельних рисунків й орнаментики трипільської кераміки до блискучих взірців книжкової гравюри та естампа XVI–XVIII століть, виступаючи багатим мистецько-вартісним історичним підґрунтям для активного сплеску естетично-функціональних графічних пошуків XX століття. До найдавніших творів графічного мистецтва належать пам'ятки, що з'явилися ще в часи феодальної роздробленості, де заклалися основи власне української графіки. Такими є дві мініатюри Хотинського служебника із зображенням Іоана Златоуста і Василя Великого та Оршанського євангелія, створені ще до початку XIII ст. [13].

Найвищим досягненням XIV ст. в українській графіці є Галицьке євангеліє з зображенням чотирьох євангелістів. Визначним твором української графіки XVI ст. є написане на Волині Пересопницьке євангеліє, одне з перших перекладів тексту на давньоукраїнську мову. Гадають, що автором мініатюр був переписувач книг Михайло Васильович Попович з міст Пересопниця [13].

Діяльності видатного друкаря Івана Федорова завдячує Україна появою й поширенням друкованої книги. Книги, видані Федоровим у Львові та Острозі, відкрили нову добу в культурному русі.

Художнє оздоблення «Апостола» (1574 р.), Острозької біблії (1581 р.) відзначалося високою майстерністю друкування.

Діяльність Федорова знайшла щедрий ґрунт в Україні. Заснування братських шкіл, розгортання полемічної боротьби з католицизмом та унією в умовах визвольного руху вимагали друкованих книг, підручників, словників. Друкована книга відкривала широкі можливості духовного збагачення народу. Найбільшим центром книгодрукування стала друкарня Києво-Печерської лаври, відкрита у 1616 р. [15].

Друга половина XVII — XVIII ст. були «золотим віком» української гравюри, одним з періодів її найвищого розквіту. В той час в Україні працювала блискуча плеяда граверів — О. Тарасевич, Л. Тарасевич, І. Щирський, Н. Зубрицький, Г. Левицький, брати Гочемські, майстерність яких була відома далеко за межами України. Активізувала свою діяльність друкарня Києво-Печерської лаври, книги якої розходилися по всіх слов'янських країнах. Українських граверів запрошують до Москви гравірувати царські портрети та видавати книжки [15].

Відбулися значні зміни і в техніці гравірування: гравюру на дереві, популярну в XVI і першій половині XVII ст., витісняє гравюра на міді й інших металах.

Чудовими майстрами мідьориту були Олександр та Леонтій Тарасевичі. Обидва митці вчилися у Німеччині [13]. Тарасевичі вправно володіли технікою різцевої гравюри на міді.

Панегіричні гравюри створював і видатний майстер середини XVIII ст. Григорій Левицький — батько славетного портретиста Дмитра Левицького. Він навчався у Вроцлаві і там почав працювати [13]. Творчість Левицького розквітла в Києві, де він ілюстрував книжки і створював тези. Левицький

досконало володів технікою гравіювання на міді, його гравюри відзначалися справжнім артистизмом, вишуканістю ліній та форм.

Гравюра випереджала інші види мистецтва у правдивому відображенні навколишньої дійсності.

Кінець XVIII та XIX століття – час, доволі несприятливий для розвитку книги та книжкової графіки в Україні. Царська цензура та заборони зумовлювали існування української книги, за висловом С. Єфремова «в тісних рамцях» [11]. Рідкісні українські видання з'являлись зазвичай у вигляді дешевих брошур з маломистецькими ілюстраціями чи зовсім без оформлення. Власне, це був період чіткого розмежування «високого» мистецтва від «низького», тобто ужиткового, охрещеного ремісництвом. До переліку «низького» мистецтва, на жаль, потрапила і книга, а зі зниженням вимог до її естетичного вигляду, відповідно, значно знижується й рівень її оформлення. Подібний стан у підході до оформлення спостерігався по всій Європі. Як влучно зауважив Д. Антонович, «...в кожную добу живе відповідне до доби мистецтво... і мистецький вигляд книги міняється в залежності від тої доби, в якій книжка появляється» [1].

Перша половина XIX ст. – це період, ознаменований розвитком книжкової і станкової графіки. Цьому сприяло широке впровадження нової техніки – літографії. Літографія не була такою трудомісткою, як дереворит або мідьорит, чим давала можливість порівняно швидко репродукувати твори живопису і в такий спосіб ширше їх популяризувати. Освітнє значення літографії в умовах XIX ст. має неоціненне значення.

Вперше малюнки на літографському камені почали виконувати у Львові (1822 р.), Києві (1828 р.), Миколаєві (1828 р.) та Одесі (1829 р.). У Львові працювали талановитий український майстер-самоук Іван Вендзилович і приїжджі графіки — чехи Йосип Свобода й Кароль Ауер. Й. Свобода створив цікаві літографії на теми історії України: «Козаки з Чигирини в Стамбулі», «Сава Чалий, запорозький козак», «Настя Лісовська, дружина Сулеймана II» та ін. [15].

Поряд з літографією розвивалися традиційні техніки графіки – офорт і станковий малюнок. Чільне місце тут належало Т. Шевченку. Великої пошани заслуговують його серії офортів «Живописна Україна», «Дари в Чигирині» та ін. Великих успіхів у графічних мистецтвах досягли також І. Сошенко, Д. Безперчий, О. Кунавін, В. Штернберг. До першого видання «Кобзаря» (1840 р.) Штернберг вигравірував офорт, в якому зобразив сліпого кобзаря з поводирем [18].

«Кобзар» поширювався на Україні і в рукописах. Пристрасна революційна поезія Шевченка відразу привернула увагу демократично настроєних митців. Відомий ілюстратор харківського альманаху «Молодик» М. Башилов разом з Я. де Бальменом виконали пером у 1844 р. понад 90 малюнків до одного з рукописних «Кобзарів» [18].

У другій половині XIX на початку XX ст. графічне мистецтво зазнало помітних змін. У графіку влилося нове численне покоління майстрів демократичного напрямку. Рисунки й гравюри стали різноманітнішими за жанрами і щодо технік виконання. Поряд з традиційними видами графіки (книжкової і станкової) набувають значного поширення і нові — журнальна й газетна.

Незважаючи на цензурні утиски, графіка розвивалася в тому ж демократичному руслі, що й живопис, доповнюючи його й збагачуючись сама. В цю добу майже всі українські живописці працювали в різних видах, жанрах і техніках графіки (малюнка, літографії, гравюри на дереві й металі).

Певна зміна пріоритетів в питаннях видання книги та рух до відновлення її високого естетичного рівня спостерігається в Європі з кінця XIX століття. В цей час виникає та поширюється, захопивши кілька десятиліть XX століття, ідейно-художній рух «модерн» з новою глобальною програмою всезагального естетичного перетворення. Відбувається переоцінка цінностей: естетика стилю «модерн» прагне здолати характерне для культури XIX ст. протиріччя між художнім та утилітарним розумінням речі, надавши естетичного змісту новим функціям та конструктивним системам, залучити до мистецтва усі сфери життя

й зробити людину часткою художнього цілого. Однією з програмних засад «модерну» було звернення до глибинних традицій народного мистецтва, яке вперше посідає рівноцінну позицію з професійною творчістю.

Появі української карикатури передували викривальні сатиричні малюнки і гравюри низки відомих авторів, зокрема Шевченка, Жемчужникова, Трутовського, Мартиновича. У «Шершні» карикатура набула яскравого соціального забарвлення. В ній знайшли вияв народна сатира й гумор, позначилися зв'язки з художньою літературою. Авторами карикатур були художники І. Бурячок, Ф. Красицький, В. Масляников, П. Наумов, В. Різниченко, С. Світославський, О. Сластіон, О. Шульга, М. Яковлев та ін. Провідне місце в цій групі належить Володимирові Різниченку (псевдонім Велентій, 1870–1932) [13].

Невичерпною фантазією, багатством знахідок позначена творчість Георгія Нарбута (1886–1920). Нарбут перший ввів у широкий вжиток силуетний малюнок і досяг у ньому віртуозності. Герої байок Крилова і казок Андерсена під пером Нарбута зажили новим життям: їхні силуети – то кумедні, то витончені, але завжди напрочуд виразні, – найбільше приваблювали дітей. У 1916–1917 рр. Нарбут створив ілюстрації до «Української абетки», які стали шедевром оформлення книги. Уважно вивчивши графіку літер в українських стародруках XVI–XVIII ст., Нарбут створив новий український шрифт, приємно спрощений і стилізований. Багато ілюстрацій створив художник до книжок з історії й мистецтва України. Всі ілюстрації відзначаються глибоким знанням мистецьких традицій, композиційною довершеністю.

Творчість Георгія Нарбута – яскрава сторінка в українському мистецтві. Його по праву називають одним з найбільших графіків сучасності. Нарбут кохався у стихії українського народного мистецтва, старовинної народної гравюри, дитячої іграшки, народної картини «Козак Мамай». Він любив малювати стародавню архітектуру, знаходячи в архітектурних фантазіях насагу для пошуків цілісного образу книги. Особливо велику роль відіграють у його ілюстраціях характерні для України барокові та класичні архітектурні

елементи соборів, церков, старовинних палаців. Крім ілюстрацій, Нарбут створював шрифтові обкладинки, силуетні портрети, малював з натури пейзажі, створював алегоричні композиції, натюрморти. У київський період творчості з 1917 року Нарбут створив славнозвісну ілюстрацію до «Енеїди» Котляревського [3]. Осягнувши вершини книжкової графіки, Нарбут напричуд тонко вирішував екслібриси – книжкові знаки, в яких домагався переконливого втілення характеру книгозібрання, особистих рис її власника. Він також був піонером відродження в Україні своєрідного мистецтва графічного силуету й досягнув у цьому виді творчості гідної подиву витонченості. У роки Української Народної Республіки він намагався впровадити прикладну графіку та графіку малих форм у промисловість, займався створенням українських гральних карт, ескізів українських грошових знаків, цінних паперів, поштових марок, військових мундирів Української армії, нової української геральдики. Він навіть робив ескізи етикеток, оформлень упаковок, і неодмінно прагнув надати цим малим формам графіки національних рис тактовним використанням елементів українського декоративно-ужиткового мистецтва.

Високою професійністю позначені твори львівської художниці Олени Кульчицької (1877–1967). Працюючи в живописі і естампній графіці (гравюри на окремих аркушах), вона відродила славні традиції граверства. Кульчицька завжди активно шукала цікавих тем і цікавих їх розв’язань графічними засобами. У 1904–1914 рр. вона в основному зображала природу в різні пори року, працю селян.

Душевним теплом віє від гравюри «Бідні діти». Хлопчик і двоє дівчаток бавляться з меншою дитиною. Точно відтворює художниця характерні пози, жести, маленькі радощі дітей, намагання наслідувати старших.

З початком Першої світової війни тематика творчості О. Кульчицької набуває гострого антиімперіалістичного характеру. У 1915 р. художниця створює офорт «Молох війни», де зображає міфологічного бога війни Марса в шоломі й латах, суціль викуваних з монет. Розвінчувалася війна і в іншій роботі Кульчицької – офорті «Протест».

Піднесення української графіки кінця 50-х – початку 70-х рр. ніколи не розглядалося в науковій літературі як єдине, цілісне явище, що мало певні фази розвитку і більш-менш чіткі хронологічні межі. Деякою мірою такому підходу заважала яскрава індивідуальність художників, творчість яких, власне, і спричинила оновлення вітчизняного графічного мистецтва. Проте в ранніх творах Г. Якутовича, С. Адамовича, О. Данченка та інших молодих митців дуже багато спільних рис, які дозволяють говорити про певну стилістичну єдність української графіки кінця 50-х – початку 70-х рр. і свідчать, що її розквіт у зазначений період був не випадковим, а цілком закономірним явищем, пов'язаним із загальною ситуацією в тогочасному українському мистецтві. Наприкінці 50-х рр. до вирішення проблем, які постали перед українською графікою, звертаються київські художники нової генерації – Георгій Якутович (1930–2000), Сергій Адамович (1922–1998), Олександр Данченко (1926–1993). Їхні роботи, створені в період з кінця 50-х до початку 70-х рр., характеризуються певними рисами стилістичної єдності. Особливо це стосується ілюстративних циклів Г. Якутовича і С. Адамовича, що з'явилися на рубежі 50–60-х рр. Г. Якутович, С. Адамович і О. Данченко починали працювати в характерних для 50-х рр. тонових або, як їх ще називають, «живописних» графічних техніках – офорт, літографія, малюнок. Але на рубежі 50-х–60-х рр. вони рішуче відмовляються від цих технік на користь лінориту. Г. Якутович і О. Данченко застосовують лінорит у книжковій ілюстрації і станкових аркушах, С. Адамович – виключно в книжковій ілюстрації. Лінорит відповідає уявленням молодих митців про «справжню» графічну техніку – гостру, лаконічну й виразну. Водночас О. Данченко намагається надати характерної «графічності» іншим технікам (малюнку пером, малюнку фломастером). Графіка кінця 50-х – початку 70-х рр. була частиною єдиного процесу, який дістав назву «відлиги» й відбився у творчості всіх митців-шістдесятників. Кожен з цих художників – неповторна особистість. Разом з тим їхнє мистецтво було частиною єдиного процесу, який дістав назву «відлиги» і відбився у творчості всіх митців-шістдесятників. З усіх явищ цього складного,

але надзвичайно плідного періоду графіка найбільше змикається з так званою «поетичною школою», або «поетичною хвилею», кіно. Художники вказаного періоду сформували нову графічну мову. Її характерними ознаками стали енергійний, лаконічний штрих, підкреслено декоративне розуміння кольору, особливе ставлення до простору аркуша. Молоді українські графіки рішуче відмовилися від «живописних» технік, характерних для попереднього періоду (літографія, малюнок тушшю з подальшою «розмивкою»), обережно ставилися до офорта і його різновидів. Надзвичайної популярності набув лінорит. З'явилося чимало цікавих станкових робіт, але в цілому кінець 50-х — початок 70-х рр. — це період розквіту книжкової графіки. Молоді українські художники створювали не просто серії ілюстрацій, а справжні книжкові ансамблі. Інтерес до книги був тісно пов'язаний з потягом до синтезу мистецтв, прагненням відчувати загальний «великий стиль» епохи. Сферою реалізації цих пошуків, вельми характерних для вказаного періоду, стала книга, а також театр і кіно (фільми «поетичної хвилі») [26].

Особливістю графіки кінця 50-х — початку 70-х рр. став також надзвичайно гострий інтерес її створювачів до української історії, народного побуту й мистецтва. Невичерпним джерелом натхнення для молодих художників стали Карпати. Захоплення митців, звичайно, знаходили відображення в їхніх творах — як у тематиці, так і в стилістиці. Графіка першого повоєнного десятиліття орієнтувалася на мистецькі традиції XIX ст. Художники ж наступного етапу зосереджують увагу на стародруках і книжковій графіці 20-х — початку 30-х рр. Їхня творчість характеризується пошуками нових форм у макетуванні, ілюструванні й оформленні книги в цілому. Серед митців генерації 60-х рр. можна виділити Г. Якутовича, А. Базилевича, О. Данченка. Відзначається інтенсивний розвиток графіки 60-х років. До популярності в цей час лінориту художники ставляться скоріш негативно, але визнають, що в книжковій графіці лінорит сприяв більш органічному узгодженню ілюстрації з текстом. Українські художники книги 60 х рр. орієнтувалися у своїй творчості на рукописну книгу і стародруки,

досягнення «Мира искусства», творчість Г. Нарбута і В. Фаворського, а також народне мистецтво [13].

З 70-х рр. в історії радянської книжкової графіки розпочинається новий етап. Напруженість сперечань навколо тих чи інших творів книжкового мистецтва помітно спадає. До того ж розгортається процес «розкнижування» книжкової графіки. Рішення, що їх пропонують молоді художники книги, все частіше полягають у відмові від такою дорогою ціною здобутого синтезу. Графіки генерації 70-х рр. повертаються до станкової серії, що має з ілюстрованим текстом більш тонкі й складні зв'язки. Характерною стає і відмова від улюблених технік 60-х рр. – технік, які, як вважалося, забезпечують найбільш гармонійне співіснування ілюстрацій з друкованим текстом – малюнка пером у російських (московських) графіків, лінориту й деревориту у графіків українських.

Ілюстратори генерації 70-х рр. надають перевагу офорті й літографії. На рубежі 60-х–70-х рр. оновлення торкається творчої манери дуже різних художників. Однак загалом для української графіки цього часу в порівнянні з попереднім періодом характерна менша «гнучкість». У творах митців з'являється значно більше спільних рис. До найрізноманітніших, іноді унікальних графічних технік звертається в нових роботах С. Адамович. Продовжуючи працювати для книги, ці художники вже не обмежуються прикладом стародруків. Вони намагаються віднайти структуру книги, яка була б характерною саме для їхнього часу, для ХХ століття. Нові роботи українських графіків характеризуються авторською унікальністю й неповторністю. Відбулася, так би мовити, кристалізація індивідуальних манер видатних українських художників. Від митців попереднього періоду (і своїх учителів у буквальному значенні цього слова) перейняли розуміння графіки як абсолютно самостійного і самоцінного мистецтва, яке не потребує живописних «підпорок» і здатне втілити ту чи іншу думку суто власними засобами й методами. Крім того, художники, попри захоплення станковими серіями, зберігали інтерес до мистецтва книги. Однак на відміну від своїх учителів, вони не стільки

відроджували й підтримували традиції українського друкарства, скільки зверталися до сміливого експериментування.

Таким чином, українська графіка знайшла своє логічне продовження в діяльності митців наступного покоління, досягла великих здобутків і стала в рівень розвитку світового мистецького процесу.

МАТЕРІАЛИ, ТЕХНІКИ І ТЕХНОЛОГІЇ В ГРАФІЦІ

Графічні матеріали та інструменти

Використання багатьох графічних матеріалів розпочалося з давніх часів, і людство нагромадило багатий досвід їх використання. Але специфіка мистецької освіти була і назавжди залишиться такою, що вимагатимете освоєння практичних умінь та навичок кожною особою з урахуванням її здібностей та індивідуальних якостей. Тому оволодіння тим чи іншим графічним матеріалом не може бути регламентовано остаточними та раз і назавжди затвердженими законами чи правилами. Початківець вимушений через особистий досвід власноручно засвоїти все багатство технічних прийомів, притаманних тому чи іншому матеріалу. Непростий шлях індивідуального вивчення матеріалів та техніки академічного рисунка може скоротити уважне, вічливе ставлення до здобутків майстрів минулого з постійною експериментальною практикою на основі конкретних теоретичних знань.

Знання властивостей графічних матеріалів методів та правила їх застосування вироблялися протягом багатьох поколінь, нагромаджений великий досвід, але засвоїти матеріали і техніку рисунка можливо тільки через постійні вправи, через експерименти.

Графітний олівець. Графіт (від нім. Graphit / гр. grapho – пишу, креслю, рису) – мінерал, найбільш стійкий різновид чистого вуглецю, який використовується для виробництва олівців [16].

Олівець – це стрижень з графіту, вугілля або сухого спресованого пігменту в дерев'яній або металевій оправі. Прототипами олівців були свинцеві або срібляні штифти в металевій оправі, які надавали темно-сірий тон і були розповсюджені у XII–XVI ст. В кінці XVI ст. розпочали застосовувати графіт, але як чисто допоміжний матеріал для ґрунтовки зворотного боку рисунка, коли треба було перенести зображення. Дуже популярним в Європі був італійський олівець, котрий виготовлявся з чорного глинястого сланцю (грифеля) або порошку паленої кістки з рослинним клеєм і який надавав лінії

матового відтінку слабкої чорноти. На зміну італійському олівцю, найбільше розповсюдження в художній практиці одержав графіт, особливо в Англії, коли 1664 року у Бороделлі були відкриті графітні поклади [16]. І, нарешті, в кінці XVIII ст. француз Жак Конте, змішуючи графіт з глиною, добився речовини, з якої стали виготовляти графітні олівці різної твердості. За кордоном і зараз їх називають олівцями Конте [16].

Штрих від графітних олівців має невелику інтенсивність та легкий блиск, вони дуже практичні та зручні в роботі. За властивістю і технологією виробництва олівці розподіляються на графітні (прості), кольорові, копіювальні та інші; за призначенням – на рисувальні, креслярські, канцелярські тощо. На всіх малювальних олівцях літерою вказується його твердість, а цифрами ступень його твердості чи м'якості: Т вказує, що олівець твердий – Т, 2Т, 3Т. Літера М на олівці вказує на його м'якість – М, 2М, 3М. Середня ступінь позначається як ТМ. Імпортовані олівці мають такі позначення: Н, 2Н, 3Н – твердий; F, 2F, 3F – м'який; В, 2В,...8В – чорний; середній – НВ. Якість графітного олівця залежить від ступеня однорідності його маси – поганий олівець шкрябає на папері. Техніка застосування графітного олівця в порівнянні з іншими сухими матеріалами рисунка набагато простіша. Графіт гарно лягає на будь-який папір і не осипається, ним виконують як лінійні, так і тонально-живописні рисунки. Ним як завгодно можна моделювати об'ємну форму. На сьогодні це найпопулярніший та найзручніший інструмент і майстра, і початківця.

Таким чином, послідовність використання графітних олівців пропонується така: перший етап – м'якими та середніми, другий – середніми, а завершувати, коли треба моделювати деталі та поверхні, – твердими. Головне – не треба міцно натискувати на м'який олівець, треба постійно тренувати руку, щоб вона була легка і рухалася вільно, зрозуміло, що досягається це шляхом постійного малювання, шляхом спроб та експериментів. Варто ще раз нагадати, що графітний олівець є найбільш розповсюдженим графічним матеріалом в світі, ним користаються всі початківці та досвідчені майстри.

Вугілля як малювальний матеріал відомий ще з глибокої давнини. Історія образотворчого мистецтва знає чимало прикладів використання цього графічного матеріалу в академічному рисунку, а для певних видів художніх робіт (наприклад, для припороху картонів) він є навіть незамінним. Вугілля має великий тоновий діапазон, зручне в роботі, легко витирається, дуже потрібне при виконанні великих за розмірами рисунків, картонів, а також при роботі з ескізами, швидкими начерками. Ним можна малювати на папері, картоні, полотні та інших матеріалах, придатних для малювання.

В сучасному побуті придбати вугілля для малювання не складає проблеми: воно є у продажу в різноманітному вигляді та пакуванні. І навіть коли немає у продажу, виготовити в домашніх умовах його неважко – головна умова, щоб при випалюванні не було кисню. Треба взяти пучок березових, горіхових або вербових прутиків, обмазати їх глиною та положити у піч, на розпечене кам'яне вугілля. Можна також установити вертикально прутики у металеву банку, щільно засипати піском і на декілька годин поставити на газову або електропіч, а режим випалювання кожен установлює в залежності від породи деревини та потрібних якостей вугілля. Таким чином виготовляють деревне вугілля для малювання, але використовують також і його різновиди – пресоване деревне вугілля та вугільні олівці.

У ХІХ столітті дістало розповсюдження жирне вугілля, яке мало більш темний тон, ніж деревне, а назву отримало з того, що було просочене рослинною олією. Зараз ми його знаємо як пресоване вугілля і воно чорніше та жирніше за звичайне малювальне вугілля, тому що виготовлено з вугільного порошку найбільш чорних сортів із застосуванням рослинного клею як сполучної речовини (камедь). Воно також продається у вигляді стержнів та олівців, а за твердістю розподіляються на три категорії – тверді, середні та м'які.

Працюючи вугіллям, слід використовувати шорсткуватий та зернистий папір, але можна й щільний креслярський, попередньо заґрунтований та злегка протертий наждаком. Для малюнків вугіллям можна використовувати картон,

обгорткові папери, полотно тощо. Якщо ви готуетесь виконувати тривалий академічний малюнок, папір чи картон треба натягнути на дошку, або планшет – так зручніше працювати і зберегти роботу, тому що вугілля, на відміну від графітного олівця, гірше тримається на папері.

Вугіллям можна працювати, як олівцем, малюючи головним чином лінією та штрихом, але йому більш притаманний тоновий, з великою кількістю градацій рисунок. Для цього використовують широкі тонові прокладки тіней і тла.

Але треба пам'ятати, що просте малювальне вугілля дуже слабо утримується на папері, і якщо малюнок вчасно не зафіксувати, зберегти його буде важко (див. фіксація робіт виконаних вугіллям).

Вугілля допускає сполучення з іншими графічними матеріалами – крейдою, сангіною, пастеллю, аквареллю, що значно розширює діапазон його використання.

Соус. Він став відомим, як матеріал для малювання, приблизно в кінці XVIII – на початку XIX століть. Його активно використовували французькі та російські художники. Соус відрізняється глибоким тоном з приємною оксамитовою поверхнею та широким тоновим діапазоном. Він виготовляється з порошку тонко перемелених продуктів спалювання, в який додається слабкий розчин рослинного клею, після чого він пресується і надходить у продаж у вигляді циліндричних паличок, загорнутих у фольгу. Соус випускається трьох видів: чорний, сірий, коричневий (цей рідше).

Відомі такі способи роботи соусом: сухий та мокрий. Перш, ніж розпочати працювати на аркуші, паличку соусу розтирають об шматочок дрібного наждачного папірця. Потім цим порошком за допомогою розтушовки наносять тон на рисунок. Працюють сухим соусом, застосовуючи замшеву або з м'якого паперу розтушовку, а також ганчірку або тампон з вати. Спочатку моделюються основні об'єми і форми та великі простори рисунка, потім завершують вугільним олівцем. В процесі роботи, коли є необхідність зняти соус з паперу, користуються гумкою, клячкою, ганчіркою або тампоном з вати.

Соус дуже м'який, ламкий матеріал і коли його застосовують в сухому вигляді, він кришиться, розсипається, тому не варто ним працювати у штриховій манері.

Малюнки, які створені соусом, треба зберігати під склом або злегка фіксувати їх рідким (п'ятивідсотковим) розчином желатину або казеїну, але все одно при фіксажі рисунки темніють, що порушує їх тонову будову. Взагалі варто нагадати, що соус, як матеріал має свою специфіку, пов'язану з поганим зчепленням з папером, але він дуже легко витирається гумкою, легко розтушовується і тому має свої переваги при виконанні складних та тривалих завдань стосовно до графітного олівця чи вугілля.

Найчастіше соус застосовується у мокрому вигляді, що дозволяє ефективніше його використовувати в графіці та розкривати його якості й багатющі можливості. Папір має бути не дуже шорсткуватим, достатньо щільним, щоб витримати неодноразові розмиви водою та часте вживання гумки. Для роботи з соусом необхідно підготувати посуд для води та соусу, а також акварельні пензлі різних розмірів. Можливе застосування крупних щетинних пензлів – вони залишають після себе дуже ефектну і виразну фактуру. Спочатку наносять на папір легкий рисунок олівцем, потім, розчинивши соус у воді, відповідними пензлями широко прокладають великі площини та фон, намагаючись якомога точніше брати тонові співвідношення, які характеризують форму та світлотіньові градації. Завершальна стадія моделювання форм в обробці деталей потребує використання малих за розміром акварельних пензлів та вугільного олівця, за допомогою яких рисунок дістає досконалості. Варто нагадати, що мокрий соус дуже часто сполучають з іншими графічними матеріалами і це значно збагачує технічні можливості соусу і надає малюнкам неповторності.

Сангіна. Ще стародавні римляни розпочали використовувати як малювальний матеріал сангіну (лат. *sanguis* – кров). Сангіна вирізнялася чудовим червонясто-коричневим відтінком кольору, була піддатлива в роботі, як і вугілля, але краще закріплювалася до рівної поверхні. Вона надавала

малюнку живописного мерехтіння й була дуже вдала при зображенні оголеного тіла людини.

В XIV столітті про сангіну, як чудовий матеріал для живопису і рисунка, згадував у своєму трактаті Ченніно Ченніні. Міланський живописець Джованні Паоло Ломаццо в трактаті про живопис згадує і про те, як Леонардо да Вінчі підштриховував малюнки для «Тайної вечері» матеріалом коричневого кольору типу сангіна [16]. Природна сангіна має мінеральне походження, вона складається з глиняної речовини, яка зафарбована безводним окисом заліза, є покладом вулканічних порід та має природний випал. Треба зазначити, що взагалі всі фарби природного походження: умбра, сієна, вохра – використовуються художниками з давніх часів. Сама ж сангіна, яка багата наявністю залізних окислів, має інтенсивний червоно-коричневий світлостійкий колір. Вона виготовляється промисловістю у вигляді круглих або чотирьохгранних паличок, іноді задля зручності ці палички вставляються у спеціальні держакі, випускається сангіна і в дерев'яній оправі у вигляді олівця. Якість її визначається м'якістю, рівною розтяжкою тону, насиченим світлостійким кольором, відносно міцним зчепленням з поверхнею паперу.

Користуватися за допомогою сангіни лінією, штрихом, розтушовками можливо на різному папері – все залежить від завдання, яке поставлено. Для тривалих академічних завдань краще використовувати папір типу ватман та всі інші щільні сорти з шорсткуватою поверхнею. Для короткочасних завдань та начерків можна застосовувати сорти нижчого ґатунку, головне, щоб по можливості папір був зернистим – картон, обгортковий папір тоновані нейтральними сіруватими, пастельними кольорами тощо. Розтушовки бажано застосовувати з м'якої шкіри, замші або паперу, а для послаблення тіней та великих площин використовувати також ганчірки і вату, стерті жорсткі щетинні пензлі. Варто пам'ятати, що гумки треба використовувати обережно: адже від надмірного тертя папір стає ворсистим і на ньому працювати надалі все важче і важче.

Взагалі застосування різних графічних матеріалів вимагає від виконавця певного досвіду, а також знань різноманітних технічних прийомів виконання. Засвоювати техніку роботи сангіною на молодших курсах краще за все в начерках, короткочасних етюдах. Закріплення знань властивостей сангіни відбувається головним чином на старших курсах, коли вже виконуються завдання підвищеної складності, тобто на практичних тривалих заняттях з натури. Сангіна, як і попередні м'які матеріали, потребує фіксації, але варто ще раз зауважити, що рисунки темніють майже від усіх фіксажів, тому найкращий спосіб зберегти рисунок сангіною – це відразу оформляти їх під скло або перекладати тонким папером.

Сепія. Назва цього матеріалу виникла від грецького слова «seria» – каракатиця. Вперше сепію, як графічний матеріал, отримували у вигляді світло-коричневої фарби з чорнильного мішка головоногого молюска сепії, яку вона випускала у разі небезпеки. З середини XVIII ст. європейські художники, головним чином французькі, використовували цей матеріал для малювання пером та пензлем і він був достатньо популярним в середовищі графіків та архітекторів. Збереглося багато зразків віртуозних за виконанням ескізів композицій, архітектурних мотивів, пейзажів, створених саме сепією.

Популярність сепії була такою, що навіть перші фотографії підфарбовувалися нею, і зараз усі фотографії або зображення коричневого кольору мають назву сепії.

З XX ст. сепія виготовляється штучним способом і надходить у продаж у вигляді акварелі або циліндричних стрижнів. За своїми якостями сепія нагадує сангіну, тільки більш темна та тверда, зараз у мокрому вигляді в академічному рисунку майже не використовується, але має певний попит у студентів-старшокурсників саме в сухому вигляді.

Пастель. Походження пастелі як матеріалу гіпотетично відносять до другої половини XV століття, коли виникла зацікавленість до багатокольорового малюнка. Пастель схожа на інші матеріали, які застосовуються в малюнку, і її самостійний розвиток розпочався з моменту,

коли малюнок перестав бути допоміжною технікою для живопису і став самостійним видом мистецтва.

Термін «пастель» (від франц. *pastel*, від італ. *pastello*, зменш. від *pasta* – тісто) вперше з'явився в трактаті теоретика маньєризму Джованні Паоло Ломаццо в кінці XVI ст.

Як матеріал пастель являє собою сухі та м'які кольорові олівці без оправ, які спресовані з розтертих в порошок пігментів та доданням в них камедей (тобто густого соку фруктових дерев – гуміарабіку, трагаканту), молока, іноді крейди, гіпсу тощо. Пастеллю малюють на шерехатому папері, картоні, ґрунтованому полотні, пергаменті тощо. Особливий художній ефект пастелі базується на особливій силі, чистоті й м'якості кольору, яка зберігає, як правило, свою первинну свіжість. Ніжну, оксамитову поверхню пастелі треба оберегати від будь-яких доторкань та струшувань і, як вже згадувалося вище, будь-яка фіксація м'яких графічних матеріалів погіршує якість зображення, тому робота пастеллю вимагає від виконавця великого досвіду у виконанні та певних зусиль щодо її зберігання.

Варто зазначити, що техніка пастелі, розпочинаючи з часів барокко, стала належати до «чистого живопису», тому зараз в академічному рисунку пастель використовується не дуже часто. Історія мистецтв зберегла чимало зразків у техніці пастелі, де вона виступала вже не як графічний матеріал, а як повноцінний живописний засіб.

Туш чорна (нім. *Tusche*) – фарба, приготована з сажі. Туш буває рідка, концентрована і суха у вигляді паличок або плиток. Чорна туш високої якості має густий чорний колір, легко сходить з пера або з рейсфедера. Існує також так звана кольорова туш (особливий різновид рідких фарб), що вживається вкрай рідко.

В даний момент туш найбільш широко застосовується для малювання, особливо при створенні коміксів і карикатур.

Туш зазвичай не використовується для наливних чорнильних ручок, оскільки через вміст в ній природної смоли швидко засихає і засмічує перо ручки.

Малюнки, виконані будь-яким різновидом туші, відрізняються світлостійкістю, тому що основний її компонент – хімічно інертна сажа. Туш – матеріал для малювання пензлем або пером, використовується в графічній техніці "сухий пензлик". Особливістю малюнків, зроблених тушшю, є штрихова манера виконання. Складність роботи полягає в особливій чутливості пера, легко змінює характер лінії.

До середини XIX століття широко розповсюдженим було гусяче пір'я, згодом в художню практику міцно входить металеве перо, яке дає більш тонку і рівну лінію. На Сході широко використовується очеретяне перо, його техніка відрізняється більш енергійним штрихом. При малюванні тушшю, крім пера, використовуються пензлі з різних матеріалів і різних форм і тампони. Кожному художнику властиві свої прийоми роботи з тушшю. Рембрандт, наприклад, не тільки опрацьовував малюнок пером, а й пензлем, трісочкою, паличкою і навіть власними пальцями, забрудненими фарбою.

Сучасні художники іноді працюють загостреним під «лопаточку» сірником, для зручності вставленим в цанговий олівець. Такий прийом дає дуже живий, оксамитовий штрих. Залежно від того, під яким кутом проходить лінія, її виразність змінюється від великовагової, товстої до скальпельно-тонкої, детальної.

Традиційна китайська суха туш із соснової сажі в бруську призначена для розтирання в тушівниці. Туш із соснової сажі після висихання виглядає трохи світліше, ніж олійна, і стає не блискучою, а матовою. Цією тушшю часто малюють дрібні деталі (хутро тварин в стилі гунбі) і роблять написи. Довге повільне розтирання китайської туші на чорнильному камені (тушівниці) занурює художника в споглядальний стан і допомагає проникнути думкою в суть предмета, який він збирається зобразити на папері. Потрібно зауважити,

що суха туш із соснової сажі в Китаї, як вино в бочці, – чим вона старша, тим більше цінується.

Горішкове чорнило. Найдавніше і найстійкіше чорнило виготовлялося на основі деревного вугілля і сажі, розводилося на клею рослинно-фруктової смоли – камеді.

Потім протягом багатьох століть для письма та малювання служило горішкове чорнило темно-коричневого кольору, що вирізнялося високими якостями і світлостійкістю. Воно мало дивну властивість: під дією світла воно не тільки не втрачало свого кольору, а навпаки, набували більш інтенсивного темно-коричневого відтінку.

В даний час горішкове чорнило промисловість не виробляє і деякі графіки, що працюють пером, це чорнило готують самі.

Чорнило готують з «горішків» – галлів, світло-зелених або червонуватих наростів на листках деяких видів дуба.

Для приготування чорнила галли – “горішки” з листям відривають восени, коли вони стають більшими. Зібрані й промиті «горішки» подрібнюють і з них вичавлюють сік. Для вичавлювання соку користуються марлею, складеною удвічі. Спочатку чорнило має легкий коричневий відтінок. Для додання йому більш інтенсивного кольору в нього додають розчин залізного купоросу, від якого чорнило стає темним і набуває холодного відтінку. Потім чорнило витримують на світлі 10–12 днів, і воно набуває ще більш темного кольору.

До складу горішкового чорнила входять: чорнильні «горішки» – 75 г, залізний купорос – 50 г, гуміарабік – 50 г, фенол – 0,5 г, вода – 1,5 л.

Для приготування розчину залізного купоросу його розчиняють у гарячій воді і залишають на 2–3 години. Утворену піну знімають, а розчин купоросу зливають, намагаючись не потривожити осад. Гуміарабік служить зв'язкою і згущувачем чорнила. Замість гуміарабіку можна взяти декстрин.

Горішкове чорнило придатне лише для малювання гусячим або очеретяним пером.

Папір. Найкращими сортами паперу слід вважати ватман. Цей папір, виготовлений з ганчіркового волокна з дотриманням всіх технологій, які необхідні для виконання шрифтів: по-перше, на ньому добре лягають фарби, по-друге, можливі виправлення роботи. Шрифт на такому папері може бути змитий водою, зіскоблений бритвою і так далі. Непоганими сортами паперу слід вважати напівватман олександрійський і креслярський. Проте потрібно обмовитися: ці сорти трохи поступаються ватману за якістю. Якість паперу зазвичай визначається на просвіт. Хороший папір не має ніяких тонових ущільнень, будучи скрізь однаково зернистим. Від паперу вимагається, щоб він був добре проклеваним. Якщо він активно вбирає воду, то для роботи не годиться. Папір не повинен мати подряпин, прогинів, втискувань. Перш ніж почати на ньому працювати, необхідно перевірити, як на нього лягають фарби і туш, чи ворситься при роботі гумкою.

Від частих дотиків рук папір стає трохи засаленим і тому фарба лягає нерівномірно. Для того, щоб уникнути цього, необхідно промити папір чистою водою з додаванням на склянку води 4–5 крапель нашатирного спирту. Можна промити папір і мильною водою, а після цього змити повторно чистою водою.

Фарби. Гуашеві фарби є непрозорими і уривистими. Ось перелік найбільш споживаних кольорів фарб.

Почнемо свій огляд з жовтих фарб. До них відносяться: стронціанова жовта (колір лимона з певною білуватістю), кадмій лимонний, кадмій жовтий середній; охра світла, охра золотиста й сієна натуральна також належать до жовтих фарб і мають своєрідні відтінки кольору глин.

З оранжевих фарб: кадмій оранжевий.

Червоні фарби: кіновар червона, кадмій червоний, літоль.

До червоних фарб належать краплаки – світлий, середній і темний, що мають малинові відтінки, що впадають у фіолетовість.

Червоні, такі, що мають коричневі відтінки: англійська червона й сієна палена.

Коричневі фарби: умбра палена, марс коричневий, ван-дік коричневий.

Сині: ультрамарин, кобальт синій, берлінська синя.

Зелені: смарагдова зелень, окис хрому, перманент зелений, трав'яна зелень.

Чорні: палена кістка, лампова кіптява.

Біла: цинкові білила.

Слід мати на увазі, що оранжеву фарбу можна отримати, змішавши червону з жовтою; зелену – змішавши синю з жовтою; коричневу – фіолетову з жовтою; рожеву – червону з білилами; бузкову – фіолетову з білилами.

Бронза. Так звану бронзову фарбу в основному застосовують у вигляді порошку, який розбавляють рослинним клеєм.

Гумка. Ними слід користуватися якомога рідше. Річ у тому, що, очищуючи папір гумкою, ми непомітно порушуємо зерно паперу і псуємо його поверхню. Стираючи гумкою верхній шар квасців, які нанесені на папір, ми позбавляємо останню водонепроникності.

Перо. До них належить креслярське і канцелярське перо (для дрібних шрифтів), шрифтові, відомі під назвою плакатних пер типу “Рондо”, перо з округлими потовщеннями на кінці типу “Редіс”, скляні трубочки і палички для листа. Скляні трубки використовуються з діаметром кінців 1–2,5 мм.

Металеve перо міцно ввійшло у наш побут. Його «родовід» йде від пташиного пера. Якщо зазирнути в історію, то ми побачимо, що в давнину використовували різноманітні види пер: гусячі, індичі, глухарині, тростинові, очеретяні, бамбукові та ін. Але розглянемо спочатку сталеві пера, найбільш вживані в наш час.

Використовуючи сталеве перо як інструмент, можна досягнути виразного зображення. Сталеві пера бувають різних розмірів та різної твердості. Змінюючи натиск можна з будь-якого пера добути лінії різної товщини,



Гостроконечні пера

інтенсивності. Але при цьому важливо, щоб перо не дряпало папір, тоді воно дає тонку, виразну, лінію.

Рух пера по папері чим вільніший та легший, тим найбільш результативний. Перо і лінія за ним повинні бути максимально слухняні волі художника. Натиск та ослаблення натиску, що чергуються в залежності від характеру малюнка, набувають майже музикального звучання смичка скрипки. Було б ідеальним, якщо перо по папері могло б рухатися в будь-якому напрямку. На це “здатні” не всі пера, й не кожний папір допомагає цьому. Якщо перо має дуже гострий кінець, – його рух найбільш обмежений. Воно чіпляється за мікроскопічну шорсткість паперу, й штрихування від цього стає важким.

Техніки використання пера дозволяють виконувати точкові, лінійні та



Ширококонечні пера



Плакатні пера.

Мал. 1. Види сталевих пер

штриховані зображення після попереднього нанесення графітного рисунка або й без нього – відразу виконують оригінальне зображення.

Дерев'яний тримач для пера підходить для пер будь-яких виробників. Дуже зручний в застосуванні. Безпечний при правильному використанні за призначенням.

Сталеві пера можуть мати різну ширину наверхника – для нанесення тонких і широких ліній чи смуг. Для роботи з кресленнями чи для проектного рисування використовують плакатні й креслярські пера відповідної ширини. (мал 1).

Пера плакатне. Використовується для створення великого шрифту, ідеальне для оформлення плакатів. Плакатне перо дозволяє проводити лінії завтовшки більше сантиметра і таким чином доповнює набір рондо.

Пера "Рондо" (бронзове, нікельоване, декоративне). Звичайні пера для письма мають на кінці кулясте потовщення, завдяки якому лінія виходить рівномірної товщини. Гнучке каліграфічне перо придатне для курсивного, круглого, староанглійського шрифтів.

Пера для каліграфії. Основна функція цього виду пера – допомогти художнику в написанні букв. Пера для письма в порівнянні зі звичайним для графічних робіт має більш широкий наконечник. Виробники художніх матеріалів пропонують такі пера у найширшому діапазоні розмірів і форм: плоскі наконечники, наконечники у формі стамески з косими зрізами, що дозволяють працювати як лівою, так і правою руками; овальні та круглі наконечники.

Пера для письма, звичайно ж, було розроблено не для виконання начерків, а проте за його допомогою художник може створювати чудову рухливу лінію, а в графічному малюнку його дія характеризується великою мобільністю. Крім того, це перо в залежності від ширини і форми наконечника може створювати цілу гаму різноманітних по характеру штрихів. Деякі пера мають металеві затискачі з резервуаром для туші; в цьому випадку нанесення

лінії і подача фарбника здійснюється більш рівно. У процесі роботи тримайте ручку з пером у найбільш зручному положенні як звичайний олівець.

Перо нікельоване для орнаментального письма, дозволяє отримати всі компоненти однієї товщини. Товщина – 0,5 мм. Орнаментні пера мають дві вершини, і завдяки цьому з їх допомогою можна одночасно провести дві лінії. Цей прийом часто використовується для оформлення орнаменту навколо напису.

Також потрібно пам'ятати, що, як правило, пера для правшів і для лівшів можуть відрізнятися за формою і кутом зрізу.

Перо бронзове картографічне – придатне для малювання і креслення, підходить для створення контурів, завитків і філігранних прикрас.

Крім цих основних різновидів існують і більш специфічні, наприклад, пера для курсиву або для стенографії.

Поєднуючи пера, виконують зображення різного функціонального призначення. При цьому неточності в кутах та лініях, що утворилися в результаті застосування плакатних пер, можна поправити перами, які залишають тонку лінію.

Рейсфедер – (нім., від *reissen* – креслити, малювати, і *Feder* – перо) металева ручка з роздвоєним кінцем, куди вкладаються олівець або чорнильне перо.

Рейсфедери використовуються для креслення ліній тушшю. Вони діляться на лінійні, за допомогою яких викреслюються прямі лінії по лінійці, і кругові – для креслення кривих ліній циркулем і за лекалом.

Кругові рейсфедери відрізняються від лінійних тим, що їх стулки загнуті, на зразок орлиного дзьоба так, що утворюється зовнішня стулка, велика за діаметром, і внутрішня – менша. Маленькими круговими рейсфедерами інколи пишуть цифри і букви. Лінійні та кругові рейсфедери розрізняють за розмірами:

малі – для креслення ліній товщиною від 0,1 до 1,0 мм; середні – для креслення ліній від 0,15 до 1,2 мм; великі – для креслення ліній від 0,3 до 2 мм.

Рейсфедери бувають також одинарними і подвійними.

За технологією виготовлення рейсфедери поділяються на точені і штамповані. Кращими є точені! Вони значно точніші й міцніші. У будь-якому випадку рейсфедер необхідно перевірити, направити і підточити.

Одинарний рейсфедер складається з насаджених на ручку двох симетричних довгастих стулок, кінці яких мають овальну форму. Стулки, тобто пишучий кінець рейсфедера називаються пером рейсфедера. Вони з'єднані гвинтом, що регулює відстань між їхніми кінцями і, тим самим, ширину лінії.

Рейсфедер повинен легко викреслювати рівні лінії різної товщини.

Для проведення дуже товстих ліній існують спеціальні рейсфедери з більш широкими і довгими стулками, між якими поміщена відповідна по товщині пластинка. Такий рейсфедер набирає і утримує більше туші, ніж звичайний, і викреслює за один прийом лінію такої товщини, яку звичайним рейсфедером викреслюють у два-три прийоми.

Подвійний рейсфедер призначений для креслення паралельних ліній. Відстань між лініями регулюється гвинтом, гайка якого розташована між перами. Напівавтоматичний рейсфедер забезпечений порожнистою ручкою-резервуаром, в якій заливають туш.

Винахід металевго пера по праву можна віднести до досягнень людського генія. Непомітне на перший погляд удосконалення - перехід від гусяного пера до металевго – відіграло величезну роль в історії світової писемності. Вже у Стародавньому Римі були пера, виготовлені з бронзи, міді та срібла. Їх обріз й розчіп були такими, як і сьогодні. Особливістю цього пера, зокрема, було те, що воно «не списувалося» і залишалося вічно міцним.

У 1798 році в Англії було винайдено металеве перо, яким можна було писати на літографському камені. Це стало важливим кроком у подальшому пристосуванні пера для паперу.

У 1818 році в Німеччині було зроблено сталеве перо для письма на папері. У 1828 році в Німеччині знову було зроблено сталеве перо і пристосоване до гусяного пера, яке стало служити вже як ручка. Однак це пристосування для писання не мало успіху в сучасників.

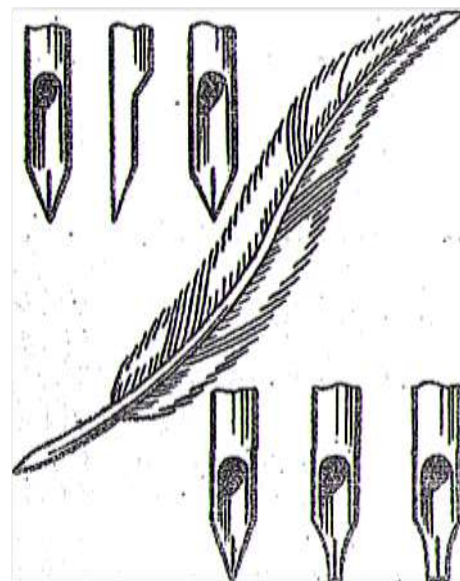
Початок масового виробництва сталевих пера належить до 1852–1856 років, коли був налагоджений випуск сталевих стрічок, з яких штампували пера. Однак такі пера мали форму трубки, або циліндрика з краями, що утворюють посередині щілину. Бічні сторони були обрізані так само, як у гусиного пера.

Лише в 1828–1829 роках в Англії пера стали більш вдосконаленими і швидко набули широкої популярності. Але техніка та технологія застосування сталевих пер для використання була освоєна не відразу. Перехід від гусиного до сталевих пер був дуже тривалий. Тільки в середині 1880-х років металеве перо поступово вкорінюється у навчальній практиці.

Хоча для деяких технічних потреб гусиного пера зберегло своє значення і до теперішнього часу. У практиці малюнка широке застосування мають сталеві пера.

Пташині пера. Користування гусиного чи іншим пташиним пером, наприклад індичим, глухариним, воронячим й ін., відноситься до глибокої давнини, згадка про це зустрічається вже у VII столітті нашої ери. Як для письма, так і для малюнка гусиного пера особливим чином готували, вміло обрізали й відточували (мал.2). Особливо важливо було зробити правильний очин і розчіп, для цього існували спеціальні розчіпні ножі. Для малюнка перо мало бути з тонким розчепом. Перетворення звичайного гусиного пера на інструмент для малювання, як правило, не викликає проблем. Для того, щоб надати йому форму для малювання, необхідно:

- скальпелем відрізати кінчик пера під кутом 20-30°;
- видалити щербини уздовж внутрішньої сторони пера;
- розчіпнути кінчик по центру;
- надати перу форму з обох боків розчепу.



Мал. 2. Зразки загострення гусиного пера

Одним з важливих моментів підготовки пташиного пера до роботи було його загартовування. Для цього пір'їну вставляли в пісок і нагрівали приблизно до температури 60°, після чого вона ставала більш твердою та пружною. Гусяче перо дозволяло при малюванні робити лінії різної товщини.

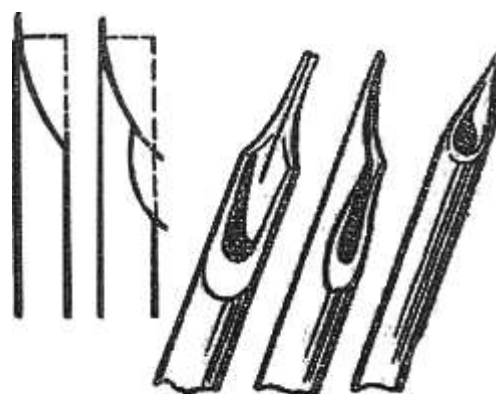
Гусиним пером написані та ілюстровані книги Стародавньої Русі, які стали пам'ятками графічного мистецтва. Гусиним пером О. Пушкін не тільки написав свої величні твори, а й створив цілу серію портретів у хвилини творчих роздумів. За даними досліджень, ним створено понад 50 таких портретних начерків. Крім того,

тільки з 1820 по 1831 рік він намалював понад 60 графічних автопортретів [14]. На початку XIX століття обробка гусиного пера була механізована, з'явилася машинка для розчеплення пера, але великого поширення вона не отримала.

Інструменти, складовим і ключовим елементом яких є пташине перо (наприклад, перо ворона, яструба), мають надтонкий наконечник, що обумовлює їх успішне застосування на деталізованих ділянках малюнка. Такі пера створюють лінію товщиною з волосину. Менший розмір пір'я диктує вибір спеціальних корпусів-ручок необхідних для надійного закріплення пера. За допомогою цих інструментів художник може наносити лінії різноманітного характеру.

Пташине перо вимагає періодичного наповнення. При цьому слід пам'ятати про те, що обсяг туші на пері впливає на характер лінії. Це, звичайно, не означає, що висихаючи від туші перо не годиться для подальшої роботи, просто, чим більший обсяг туші перебуватиме на кінчику пера, тим більш насичений характер лінії.

У процесі малювання повністю заправленим пером слід бути обережним: різкі, стрімкі штрихи або раптове припинення руху руки можуть викликати



Мал.3 Зразки заострення тросникового пера

випадковий розлив туші, бризки, краплі й плями фарби на папері. Якщо ви збираєтеся виконати начерк за допомогою пташиного пера, приділіть достатньо часу перевірці його можливостей. Необхідною умовою успішного етюдів є бездоганна якість «роботи» пера. Завжди тримайте під рукою чисту, вологу ганчірку, щоб періодично видаляти з пера залишки висохлої туші.

Класичним матеріалом є очеретяне й гусяче перо. Вони використовувались в стародавній історії. Ними малювали Рембрандт, Ван-Гог і багато інших художників.

Тростинові пера. Для художників – графіків, рисувальників, особливо станковістам, спосіб малювання тростиновим, очеретяним і гусиними перами залишається дуже важливим. Важлива порада кожному художникові, який любить цей вид мистецтва, обов'язково спробувати тростинове перо. Тростиновим ми умовно будемо називати очерет, жито, пшеницю і інші злакові рослини, що мають в зрілому вигляді дуже міцне і порожнє у середині стебло. Чинка й підготовка цього пера не являє ніякої складності. Всі вони повинні чинитися майже одним прийомом. Тростина і очерет ростуть всюди. Їх можна заготовляти великими кількостями. Для того щоб очеретяне перо було еластичним, міцним й не крихким, найкраще зрізати очерет і тростину пізньої осені, коли вони цілком дозріли. Але й очерет, який простояв цілу зиму, теж цілком придатний для малювання. Перевага тростинового пера в тому, що лінія ведеться ним дуже еластично й легко і може бути дуже широкою. Робота тростиновим пером – особливий різновид малювання. Ми бачимо, що, наприклад, Ван-Гог дуже часто малював тростиновим пером, та хоч самотність його малювання обумовлена його творчою індивідуальністю, все ж таки в якійсь мірі особливості техніки тростинного пера впливали на його прийоми й почерк. Готувати очеретяне перо треба так: зрізавши очерет, чи тростину, вибрати найбільш міцні його частини й дуже гострим ножом, скальпелем чи бритвою зробити на кінці дуже косий зріз. Потім зрізати з обох боків до вигляду звичайного сталевих пера й зробити невеликий розріз.

Дерев'яні палички не можна повністю приєднати до чорно-білого лінійно-штрихового малюнка пером. Але позаяк цей вид інструменту мав значне поширення в минулому та зараз часто використовується художниками переважно для станкового малюнка.

Приготування їх дуже просте, навіть примітивне. Звичайна, тонко заточена, дерев'яна паличка на кінці заточується так, як цього хоче сам художник. Для утримання туші на кінці робляться жолобки, поздовжні та поперечні.

Малювання дерев'яною паличкою вимагає експеримента. Нехай художник випробує всі можливості цього інструменту. Але малювання паличкою, сірником і навіть у якійсь мірі тростиновим пером – це перехідна стадія до малювання олівцем. Справа в тому, що висихаючий кінець палички мимоволі буде давати деякий відсоток сірого штриха. Це вже наближається до кольору штриха олівця.

Графічні техніки, методи, прийоми виконання

Сухий пензель – живописний та графічний прийом в образотворчому мистецтві.

В основі цієї техніки – використання олійної фарби, яка розтирається пензлями на папері (можна також використовувати не ґрунтоване полотно).

Малювання пейзажу в техніці «сухий пензель» – це розтирання пензлями фарби на акварельному папері. На палітру видавлюється художня олійна фарба.

Набрати пензлем не багато фарби і розтерти на палітрі так, щоб пензель був майже сухим. Потім на основу акварельного паперу пензлем наноситься дуже тонкий шар фарби (мал.4).



*Мал.4 Сухий пензель.
Студентська робота*

Екслібрис – (лат. exlibris – із книг) – книжковий знак, невелика художньо виконана етикетка, де вказано, кому належить книга (мал.5).

Ще в епоху середньовіччя написи на книгах, зазвичай, починалися з цих слів, далі слідували ім'я та прізвище власника книги або назва бібліотеки чи монастиря. Вираз «ex libris», безумовно, частіше зустрічається на книжкових знаках всіх країн, хоча в Англії використовують також вираз «book-plate», у Франції – «marquee de possession». Часто зустрічається і «ex bibliotheca» («з бібліотеки»).

Нерозривно пов'язаний з книгою, являючись фактично її деталлю, елементом книги, екслібрис разом з нею пройшов багатотисячний шлях.

Невеликий книжковий знак за свою історію зумів відобразити і складні історичні явища, і сокровенні почуття та думки людей, своїх сучасників, і великі громадсько-значимі ідеї. Екслібриси, носячи на собі відбиток смаку, стилю, техніки та духу часу, як дзеркало відображають у зменшеному вигляді художні спрямованості відповідної епохи мистецтва.

Книжкові знаки є одною з відправних точок у вивченні складу та історії громадських та особистих колекцій, дають можливість встановити належність книги, або цілої бібліотеки тому чи іншому колекціонеру.

Це в свою чергу допомагає з'ясуванню складу бібліотек вчених, письменників та бібліофілів. Як правило, щойно знайдений екслібрис служить стимулом до пошуків бібліотек минулих власників.

Важко переоцінити екслібрис як вид графіки. Книжкові знаки за своїм змістом діляться на чотири види: гербові, вензелеві, сюжетні та шрифтові.

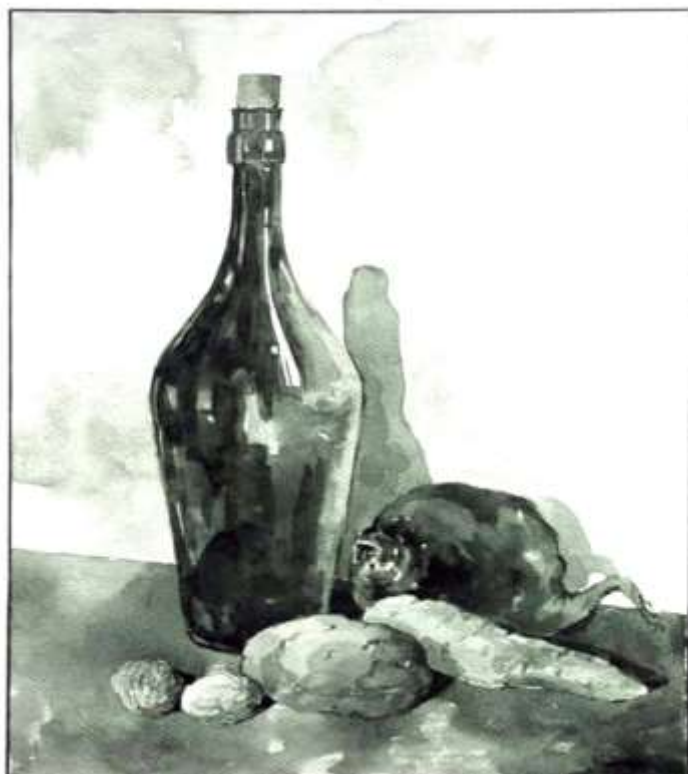
Гербові екслібриси служать по цей день для геральдистів засобом пізнання



*Мал.5 Екслібрис. Туш-перо.
Студентська робота*

нових гербів, а іноді допомагають уточненню генеалогії. Вензелеві книжникові знаки представляють собою переплетенні перші букви ім'я та прізвища власника. Вишукано вигравіювані ініціали, як правило, оточувалися пишними рамками, які перегукувалися з книжковими та архітектурними прикрасами. Перші сюжетні книжкові знаки частіше всього містили елементи герба чи вензеля в декоративному обрамленні. На відміну від гербового екслібриса, який підкорявся окремим канонам геральдики, сюжетний екслібрис міг складатися з декоративних гірлянд, пейзажу, портрету, інтер'єрів, предметів-символів, сцен, які розкривають окремі події в житті власника або спільноти. Шрифтові книжкові знаки представляють собою ярлики з текстом в рамках, надруковані з друкарського набору та відтиску з каучукових штемпелів прямо на книгах. Екслібриси розрізняють також за різноманітною технікою виконання – гравюра на дереві, офорт, різцева мідна гравюра, літографія, ліногравюра, цинкографічне кліше. Над екслібрисами працювали найкращі художники світу, які хотіли зробити книжковий знак яскравішим, пам'ятним. Метою художників було зацікавити читача естетично, виховуючи та прищеплюючи йому високим мистецтвом любов до книги. Мистецтво книжкового знаку пройшло багатовіковий шлях розвитку.

Його стилістична еволюція тісно пов'язана з характером сучасних йому книжкових прикрас.



*Мал.6 Гризайль. Акварель.
Студентська робота*

Гризайль. В історії європейського станкового і монументального живопису є прийомом, коли художники виконували тематичні фігуративні та орнаментальні композиції в техніці гризайль, при цьому зображувані на площині об'ємні предмети вирішувалися з використанням градацій тонів від чорного до білого (мал.6). Гризайль – від латинського слова «гріз», що в перекладі означає сірий, і сірі тони в цій техніці домінуючі, але при цьому вони можуть мати велику шкалу градацій.

Дослідник техніки живопису старих майстрів німець Ернст Бергер в книзі «Історія розвитку техніки олійного живопису» називає гризайль зображенням скульптурним об'ємним каменем [15].

Гризайль дуже часто використовували при декорі інтер'єрів російських палаців у стилі класицизму, ампіру, зразки яких збереглися до наших днів, особливо в Москві.

Потрібно зазначити, що італійські художники епохи Ренесансу, працюючи над Буоно-фресками по сирій штукатурці, спочатку переводили малюнок з робочого картону на штукатурку. Потім по гризайлі наносили білі відблиски вапняною водою, а потім вже прописували кольоровими лесуваннями шматок стіни до зрізу-шва. Обсяг роботи на 1–2 години до затвердіння штукатурки, коли вона вже не приймає вапно і твердне, а стінопис стає не прозорим, як у фресці, а мутно-брудним. Поступово вводили кольорові пігменти мазками в розведенні з вапняною водою, при цьому фігури і предмети в тінях прописували акварельно, лесувально, а освітлені – корпусно, пастозними мазками. Таким же методом писали фрески давньоруські живописці Андрій Рубльов, Діонісій та інші [15].

Рисунок пером вважають складною технікою образотворчої графіки. Характер зображення такої графіки залежить від властивостей пера залишати сліди певної форми – тонкі, потовщені, модельовані тощо (мал.7). До матеріалів малюнка пером належать перо, туш і папір. Здавалось би, технічні властивості їх прості, простіші за будь-які інші матеріали образотворчої техніки. Але малюнок пером потрібно вважати важким видом малювання, тому

що, по-перше, лінія й штрих в будь-якому випадку мають виразність і визначеність, і ця якість змушує художника бути весь час, якщо так можна сказати, «напоготові». Художник повинен, не змінюючи темпу й упевненості, стежити за кожним рухом пера й класти штрих тільки точно. По-друге, туш (чорна туш, горішкові чорнила й ін.) – матеріал не змиваючий, тому різного роду поправки в першому малюнку, по суті, виключені. Якщо якість паперу й допускає підчищення, все ж не слід зловживати цим. Винятком також можна вважати й застосування білил для виправлення малюнків. Краще білила



Мал.7 Рисунок пером. Студентська робота

використовувати для досягнення певного зображального змісту. Вивчення технічних властивостей паперу, пера й туші необхідно для кожного охочого малювати в цій техніці. Одним з видів вивчення можна вважати просте тренування в умінні робити швидкі паралельні штрихи в усіх можливих варіаціях.

У давнину для письма й відповідно для рисунка використовували пера, виготовлені з пір'я, а також з очеретини та інших трубчастих форм природи. Цінувалися інструменти, які були гнучкими й пружними.

З винайденням заліза письмові пера почали виготовляти зі сталі відповідної якості. Промисловість випускає учнівські й креслярські пера. Добираючи перо для рисунка, звертають увагу на ширину обох лез наверхника з розрізом – вони повинні бути однакової ширини й мати заокруглений кінчик. Однак ця порада не завжди влаштовує всіх споживачів, – пера добирають індивідуально, кожен під власний спосіб писання й креслення.

Незважаючи на величезний вибір пишучих інструментів для туші надані сьогодні художникам основні аспекти роботи пером і тушшю залишаються такими, якими були впродовж багатьох століть. Ознака пера – це пряме, недвозначне вираження лінії, яка після нанесення фіксується і стає незмінною і довговічною.

Перо, як інструмент для малювання, своїми багатими можливостями з давніх часів приковувало до себе увагу художників. Великі майстри усіх поколінь – Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Тиціан, Дюрер, Рембрандт, Делакруа, Менцель, Доре, Рєпін, Серов, Врубель та багато інших залишили нам неповторні й нескінченно різні зразки перових малюнків. Техніку малюнка пером особливо слід рекомендувати молодим художникам як відмінну школу тренування вірності руки, точності очей.

Силует – різновид графічної техніки (гравюра, малюнок) в мистецтві портрета, що мав поширення в XVIII столітті. Техніка використовувалась для чітко профільного зображення людини.

Мистецтво силуету виникло в Китаї, де здавна мали поширення картинки, виконані лише чорною



*Мал.8 Силуетна композиція.
Студентська робота*

фарбою і лише силуетом. В Європі їх називали китайськими тінями. В Європі як самостійний вид графіки мистецтво силуету сформувалося в XVIII ст., у першій половині XIX у Франції. У силуеті постаті чи предмети малюються зазвичай суцільною чорною плямою на світлому тлі або білим на темному тлі. В такому малюнку зовнішні обриси об'єкта повинні бути дуже виразні, без зайвих деталей. Портрети в техніці силуету робляться, як правило, в профіль. Силуети можна не тільки малювати, а й вирізати ножицями.

Як масовий вид портрета, силует в XIX столітті був витіснений фотографією.

Трафарет. Трафарет, зручна техніка, якщо потрібно зробити в короткий термін один або декілька відбитків. Це можуть бути як монохромний відбиток, так і такий, що складається з декількох кольорів. Найчастіше трафарет виготовляється з цупкого паперу (якщо потрібно небагато відбитків), картону або ж цупкої пластикової плівки. Друкують на різних матеріалах, таких як папір, картон, метал, дерево, тканина та ін.

Трафарети використовуються для оформлення стінгазет, відбиття різноманітних написів, орнаментів.

На підготовлену основу, з якої будуть робити трафарет, наносять малюнок і вирізають гострим ножом ті місця, які потрібно вийняти, щоб через ці отвори проходила фарба.

Друкувати можна звичайними олійними фарбами, використовуючи великий щетинний пензель, поролон або клаптик тканини, склавши їх так, щоб вийшов тампон кулястої форми. Щоб рівномірно набрати фарбу на тампон спершу її слід видушити на скло, або ж іншу плоску поверхню і розкочати гумовим валиком. Якщо фарбу потрібно знежирити, то її попередньо витискають на папір, щоб він увібрав в себе олію.

Проте друк через трафарет має свої недоліки, дуже вагомий з них – це наявність перетинок, що не дозволяють розпастися трафарету. Для того щоб добре зрозуміти це, потрібно уявити букву «А». Якщо її вирізати, то верхній просвіт в букві випаде, щоб цього не сталося потрібно зробити мінімум 2

перемички. При заповненні трафарету фарбою від перемичок залишається білий слід на відбитку, цей слід потім потрібно підфарбовувати пензлем тією ж фарбою від руки, а це вже дає іншу фактуру, що дуже помітно.

Для друкування в кольорі потрібно мати стільки трафаретів, скільки кольорів буде в роботі. Не варто брати більше трьох кольорів, адже тоді можна порушити цілісність композиції задуманої роботи, чи то розпису на стіні, чи то орнаменту. Потрібно чітко визначитись з розкладкою кольору, в деяких місця можна щоб один колір находив на інший, таким чином утвориться ще один колір. Світлі кольори, зазвичай, друкують першими. Коли на малюнку точно визначено розкладку кольорів, його переносять на окремі аркуші паперу за допомогою кальки. На трафаретах вирізають лише ті місця, котрі треба друкувати певним кольором.

Шовкографія. Суть цієї техніки полягає в тому, що вирізаний трафарет потрібно наклеїти на дуже дрібну сітку чи рідку тканину (мал.9).. Перемички не потрібні, трафарет будь-якої складності буде добре триматись на сітці. Сітка допомагає рівномірному розподілу фарби. Фарби і матеріали для друку використовують ті самі, що й для трафарету.



*Мал.9 Шовкографія.
Студентська робота.*

Для виготовлення друкарської форми трафарету шовк, капрон чи інший матеріал наклеюють на картонну, фанерну рамку, внутрішній отвір якої має бути такого ж розміру, як і задумана композиція.

Підготовлену рамку з тканиною кладуть на заздалегідь виконаний малюнок і покривають лаком усі місця, які не друкуватимуться, або ж

наклеюють вирізані частини трафарету. Перекриваючи потрібні місця, варто слідкувати за тим, щоб не залишалось маленьких отворів, через які потім пробиватиметься фарба.

Ця техніка була винайдена в Німеччині в 20-х роках ХХ століття.

Фотогравюра. Основою для фотогравюри є звичайна скляна фотопластинка, яку потрібно засвітити, проявити і закріпити. Це буде скло, покрите чорною плівкою. Потрібно нанести на неї рисунок олівцем і гравіювати так, ніби це офорт, прорізаючи та прошкрябуючи світлочутливий шар до скла. Під скло варто покласти білий папір, щоб було видно малюнок, який прорізається. Для прошкрябування використовують голки, ніж, лезо.



*Мал.10 Собака. Фотогравюра.
Студентська робота*

Друк фотогравюри відбувається схожим способом як фотографії, за допомогою світла з можливим використанням збільшувача на фотопапері.

Фотогравюру можна друкувати різних розмірів, як в натуральну величину, так і в збільшеному чи зменшеному вигляді. Це велика перевага даного способу гравіювання. Також сам фотопапір дає можливість варіювати фактуру зображення, наприклад, глянцева чи матова (мал.10).

Склориз. Іноді фотогравюру роблять і без використання фотопластинки. Використовують звичайне скло, можна віконне, потрібного розміру, і покривають його розчином желатину, потім зафарбовують з однієї сторони чорною олійною фарбою чи темперою. Щоб полегшити роботу, можна після висихання попереднього шару зверху нанести ще один шар фарби, на цей раз білої гуаші, і на ній зробити малюнок олівцем, який буде прошкрябуватись. Шар білої гуаші дається для того, щоб було краще видно рисунок олівцем і

якщо ще під скло підкласти лист чорного паперу, тоді програвійовані лінії буде видно на білому тлі, що буде нагадувати майбутній відбиток.

Як пише Щипанов [25], фотопластинку гуашевими білилами покривати не можна, адже від води постраждає її світлочутливий шар.



*Мал. 11 Відмивання туші.
Студентська робота*

Відмивання туші. Береться папір і на нього легко наносять контурний малюнок у чорно-білому вирішенні. Білилом, в яке можна додати трішки синього, промальовуються місця, які мають бути білими. Після висихання білил всю площину паперу покривають тушшю. Після висихання туші папір підносять під сильний струмінь води. Туш змивається в тих місцях, де папір був покритий білилом, яке теж змивається від води, оголюючи білий папір (мал.11).

Після висихання робота готова. Замість білил можна використовувати й кольорову гуаш, тоді після відмивання на місцях її нанесення будуть бліді кольорові плями.



*Мал. 12 Відмивання клею.
Студентська робота*

Відмивання клею. Техніка схожа на відмивання туші. В ній замість гуашевих фарб та туші використовуються силікатний клей та графітна пудра. малюнок виконується клеєм. Після висихання клею папір протирається графітною пудрою і під сильним струменем води відмивається. На сріблястому тлі залишається білий малюнок (мал.12). Ця техніка найбільше використовується для декоративних робіт.

Друк з готових природних форм.
Розглянемо цю техніку на прикладі відбитка

листка з дерева. Для цього добирають листки з добре вираженими прожилками. Акварельними фарбами покривають листок знизу і прикладають до паперу. Зверху на листок кладуть аркуш паперу і легенько притискають його до паперу. Краще замальовувати листки різними кольорами, які при змішуванні дають гарні відтінки. Відбитки з листків можна робити і чорно-білі, замінивши фарби тушшю. Замість листочків можна використовувати й інші природні матеріали, які мають цікаву форму чи фактуру.

Техніка малюнка олівцем. Олівці поділяються на графітні, кольорові, італійські та інші, залежно від складу речовини з чого виготовляється стержень. Графітні олівці є найбільш придатними для навчальної роботи. До складу такого олівця входить кристалічний вуглець та домішки глинозему й інших речовин. Графіт хорошої якості не ламається при середньому натисканні, він легко ковзає на папері (мал.13).

За твердістю олівці поділяються на тверді (H), середні (HB), м'які (B). Це міжнародні позначення олівців, для пострадянського простору використовується інколи колишня система маркування для твердих – (Т), м'яких – (М) та середніх – (ТМ). Більш тверді олівці мають позначки 2H, 3H і т.д., а більш м'які – 2B, 3B, 4B і т.д. Графітні олівці відзначаються зручністю в роботі. Ними проводять легкі світлі й тонкі лінії, а також і дуже товсті лінії. Можна працювати як штрихом, так і тоном. Виконаний графітним олівцем малюнок легко може бути виправлений гумкою, і, разом з тим, добре тримається на папері та не потребує фіксації.

Графітний олівець при тривалому використанні дає відблиск, а при сильному натисканні залишає слід на папері, який не можна зняти. Окрім того, графітний олівець дає невелику силу тону. Найкращі графітні олівці випускає чеська фірма «KOH-I-NOOR».

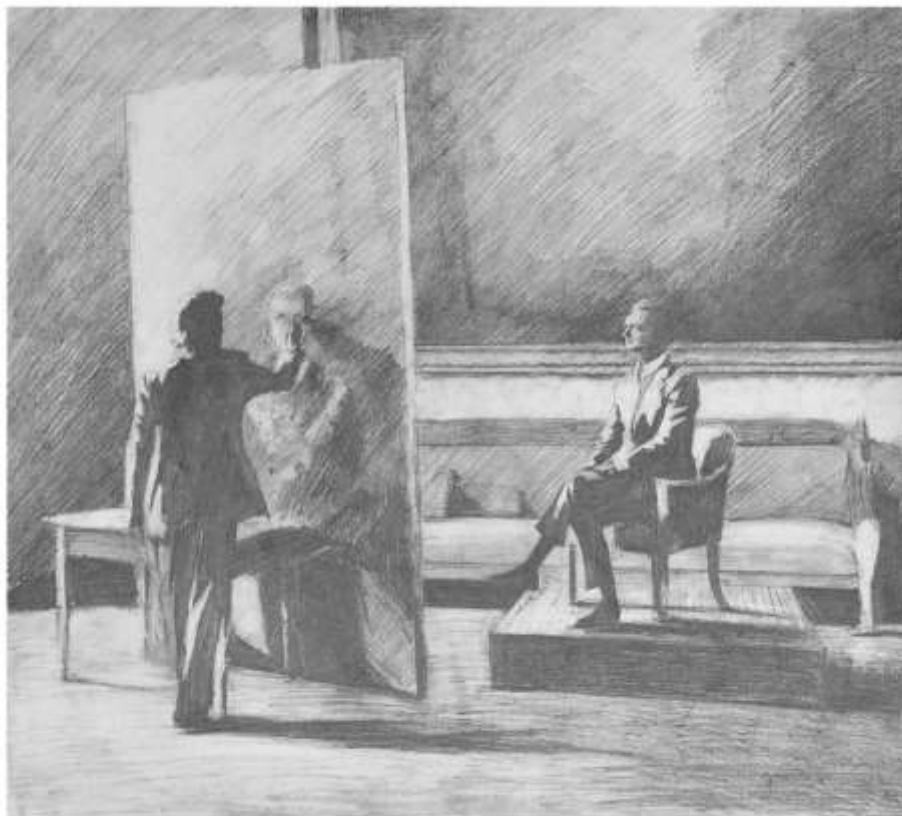
Також учні можуть малювати італійськими чорними та білими олівцями.

На сірому чи коричневому папері чорним олівцем малюють тіньові частини, а білим визначають найсвітліші місця. Натуральні чорні італійські олівці виготовляють із чорного глинистого сланцю, а штучні – з паленої кістки,

гіпсу, графіту і рослинного клею. Густий тон, відсутність блиску – ось основні відмінності цих олівців.

За якістю до італійського подібний олівець «Ретуш», який дає гарний матовий тон. «Ретуш» добре розтирається на папері, легко знімається гумкою.

Густий чорний колір має олівець «Негро», але він дає блискучий штрих і



*Мал.13 Малюнок графітним олівець.
Студентська робота*

погано стирається гумкою.

На уроках образотворчого мистецтва використовуються кольорові олівці, часто акварельні, які розчиняються у воді і частково замінюють акварельні фарби.

У роботі над малюнком учні можуть використовувати і олівець «Склограф» чорного й інших кольорів. Цей олівець дає гарний тон, добре розтирається, але погано стирається гумкою і швидко ламається.

Для олівців потрібен папір з шорсткою поверхнею. Перед малюванням олівці потрібно добре підгострити. Грифель заточують у формі конуса завдовжки 8–10 мм. Підправляють грифель дрібнозернистим наждачним папером.

Вугілля. Найм'якшим матеріалом для малювання є *вугілля*. Його слід використовувати лише після освоєння техніки малювання графітними олівцями, бо приємна фактура, легкість розтирання і виправлення вуглини можуть викликати в учнів легковажне ставлення до малювання.

Вуглини бувають випалені і пресовані. Пресовані вуглини виробляють з вугільного порошку і рослинного клею. Їх можна розчиняти у воді. Пресовані вуглини випускають і у вигляді олівців у дерев'яній оправі.

Випалені вуглини учні можуть виготовити самі. Для цього потрібно нарізати березових, або липових паличок діаметром 6–8 мм, очистити їх від кори і покласти у консервну банку, засипати піском, закрити банку і обмазавши кришку глиною, поставити у піч. Палички без доступу повітря обгорять і ними можна буде малювати.

Вуглиною добре виконувати малюнок середніх і великих розмірів (мал.14). Вона гарно лягає на папір з шорсткою поверхнею і дуже легко витирається. Тонкі лінії проводять краєм палички, широкі – торцем, а велику



*Мал.14 Малюнок вуглиною.
Студентська робот*

площу паперу покривають бічною стороною палички. Щоб мати гострий край для тонких ліній, кінець палички зрізується під кутом 45 градусів.

Працюючи вуглиною, учні повинні мати чисті відрізки тканини, щоб змахувати з паперу залишки вугілля, витирати руки. Необхідні м'яка гумка, а також вата для розтирання вуглини. Вуглину можна поєднувати з іншими художніми матеріалами – сангіною, крейдою і білилом.

На початкових порах працювати вугіллям не рекомендується, адже нею тяжче вгадати форму, передати фактуру, тон. Потрібно мати певні навички, щоб працювати вугіллям.

Малюнки, виконані вуглиною, треба фіксувати, щоб вони не осипалися і не розмазувалися. Найпростіший спосіб закріплення малюнків, виконаних вуглиною – покрити їх знежиреним молоком, розведеним з водою на половину. Це робиться за допомогою пульверизатора, а коли його немає – набризкують зубною щіткою.

Ниткографія — це спосіб графічного зображення, за допомогою якого створюються різноманітні візерунки на папері. Для зображення використовують нитки різної товщини, барвники, папір, пензель. Технологія виконання полягає у друкуванні викладеної нитки на поверхні паперу, яку попередньо занурюють в барвник (туш, гуаш, чорнило) або фарбують пензлем. Кінцівки нитки залишають за одним із боків паперу. Потім накривають зверху викладеного ниткою зображення іншим аркушем цупкого паперу, легко притискають його рукою і витягають нитку. Різноманіття зображень залежить від застосування дій при викладанні рисунка ниткою та витягування її з-під паперу — спочатку тільки за один кінець, потім разом або по черзі. Такі прийоми допомагають створювати цікаві графічні відбитки одночасно на двох аркушах у дзеркальному зображенні. Цікавий візерунок утворюється способом протягування нитки, заправленої у швацьку голку, посередині аркуша паперу, складеного навпіл. Візерунок, зроблений таким способом, буде симетричним. Виразне зображення досягається також при застосуванні дво-, триразового накладення розфарбованих ниток зверху іншого зображення. На кольоровому

папері можна створити зображення дерев, метеликів, тварин, фантастичних мотивів, сюжетну композицію, виражальними засобами яких буде пляма, пластична різної товщини лінія. Ці зображення отримуються нерукотворно. Графічно виражений відбиток за допомогою способу ниткографії можна отримати, використовуючи чорний папір (тонований) і білу гуаш з доробкою рисунка іншими прийомами зображення (набризки, доопрацювання пензлем, пером, фломастером тощо). Застосовують спосіб ниткографії при створенні різноманітних зображень об'єктів за уявою, відбитки яких доповнюють деталями, яких не вистачає в рисунку.

«У практиці вчителя образотворчого мистецтва цей спосіб широко використовується в роботі з учнями, він найбільш доступний для художньо-графічної діяльності, формує художнє, композиційне мислення, уявлення, розширює поле креативності розумово-практичних дій дитини будь-якого вікового розвитку...» [16].

Приєм набризкування в створенні кольорових графічних композицій широко використовується в образотворчій діяльності школярів. Його основними виразними засобами є крапка, пляма, фактура. Різноманіття способів набризкування на поверхню паперу зумовлено використанням інструментів та фарб. Для створення композиції використовують щетинові пензлі, зубну щітку, паличку, лінійку, пластикову картку, ножиці, папір, картон, різноманітні фарби, Що розчиняються у воді, а також вирізані шаблони форм об'єктів зображення, Різні за формою листя, гілочки, квіти. Найчастіше в роботі використовують кольорову гуаш, за допомогою якої створюються яскраві зображення декоративного характеру.

Приєм набризкування простий, він полягає в тому, що на картинну площину накладаються шаблони, або рослинні елементи, потім пензлем чи зубною щіткою наноситься набризкування фарби за визначеним сюжетом композиції. Для зображення використовують вільне розбрикування пензлем фарби як на вологу так і на суху поверхню картинної площини. Отримане зображення доопрацьовують за задумом. Застосовують також трафарети із

цупкого паперу, які попередньо вирізають ножицями і викладають на поверхню аркуша паперу. В процесі набризкування шаблони по черзі можна знімати, що надасть зображенню тонового відтінку. В роботі можна використовувати листя, гілочки, тощо, та виконувати виразні композиції з природних мотивів. Прийом набризкування виразно доповнює композиції, створені в інших художніх техніках [16].

Рисунок свічкою. У графічному зображенні можна використовувати техніку рисунка парафіною, або восковою свічкою. Технологічний прийом полягає в наступному: попередньо виконуємо зображення на папері свічкою, а потім весь аркуш заливаємо акварельною фарбою чи тушшю. Парафін, віск не дозволяють поглинути в себе фарбу і зображення ніби проявляється. Таким чином свічкою можна виконувати будь-який рисунок, композицію, орнамент, візерунок.

Для рисунка свічкою необхідно використовувати білий (світлий) аркуш паперу. На ньому попередньо, дуже м'якою прорисовкою олівцем, виконується задумане зображення. При цьому в роботі не можна використовувати гумку. Лінії, нанесені олівцем, мають бути дуже тонкими, щоб їх не було видно під аквареллю та шаром воску. Далі, зображення олівцем прокривається свічкою. Можна перекривати і більші площини. Наприклад, якщо ми хочемо зобразити зимовий пейзаж, то місця, де має лежати сніг чи найсвітліша пляма, необхідно повністю заштрихувати, перекрити площину аркуша воском чи парафіном. При штрихуванні не слід сильно натискати на свічку, бо вона може зламатися, розкришитися та забруднити рисунок. Під час роботи необхідно уважно стежити за рисунком, тому що на білому папері сліди від свічки майже прозорі. На рисунок свічкою необхідно дивитися «на просвіт». При цьому слід від свічки буде сприйматися більш чітким, а це дає змогу побачити пропущені ділянки зображення.

По закінченню рисунка свічкою приступаємо до роботи аквареллю. Для виявлення воскового рисунка акварель беруть найтемнішого тону. Пензель має бути великим, щоб покрити всю площину.

Кольорова палітра роботи залежить від сюжету. На кольоровому тлі проявиться світлий рисунок, а потім за необхідності проробляються, уточнюються елементи композиції. Такий прийом роботи дозволяє досягнути цікавих ефектів. Гарно буде сприйматися рисунок, в якому використовуються свічки різних кольорів. Наприклад, якщо нарисувати основне зображення червоною свічкою, а білою — прорисувати по контуру деталі, потім залити весь рисунок чорною чи фіолетово-синьою фарбою, то результат буде оригінальним. При цьому слід знати, що кольорова свічка не залишить на папері чіткого насиченого рисунка, кольорового зображення. Рисунок червоною свічкою дає слід рожевого відтінку.

У рисунку свічкою можна використовувати різні прийоми: на білому папері зображення виконується білою свічкою, кольоровими свічками з подальшим заливкою тушшю чи темною фарбою. На тонованому папері рисунок виконується лише білою свічкою з подальшим заливанням чорною тушшю.

Такі прийоми зображення дають цікаві графічні роботи і дозволяють залучити дітей до творчості [16].

Рисунок гумкою по тонованій графітом площині. У дитячій творчості можна використовувати й цю техніку. Особливість її полягає в тому, що спочатку готують картинну площину за допомогою графітного порошку, а згодом виконують рисунок гумкою.

На поверхню паперу насипають графітний порошок, який отримують при зістружуванні стержня олівця лезом. Потім розтушкою або шматочком тканини розтирають порошок по поверхні аркуша в декілька прийомів до такого стану, щоб графіт був нанесений рівномірно чи з необхідними тоновими градаціями. Не наносячи рисунок олівцем, одразу прорисовують зображення гумкою. Вона буде вибирати світлі місця, лінії. Таким чином світлий рисунок немов би проявляється на темному фоні. Якщо необхідно виявити певну світлоту, застосовують повторне вибирання графіту гумкою, потім доопрацьовують деякі форми м'яким олівцем, тим самим підсилюють чи підкреслюють форму, встановлюють акцент в композиції. В цій техніці найкраще зображувати зимо-

вий пейзаж, вечірній або нічний стан природи чи відтворювати фантастичні сюжети за уявою. Можна використовувати дану техніку в поєднанні з іншими, що дозволить створити дуже виразну композицію [16].

Техніка монотипії має свою особливу красу. Для роботи необхідні олійні фарби, пензлі, відповідного розміру скло, або металева пластинка чи пластмаса, олія, цупкий папір.

На пластинці виконується малюнок олійними фарбами. Слід пам'ятати, що монотипія не любить надмірного завантаження фарбами. Білило не вживається. Місця, які мають бути білими, на пластинці залишаються не замальованими. Малюнок виконується не густими фарбами.

Після закінчення роботи над малюнком на пластину зразу накладається попередньо зволожений папір. Щоб зробити відбиток, накладений на пластину папір притирають злегка рукою, або прокатують валиком. Дістають лише один якісний відбиток (мал. 46). Звідси й походить назва техніки (від грецьких слів «монос» — один, «типос» — відбиток).

Під час друкування контури малюнка вливаються один в один, фарби змішуючись, утворюють нові несподівані поєднання барв. Уточнюється монотипія акварельними фарбами. Монотипія може бути й однотонною.

Різновидом олійної монотипії є автотипія. Для роботи потрібні фотовалик, олійна чи друкарська фарба, папір, простий олівець.

На аркуші паперу валиком рівномірним шаром наноситься фарба обраного кольору. На чистий папір обережно накладемо зафарбований папір (тут він виконує роль копівки). Зверху ложимо ескіз малюнка і, не торкаючись його руками, переводимо малюнок. На нижньому аркуші дістаємо відбиток. На відміну від сухих ліній попереднього малюнка перед нами з'являються мерехтливі оксамитові мальовничі лінії. Можна збагатити автотипію, якщо у певних місцях провести пальцем, тупим кінцем олівця, насипати під папір з фарбою сухих крихт хліба, цукру (наприклад, у тих. місцях, де має бути пухнастий сніг...). Для багатоколірної автотипії готують аркуші паперу,

кожний з яких накатаний іншою фарбою. Вони по черзі накладаються на папір, де виконується відбиток.

Монотипію акварельними фарбами виконується на склі, під яке кладуть ескіз. Фарби розводять мильною водою так, щоб вони були досить густими. Під час малювання на склі фарби не повинні зливатися одна з одною. Коли малюнок повністю висохне, починають друкування. Папір має бути добре зволожений, інакше відбиток буде неякісним, обережно накладають на малюнок і кладуть газету притискуючи її руками по всій площині аркуша. Щоб перевірити якість відбитка, треба підняти по черзі папір за кути, не допускаючи його зсування паперу. Погано віддруковані місця можна протерти ложкою, гребінцем. Діставши якісний відбиток, обережно знімаємо і кладемо на рівну поверхню для висихання.

Монотипію можна повторити – фарбу наносимо на залишені від малюнка сліди. Другий відбиток не буде повністю подібний до першого, бо не можливо з точністю повторити попередні мазки [2].

Олійна монотипія, виконана олійними фарбами, має більше можливостей, ніж акварельна, тому що відбиток живописніший, колір щільніший, фактурність виражена сильніше. Технологія виконання роботи є аналогічною до процесу створення акварельної монотипії. Однак є ряд особливостей, а також умов, ускладнюючих цю техніку і вимагаючих певних навичок та вмінь, врешті-решт, професійної майстерності.

Олійна монотипія — це, перш за все, рисування пензлем без попередньо виконаного абрисного рисунка олівцем. Абрисний рисунок наноситься пензлем нейтральним кольором на відшліфований полірований печатну основу. Відтак дають рисунку можливість просохнути і лише потім швидко виконують сюжет, не даючи олійному шару фарби затвердіти.

У цій техніці створюється зображення так, як і при акварельній монотипії. Олійні фарби розріджують розчинником і малюють пензлем так само, як аквареллю. Корпусне письмо і нанесені густі пастозні мазки під тиском

валиків офортного станка будуть роздавлюватись і протягуватись на папері, руйнуючи структуру зображення.

В олійній монотипії білила протипоказані, так як роль білил відіграє білий папір відбитка. Світлі плями прописують дуже розчищеною фарбою. Якщо добре розвести фарбу скипидарним розчинником, то шар висохне орієнтовно за 30-40 хвилин, що призведе до небажаних наслідків — відбиток не вийде. Тому, рекомендується працювати в техніці олійної монотипії дуже активно, не більш як півгодини на одній дошці.

Найбільш легкий та прозорий колір виходить при розчиненні фарби бензином, а корпусні мазки, як правило, виходять пастозними. Тому писати треба так, щоб пастозність мазка була мінімальною. Корпусні мазки допустимі тільки для щільних, глухих за кольором плям, а всі світлі за тоном місця пишуть в акварельній манері. В цьому полягає технологічна особливість олійної монотипії. В олійній монотипії зображення необхідно виконувати від темного до світлого. Найбільш світлі кольори перекривають в останню чергу. Полиски протирають паперовою розтушкою. Якщо вони мають бути абсолютно білими, їх можна витерти кінчиком розтушки, паличкою пензля чи іншими допоміжними інструментами.

Інструментами для роботи в олійній монотипії, окрім м'яких та щетинових пензлів, можуть бути використані мастихіни, картонки, ганчірки різної щільності і навіть фаланги кисті руки. Різноманітні прийоми нанесення кольорового шару дають велике багатство фактур. У техніці олійної монотипії можна застосовувати прийом нанесення кольорового шару щетиновим пензлем по всій площині печатної основи, злегка змоченої в скипидарі. Таким чином створюється фон, після чого пальцем чи сухою ганчіркою, згорнутою у вигляді олівця, вибирають силуети предметів чи фігур. Згодом уточнюється форма, тіні прорисовуються корпусно і далі затягують їх на форму чи тло ганчіркою, напівсухим пензлем. Контур форми в цьому випадку набуває м'якості, втрачається жорсткість силуету, колір узагальнюється. Далі вибираються світлі місця, полиски. Білих, світлих плям можна досягти, якщо збризнути дошку бензином.

Розтікаючись по фарбі, бензин створює плями з цікавою фактурою. Правда, ця фактура носить випадковий, але ефективний характер. Цим прийомом можна користуватись далеко не завжди. В шкільній практиці він не застосовується.

Своєрідність фактури можна одержати, якщо до написаної монотипії покласти злегка підкрохмалену бавовняну тканину і вручну, при слабкому тиску, протерти. Частина фарби перейде на тканину, а на дошці залишиться тільки її текстура. Такий прийом можна використовувати на будь-якому етапі процесу створення монотипії. Способи фактурної обробки можуть бути різними. Досвід надходить у процесі постійної роботи над створенням олійної монотипії.

Часто використовується в монотипії прийом нанесення декількох шарів для фону печатним валиком, а потім на цій основі виконується основне зображення.

Монотипія як художня техніка графіки дозволяє використовувати різні способи обробки зображальної площини, виявляти виразну форму. Вона дає можливість ілюзорно передати усі градації форми, кольору. Форму можна стилізувати. Зображення при цьому може бути площинним, також просторовим, декоративним, а колір — як чистим, так і монохромним. Для друку необхідно використовувати вологий папір, змочений не у воді, а в розчиннику. В цьому випадку відбиток буде ніби виконаний пастеллю, зображення пастельним з певним сфумато.

Вимушена міра дуже швидкого письма не дозволяє робити дрібним зображення. Це призводить до певного вибору манери і творчого методу створення художнього твору.

Для монотипії не є бажаною монументальність, так як мова цієї техніки обмежена в можливостях, в порівнянні з станковим живописом. Зображення в техніці монотипії має бути камерним, тому що відтворює чуттєве сприйняття сюжету на емоційному рівні. Відсутність дрібних деталей, подробиць дає простір для сприйняття глядачем картини повністю.

«Всілякі досягнення в техніці монотипії мають сенс лише в тому випадку, якщо вони будуть спрямовані на вирішення творчих завдань і повністю підпорядковані меті художнього задуму» [16,46].

Друкування на гектографі. Гектограф — це дуже просте пристосування: плоска коробка із застиглою масою. Суміш для маси готується з однієї частини желатину, чотирьох частин гліцерину і двох частин води. Желатин добу тримають у воді, а потім суміш кип'ятять і виливають у коробку. Якщо поверхня маси буде нерівною або матиме бульбашки, потрібно нагрітою праскою, водючи її над масою, розтопити верхній шар.

Рисунок для гектографа роблять на папері літографським чорнилом, тушшю або використовують стрічку для друкарської машинки. Коли рисунок висохне, його прикладають на хвилину-півтори до приготовленої маси і прикатують валиком. На масі залишається дзеркальний відбиток зображення. Щоб надрукувати відбиток, на масу накладають зволожений спиртом або одеколоном папір і прокатують валиком. Знявши папір, дістаємо відбиток рисунка, однаковий з виконаним раніше. З гектографічної маси дістають до 100 відбитків [2].

Гравюра на вощеному папері. Техніка гравюри на вощеному папері проста й цікава, а тому знаходить багато прихильників серед учнів. Для роботи потрібно: якісний папір, жовта або червона копірка, парафінова свічка, чорна туш, голка, забита тупим кінцем у тонку дерев'яну ручку, і скальпель або невеликий ніж.

Торцем парафінової свічки натирають уздовж і впоперек папір, наносячи на нього суцільний тонкий шар парафіну. Після перевірки на світлі окремі місця натираємо ще раз. Не можна заливати папір розтопленим парафіном, бо втратить білизну. На широкий пензель набирають туш і проводять ним кілька разів по шматку мила (без мила туш не прилипатиме до парафіну) і замальовують усю площину паперу. Коли туш висохне, на підготовлений таким чином папір, кладуть жовту або червону копірку, зверху — ескіз і переводять контури малюнка на вощений папір. Відтак починається рисування голкою на

вощеному папері, тобто своєрідне гравірування. Спочатку голкою прорисовують контури малюнка по лініях, залишених копіркою, а тоді продряпають тонкі штрихи. Опісля кінцем скальпеля чи ножа — інші, ширші лінії і плями (знімають з паперу парафін разом з тушшю, при цьому відривається білий папір) . У гравюрі на вощеному папері можна досягти



*Мал. 15 Малюнок сангіною.
Студентська робота*

переходу від найтонших ліній, штрихів до широких чорно-білих плям.

Особливе місце серед художніх матеріалів займає сангіна, яка використовується ще з епохи Відродження. Назва ця походить від латинського слова, що означає «кривавий». Сангіною малювали Леонардо да Вінчі та Мікеланджело. Техніка сангіни практикувалась у Російській Академії мистецтв.

У наш час сангіну роблять з каоліну (у сполуці з оксидом заліза і спеціальними клеями). Сангіна має вигляд циліндричних стержнів червоно-коричневого кольору

діаметром 7–8 мм, довжиною 70 мм. Вона буває м'яких і твердих сортів. Найкраща для роботи жирна сангіна, яка не осипається з паперу при розтиранні. Сангіна довго зберігає колір.

Працюють сангіною так само, як і вуглиною: бічною стороною покривають великі площі, торцем проводять товсті лінії, а загостреним кінцем — тонкі. Є два основні способи роботи сангіною: лінійно-штриховий, подібний до роботи графітним олівцем, і спосіб розтирання: на папір наносять шари сангіни і розтирають твердою гумкою (мал.15).

Червоно-коричневі відтінки сангіни, близькі до кольору людського тіла, дають можливість розв'язувати окремі завдання під час вивчення голови і фігури людини. Сангіну поєднують з вугіллям, соусом тощо.

Для урізноманітнення роботи, крім олівця, вуглини, сангіни, використовують кольорову крейду. Серед інших кольорів, крім тих, що є в наборі, можуть виготовити самі учні, опустивши її на деякий час у чорнило різних кольорів або в акварель. Проте крейда осипається з паперу, а закріпити її не можна, бо при цьому вона змінює відтінок. При обережному зберіганні (найкраще під склом) малюнок не псується.

Під час малювання олівцем, вуглиною, сангіною використовується гумка. Вона служить головним чином для послаблення тону, лінії, вибирання білків, знімання зайвих ліній та штрихів.

Рекомендується мати дві гумки: просту (м'яку і тверду) і хімічну (скляну). Хімічною гумкою прочищають межі контура і дуже забруднені місця малюнка.

Програма з образотворчого мистецтва вимагає виконувати окремі малюнки тушшю.

Робота тушшю – це школа виховання точності руки і ока. виправити малюнок тушшю важко, а це привчає до графічної дисципліни.

Чорна туш буває трьох гатунків: рідка, концентрована й суха. Рідка чорна туш складається з газової сажі, тваринного клею і домішок цукру, гліцерину та фенолу. Концентрована туш випускається у вигляді пасти в тубиках, її потрібно витискувати і розводити водою від глибокого чорного кольору до світло-сірого.

Малюнок пером подібний до лінійно штрихового малюнка твердим графітом. Світлотінь залежить від товщини штрихів і відстані між ними.

Великі малюнки можна виконувати гусиними перами, а також нотним пером № 98 з двома розрізами на кінці. Невеликі малюнки виконують учнівськими і креслярськими перами. Для цього використовують і авторучку. Папір для роботи пером треба брати гладкий. Малюють і дерев'яною

загостреною паличкою. Тільки-но вмочена у туш, вона дає лінію глибокого чорного кольору, який у міру притирання туші до паперу переходить до слабшого чорного і сірого.

Для роботи тушшю використовують пензлі. Щетинним пензлем виконують так званій «малюнок сухим пензлем», а м'яким акварельним пензлем – малюнок способом заливання певної площі паперу тушшю. Отримують чорно-білий малюнок, на якому чергуються чорні й білі плями.

Техніка малювання кольоровою тушшю така сама, як і чорною.

Тушшю працювали і працюють багато художників: Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Гольбейн, Дюрер, Рембрандт та ін.

Також у школах широко застосовуються *фломастери*. Вони бувають різні. Є фломастери з плоским фетром, торцем проводять широкі лінії, штриховий малюнок краєм фетру, ним можна заливати значну частину паперу. Інші фломастери мають круглий, тонкий робочий кінець, яким малюють, пишуть. Фломастер можна виготовити самому. Для цього з авторучки виймають перо і стержень, який кріпить його, а замість них встановлюють фетр відповідної товщини. У балончик набирають чорнило.

Чорнило різних кольорів для фломастерів можна виготовити, розчинивши друкарську, або олійну фарбу у скипидарі.

У початкових класах можна сміло використовувати техніку друку з природних форм. Також цікавими є відмивання клею та туші, графографія (гравюра на вощеному папері), ниткографія, монотипія, аерографія, друкування на гектографі і таке інше.

Естампна графіка. Художник написав картину, або скульптор створив скульптуру, ці творіння житимуть віки, але проживуть вони одне життя. Різне повторення ніколи не зможе з точністю відтворити оригінал, усі його позитивні якості, схвильованість, пристрасть і роздуми автора, що керували рухами його пальців назавжди залишаться більш-менш вдалою копією.

Естамп, навіть розмножений десятки і сотні разів, завжди містить у собі індивідуальність автора, бо він точно передає кожний рух рук митця. Саме ця

особливість завжди привертала до естампної графіки художників багатьох століть і привертає наших сучасних майстрів. Дюрер і Рембрандт, Гойя і Валентин Серов захоплено наносили на дошки свої малюнки, продряпували, гравірували, обробляли різними кислотами, радісно усвідомлюючи при цьому, що їхнє мистецтво стане надбанням багатьох. Т. Г. Шевченко писав: «Бути хорошим гравером, значить бути розповсюджувачем прекрасного і повчального в суспільстві. Значить бути розповсюджувачем світла істини ... найпрекрасніше, найблагородніше покликання гравера. Скільки найвишуканіших творів, доступних тільки багатіям, коптілося б у похмурих галереях без того чудотворного різця?..» [15].

Словом «естамп» позначають графічний твір мистецтва, виконаний друкованим способом. Здавна відомо чотири принципово різних механічних способів тиражування зображення:

- трафарет, коли на місце майбутнього зображення накладається плоский захисний екран з прорізаними в ньому різної форми вікнами, через які й проливається на зображення фарба;

- високий друк, коли поверхню друкованої форми гравірують, тобто нарізають канавки. Нанесена на поверхню валиком або плоским тампоном фарба лягає тільки на поверхню і в канавки не потрапляє. До друкованої форми притискається папір, і ми отримуємо «портрет» поверхні, яка вкрита білими лініями.

- глибокий друк теж вимагає рельєфної друкованої форми з канавками, але фарбою заповнюються самі канавки, а з поверхні фарба зчищається. При цьому способі друкується не поверхня форми, а канавки;

- плоский друк ведеться з плоскої, але хімічно неоднорідної форми. Рисунок наноситься спеціальним складом, до якого прилипає при накатуванні валиком спеціальна друкарська фарба, залишаючи решту поверхні форми чистою. Папір притискається до форми особливим пресом.

У поліграфії використовуються ці способи, а також введено безліч удосконалень, насамперед фототехнічні прийоми виготовлення друкованих

форм, та й сама друкована техніка настільки ускладнилася і комп'ютеризована, що мало нагадує свої перші аналоги. Крім того, з'явилися принципово нові електрографічні способи друку, пов'язані з комп'ютерною технікою.

У своєму архаїчному вигляді механічні способи друку живуть тільки в мистецькому середовищі у вигляді естампа – малотиражного, створеного безпосередньо художником-гравером витвору мистецтва.

Методи художнього друку класифіковані за способами виготовлення друкарської форми та особливостями друку. Залежно від опору матеріалу розрізняють високий та глибокий друк.

Техніки високого друку: Ксилографія. Розглядаючи книги, ми часто захоплюємося дивно виразними ілюстраціями, виконаними в чорно-білій манері. Виявляється, за допомогою штрихів, ліній і плям і лише двох кольорів – чорного і білого – можна передати всю нескінченну гаму відтінків сонячного спектра.

Ксилографія – найдавніша техніка гравюри, що використовується для друку зображень і текстів. Плоску відполіровану дошку (дерево вишні, груші, яблуні) поздовжнього розпилу вздовж волокон дерева заґрунтують, поверх ґрунту пером наноситься малюнок. Потім лінії з обох сторін обрізаються ножичками, а дерево між лініями виймається спеціальним долотом на глибину 2–5 мм. Фарба при друці накладається (тампоном або валиком) на опуклу частину дошки. На неї кладеться лист паперу і притискається пресом або вручну. Зображення з дошки переходить на папір.

Розрізняють поздовжню (обрізну) і поперечну (торцеву) гравюру. Поздовжня гравюра. Поздовжня, або обрізна гравюра найбільшого розповсюдження набула в Європі у XV–XVI століттях і поступово майже припинила своє існування після винаходу в кінці XVIII століття Т. Бьюїком поперечної гравюри. У Китаї, Японії та Росії XVIII століття було століттям розквіту народної дерев'яної гравюри. Видатними європейськими майстрами гравюри вважаються Альтдорфер, Дюрер, Хольбейн, хоча вони є переважно авторами малюнків для гравюр. Самі дошки різали майстри-різьбярі.

Процес гравірування вимагає особливої майстерності і дуже трудомісткий – кожна лінія з двох сторін обрізається ножом, а проміжки виймаються різцем. Особливу складність представляє неоднорідність деревини – виступи поперек волокон часто деформуються як при різьбленні, так і при друці. Як матеріал використовуються як м'які, так і тверді породи дерева, головна вимога до яких – однорідність деревини.

Для поздовжньої гравюри характерна деяка жорсткість, скутість лінії. Проте якщо використати особливості фактури дерева і дати йому надрукувати, можуть виникнути зовсім неповторні ефекти.

При роботі над поздовжньою гравюрою використовуються різці двох типів – гострокінцеві ножі, на зразок скальпеля, і стамески коробчатого перетину. Пов'язано це з тим, що структура дерева і відповідно його міцність залежать від напрямку волокон. Дерево легко сколюється і ріжеться вздовж волокон. Поперек ж воно ріжеться значно важче і, що особливо неприємно, часто дає незаплановані відколи вздовж волокон. Тому спочатку поперечні штрихи з двох сторін потрібно прорізати плоскими різцями і тільки потім виймати проміжки різцями коробчатого перетину.

Найкращим папером для друкування гравюр вважається «япан» – ручний японський папір, що виробляється старовинним способом з волокнистих рослин. Поздовжня гравюра може дати до двох тисяч відбитків.

Кьяроскюро. Говорячи про поздовжню гравюру, слід зазначити спосіб кольорового друку італійського гравера Уго да Карпі. Думка про використання кольору для підвищення виразності гравюри виникла майже одночасно з появою самої гравюри. Народні лубки досі полонять яскравою барвистістю. Однак друкувався тільки контур, а всю розмальовку робили від руки.

У 1516 році італійський гравер Уго да Карпі (бл. 1480–1532) отримав у венеціанському сенаті привілей на винайдений ним спосіб кольорового друку, який був названий кьяроскюро, тобто світлотінь [18].

Кьяроскюро – різновид кольорової гравюри. Це техніка ксилографії, коли кожна дошка відрізняється від іншої не лише кольором, але й відтінком тонів.

На кожній дошці вирізається, частіше всього, лише частина композиції. Цілком же вона з'являється на відбитку лише в результаті друкування з усіх дощок.

Уго да Карпі друкував свої гравюри з трьох дощок різного кольору. Він не користувався контуром і не застосовував різко контрастних кольорів, але його листи створювали враження дійсно світлотіні, м'яких переходів тону. Уго да Карпі створив ряд листів, дивовижних по тонкощі нюансів і колірних гармоній.

На початку XVII століття з'являється кольорова ксилографія в країнах Далекого Сходу. Розквіт японської кольорової ксилографії належить до XVIII – початку XIX століття. В цей час працюють такі чудові майстри, як Харунобу (1724/25–1770), Утамаро (1753–1806), Хокусай (1760–1849), Хіросіге (1797–1858), творчість яких справила значний вплив на європейське мистецтво.

Японська кольорова гравюра на дереві відрізняється від китайської, хоча у них і багато спільного і робиться вона тим же способом. В роботі беруть участь три особи: автор малюнка, різьбяр і друкар. Але метою її є не відтворення живопису, а створення самостійного оригінального твору. Тому різьбяр і друкар користуються значною свободою: друкар, наприклад, може сам підбирати кольори, позначені автором малюнка лише в загальній формі (малюнок, як правило, робиться контуром на прозорому папері, яку потім приклеюють до дошки).

Поперечна гравюра. Поперечна, або торцева гравюра появилася в кінці XVIII століття в Англії та широко застосовувалася все наступне століття. Найцікавішим явищем була радянська гравюра 20–30-х років XX століття. Фаворський, Павичів і багато інших майстрів поєднували в собі художника і прекрасного гравера.

Технологічно поперечна гравюра, на відміну від повздовжньої, дозволяє передавати найтонші деталі, прекрасно тримає штрихування і не сколюється. Ріжеться штихелями суцільного перерізу на поперечному зрізі щільного дерева (груша, бук, самшит). Процес гравіювання не вимагає великих зусиль. Поверхня зрізу чудово піддається обробці, а якщо потрібна пластина більшого

розміру, то її просто набирають і склеюють з декількох прямокутних шматочків. Тут важливий грамотний підбір деревини по щільності, що краще роблять у спеціалізованих майстернях. Самшит – дерево, з якого зазвичай виготовляють дошки – досить важко дістати, але воно найщільніше і найкраще тримає поліровку і, відповідно, штрих. Можна, звичайно, використовувати більш доступну грушу, але треба враховувати, що широкий зріз дерева неоднорідний і, особливо якщо він неправильно висушений, часто розтріскується. Правильно виконана дошка дає до двох тисяч відбитків.

Сам процес гравірування вимагає особливих навичок роботи зі штихелем і дуже сильно відрізняється від малювання. Найзручніше працювати, поклавши дошку на спеціальну шкіряну подушечку з піском і постійно повертаючи її, дотримуючись напрямку штриха.

Лупа – необхідний і обов'язковий інструмент при гравіруванні, тому що штрих важко розрізнити неозброєним оком. У процесі роботи іноді роблять проміжні відбитки, або ще рекомендують заповнювати прорізані канавки крохмалем для кращої наочності. Важливим інструментом гравірування являються штихель. З давніх часів, коли ксилографія була найчастіше репродукційною, тобто складовою частиною поліграфічного процесу, були розроблені різні типи штихелів, кожен з яких мав свою назву. Однак тепер художники найчастіше обмежуються прямокутними – для фіксованої лінії, і ромбічними – для лінії змінної товщини. Штихелі бувають по дереву та по металу і розрізняються вони в першу чергу якістю сталі.

Дошка для ксилографії готується наступним чином: поверхня дошки вирівнюється і полірується, для того щоб рисунок було краще видно, дошку покривають тонким напівпрозорим шаром білил на клейовій основі, потім наносять малюнок. Деякі художники просто малюють на дошці олівцем, пером або пензлем. Рисунок може бути і контурним, і тональним, навіть просто затушованим, без штриха. Але слід пам'ятати, що відбиток буде дзеркальним. Тому ескіз роблять на папері, а потім переводять його на дошку.

Для перекладу малюнка потрібно зробити наступне: натерти заґрунтовану дошку білим воском, вирівняти шар фланеллю, покласти виконаний оліцем ескіз на поверхню дошки і притерти ложкою. Графіт з паперу перейде на дошку і ми отримаємо дзеркальне зображення ескізу, яке при друці зі вже нарізаного кліше дасть нам малюнок ескізу. Якщо ж малюнок робиться прямо на дошці, можна його коригувати, дивлячись на його відображення в дзеркалі.

Ліногравюра – («лінолеум» і «гравюра») – вид гравюри, для створення якої зображення ріжеться на лінолеумі або інший полімерній основі і потім друкується на аркуші паперу. Винайдено на початку ХХ ст. За своїми прийомами близька до ксилографії. Вперше лінолеум використовували замість дерев'яної дошки в 1905 р. художники німецької групи «Міст», коли їм знадобилося надрукувати великі аркуші плакатів, а зріз дерева цього не дозволяв.

Головна відмінність ліногравюри від гравюри на дереві полягає в матеріалі самої друкарської форми – лінолеумі. Його переваги – можливість значно більшої поверхні і масштабність зображення, м'якість і піддатливість матеріалу, обробка штриха або контура, здійснення найрізноманітніших формальних завдань. Усе це привернуло до мистецтва ліногравюри багатьох художників.

Словацький художник Вінцент Гложнік виконав гравюри на ігеліті: «Наступ» з циклу «Визволення».

Цікаві ліногравюри маємо в російській та українській радянській графіці: «Портрет сталевара Ф. Свешнікова» І. Соколова, «Арсенал повстав», «Шахтарі» В. Касіяна, ілюстрації до повісті М. Коцюбинського «Фата моргана»,



*Мал. 16 Ліногравюра.
Студентська робота*

«Маланка» Г. Якутовича, а також кольорові ліногравюри «Мисливська лірика» В. Литвиненка, «Біля домни» та «Дніпровські озера» О. Пащенко [10].

З 1860 р. і до 1900 р. ця техніка використовувалась лише при виготовленні друкарських форм для рекламних афіш, плакатів. Утвердженню її в мистецтві графіки сприяли своєю творчістю в Росії – І. Павлов, В. Фалілеєв; в Україні – О. Довгаль, В. Касіян, О. Пащенко. Ветеран радянської гравюри Іван Павлов писав: «Я люблю лінолеум не менше, ніж дерево. Він дав мені надзвичайно багато і полегшив перехід до кольорової станкової гравюри. Якби не цей благодатний матеріал, мені не вдалося б зробити навіть сотої частини того, що я здійснив у галузі своєї оригінальної гравюри» [15].

Принцип роботи в ліногравюрі, по суті, той же, що і в ксилографії: на плоскій поверхні лінолеуму стамесками різних профілів і розмірів вирізається перенесений з кальки малюнок, а дрібні деталі обробляються ножом. Потім на рельєфну поверхню валиком наноситься друкарська фарба з пігменту й рідкої сполучної речовини. У результаті штрих малюнка залишається білим, а фон – чорним. Найкращим матеріалом для ліногравюри є старий лінолеум на корковій основі.

Для ліногравюри характерна деяка рихлість, грубуватість, але вона більш монументальна, дозволяє різати гравюри великого розміру.

Як і в ксилографії, головний ефект ліногравюри – в різких контрастах чорного і білого. Не випадково ліногравюру полюбили художники, які своїм творчим темпераментом схильні до експресії, контрастів і лаконізму. Крім того, ліногравюра дешевша більш піддатлива різцю і в ній легше працювати з кольором. Але на відміну від гравюри на дереві, вона декоративніша: штрих тут чистіший та більш гладкий і плавний, позаяк ведеться не по дерев'яній, а по м'якій поверхні. Якщо прорізаний штрих у ксилографії гострий, то в ліногравюрі він ширший, закруглюється на кінці і має жорсткі кордони. Тому, щоб уникнути різких контрастів і перетворити обмеженість техніки в оригінальний і виразний ефект, художникам доводилося розробляти нові прийоми перехресного і паралельного штрихування, нанесення плям.

Спосіб риткування штихелем на лінолеумі дає багато вільності в роботі ним. Залишені сліди ходів штихеля створюють своєрідну фактуру, підкреслюють рух і напрям форми, а штрихи, зрізані овальною стамескою, залишають на відбитку сірий м'який фон. Все це збагачує ліногравюру своєрідними засобами тональної виразності, надаючи зображенню певної мальовничості

Гіпсорит. Для виготовлення друкарської форми використовують гіпс. Купують гіпс у будівельних магазинах чи спеціальних аптеках (медичний гіпс кращої якості). Відбитки гіпсориту дещо схожі на ліногравюру.

Щоб залити гіпс, потрібно мати ємність, куди його зливати. Тут може знадобитись неглибока коробочка, або ж рамка, покладена на скло чи лист пластмаси. Рамка може бути дерев'яною, пластмасовою чи металеву і її бортики повинні мати 10–15 мм висоти. Щоб рідкий гіпс не приставав до рамки, її натирають соняшниковою, лляною чи машинною олією. Скло треба протерти вологим папером чи тканиною, щоб запобігти прилипанню гіпсу.

Спосіб приготування гіпсу такий: на одну частину води беруть дві частини гіпсу, старанно й енергійно розмішують у посудині і заливають у підготовлену рамку, що розміщена на поверхні скла, чи коробочку. Товщина гіпсової плитки має бути не менше 10 мм.

Масу заливають, енергійно розмішуючи гіпс і швидко переливаючи в підготовлену рамку, спочатку по краях біля рамки, а потім заповнюючи всю площину до середини, не перериваючи заливання.

Коли гіпс, загусне на ньому можна поробити неглибокі надрізи в місцях майбутніх зломів, якщо є в цьому потреба.

Для того щоб гіпс був міцнішим, до нього в заміс добавляють трішки кухонної солі.

На плитках малюнок вишкрябують чи продряпують лише після того, як плитка повністю висохне. Дізнатись про повне висихання гіпсу можна по його кольору, після висихання гіпс стає чисто білим.

Інструменти для гравіювання можуть бути ті ж, що для деревориту чи ліногравюри, а також голки, спиці від парасолі, ніж, звичайний цвях. Виконуючи малюнок, не слід зловживати дрібними деталями та штрихами. Перед друком плиточку слід очистити від гіпсового напилення. Друк подібний до друку з ліногравюри, фарби також, олійні та друкарські. На шматок скла наносять невелику кількість фарби і розкачують резиновим валиком, щоб він рівномірно покрився фарбою. Потім цим валиком розкачують по гіпсовій плиті. Покриту фарбою плитку накривають аркушем паперу, на якому потрібно зробити відбиток і зверху ще одним аркушем креслярського паперу, після чого протирають, рівномірно натискуючи ложкою чи ребром лінійки.

Шротова техніка. До розділу високого друку належить і давно забута шротова техніка (XV століття). По-старонімецьки «шротен» означало «вдовблювати».

Ця техніка зводилася до того, що ті місця мідної пластинки, які при друкуванні повинні були залишити папір білим, поглиблювали, вбиваючи різної форми пунсони. На опуклі місця наносили фарбу і друкували як ксилографію.

Ця багата декоративна техніка з розвитком мідьориту відпала.

Проте, як показує репродукція давньої шротової техніки, відбиток якої зберігається в Луврі, видно, що декоративна краса і багатство різноманітних фактур могли б бути з успіхом використані в наш час, особливо для потреб декоративного оформлення дипломів, грамот та інших форм ужиткової графіки.

Цинкографія – спосіб високого друку, при якому друкарське кліше для друку чорно-білих і кольорових ілюстрацій виготовляються на цинкових дошках.

До недавнього часу вона широко використовувалася в невеликих друкарнях як репродукційна техніка.

Малюнок наносився на лист цинку кислототривким складом, а проміжки між лініями протравлювали кислотою, утворюючи канавки. У друкарнях фотоспособом (аналогічно фотографії) на заґрунтований світлочутливим

складом метал наносився зроблений художником на папері презнятий малюнок. Виходило точне відтворення малюнка, виконане у гравюрі. Але художник міг малювати і безпосередньо на металі пером або пензлем кислототривкою тушшю або продряпувати заґрунтовану дошку, що технічно не відрізнялося від прийомів офорта. Відмінність такої гравюри від офорта тільки в способі друку.

Гравюра на картоні – особлива графічна техніка. За способом друку її частіше відносять до високої гравюри. Винайшов гравюру на картоні в 1924 році художник К. Кузнецов.

Використання дешевого матеріалу, отримання з одної друкарської форми абсолютно різних відбитків, багатство і різнобарв'я образотворчих засобів, сприяли поширенню цієї графічної техніки.

Як матеріал для друкованої форми використовується картон різної щільності, але найкраще користуватися твердим, з гладкою поверхнею. Гравірують на картоні ножем або офортною голкою, інші інструменти більше рвуть, ніж прорізають поверхню.

Особливість роботи полягає в тому, що можна зривати верхній шар картону на різну глибину, руйнувати його голкою, ножем, наждачним папером, робити наскрізні прорізи, наклеювати аплікаційно інші матеріали і т.п. У відтисненні виходять плями різної фактури і насиченості.

За технікою виконання гравюра на картоні схожа з ксилографією, але має особливі, притаманні тільки їй якості. Якщо гравюра на дереві дозволяє художнику отримувати велику кількість однакових відбитків з однієї друкованої форми, то в гравюрі на картоні кожен відбиток різний і унікальний. До того ж ця техніка дозволяє домогтися незвичайного фактурного багатства.

Гравюра на картоні по техніці виконання доступна для широкого кола любителів графіки, дозволяє художнику отримувати переходи від білого до глибокого чорного кольору. При вдалому виборі прийомів гравірування отримують м'який, мальовничий відбиток.

У гравюрі на картоні багато що залежить від накатки фарби при друці. Відбитки зазвичай виходять неоднакові. Щоб зробити форму більш стійкою, її покривають клеєм або лаком. Але все одно цей вид високої гравюри залишається менше всього тиражним і найбільше залежить від майстерності графіка.

Володіючи специфічними властивостями і можливостями використання дешевого матеріалу і необмеженим діапазоном образотворчих засобів, гравюра на картоні поширюється в навчальній практиці. Її можна освоювати при самих мінімальних витратах коштів і часу на організацію та проведення занять.

Техніка глибокого друку – це, насамперед, гравюра різцем та офорт у всіх його різновидах. Німці називають цю техніку «raditrong», англійці – «etching», французи – «eau-forte». Саме від останнього і походить слово «офорт», і з'явилося воно на початку XVIII ст. під впливом домінуючої ролі французького мистецтва у тогочасній світовій культурі. Більшість сучасних технік офорта беруть свій початок від техніки гравірування різцем на металі (французьке gravure – різьблення). Друкарські форми створюються або механічно, або за допомогою кислот, однак усі ці техніки зараз умовно називають офортом. Отже, офорт – це гравюра на металі, виконана у механічний або хімічний спосіб.

Матеріалом для глибокого друку став метал, оскільки не дозволяє великого заглиблення у поверхню при роботі різцем. Хімічне травлення з'явилося пізніше як допоміжний засіб, а згодом стало основним у процесі створення друкарських форм. Фарба затиралася у заглиблення на друкарській формі, а з поверхні начисто витиралася. Друкування вимагало великого навантаження та складнішого друкарського обладнання.

Що ж до техніки офорту, то усі вони беруть свій початок від гравюри на міді, яка розповсюдилася у містах по річці Рейн, що в Німеччині, десь у 30-х роках XIV ст. Там же було винайдено і друкарський верстат для цієї техніки.

Згодом французи винаходять техніку акватинти, розвивається техніка лавісу. Англійці удосконалюють техніку меццо-тинто, поширення набуває кольоровий офорт з багатьох дощок.

А у ХІХ ст., коли літографія відчутно потіснила гравюру різцем, митці більше уваги звернули на офорт. Набули поширення акватинта та м'який лак.

З 1959 р. започатковано проведення всесоюзних виставок естампа. А наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. офорт поширився в Україні. В. Касіян, О. Кульчицька, В. Заузе, В. Мироненко, М. Дерегус, О. Данченко – далеко не повний перелік українських художників-графіків.

Ще одна з технік глибокого друку – суха голка. Це, між іншим, технічно найпростіший різновид глибокого друку, яку виконують на різних матеріалах (мал.17). Трохи складнішими є класичний офорт (травлений штрих), акватинта, лавіс, резерваж, кольоровий офорт, а також різноманітне поєднання технік. Усю цю палітру технік успішно використовували в минулих століттях, та інколи й зараз, художники-ілюстратори.

Отже, підсумуємо, техніка глибокого друку має багато видів: суха голка, травлений штрих, акватинта, м'який лак, резерваж, відкрите травлення, лавіс, меццо-тинто, різцева гравюра, кольоровий офорт, цинкографія.

Суха голка. Цей вид гравірування суто механічний, і тому він технічно простіший і доступніший за офорт, не вимагає ні



Мал. 17 Суха голка.

Студентська робота

грунтування, ні травлення.

Техніка сухої голки, є формою лінійної гравюри, в якій для нанесення зображення безпосередньо на поверхню мідної пластини використовуються гостра сталева голка, діамантовий наконечник, або інший інструмент з каменя твердих порід. Глибина лінії менша, ніж при використанні грабштихеля. В процесі різьблення утворюються задирки, а краї контуру набувають грубуватого характеру, що сприяє утриманню фарби і створенню на відтисненні чіткої лінії. Якщо ви видалите всі задирки і шорсткості з надрізу, віддруковане зображення втратить виразність. Поверхня пластини надзвичайно чутлива до дії тиску офортного преса: крім того, в процесі друку задирки і шорсткості різаної лінії швидко стираються, тому ви зможете якісно виконати лише обмежений тираж відтисків (звичайно, якщо ви не користуєтеся електролізом для нанесення сталевого міцного покриття).

Друк, як і в усіх різновидах офорта, здійснюється на зволоженому папері під слабким тиском друкарського верстата.

Простіше починати роботу в техніці суха голка не на металі, а на рентгенівській плівці, з якої знімають емульсію. Вона прозора, і тому можна працювати, поклавши її безпосередньо на рисунок, виконаний на папері. Крім того, на плівці легко працювати голкою. Та гравюра на плівці має той недолік, що часто через швидке стирання задирок відбитків можна дістати не більше як десять.

Відбитки висушуються між шарами пористого картону під тиском, або у наклеєному на планшеті вигляді.

Травлений штрих. Це найдавніший різновид офорта, його вважають класичним. Різниця у товщині лінії та тональній насиченості досягається з допомогою хімічного травлення дошки вглиб.

Перед основною роботою створюють шкалу травлення для хімічної речовини, яка застосовується. Це виконується для того, щоб уникнути помилок.

Дошка гравірується штрихом, характер якого визначається у подальшій роботі.

На дошку, покриту офортним лаком та задимлену, переводять необхідний малюнок. Необхідно пам'ятати, що на дошці повинно бути зворотне зображення. Тоді після друку отримаємо пряме.

Тепер можна перейти до гравірування дошки різними видами голок з урахуванням творчого задуму. Награвірована дошка піддається травленню. Після цього дошка змивається та набивається фарбою для друку.

Друкувати слід із підігрітої дошки на вологий папір, потім відбитки висушити і оформити.

Акватинта. Манера, яка дозволяє створити в офорті найрізноманітніші тональні переходи та фактури. Назва цієї манери виконання офорта виникла від того, що відбиток нагадує малюнок, виконаний аквареллю.

Особливість техніки «акватинта» в тому, що тональність та фактура дошки досягаються нанесенням на її поверхню шару товченої каніфолі, яка потім приплавляється, травиться у кислоті.

Ознайомлення з цією технікою слід починати, як і в травленому штриху, з виготовлення шкали травлення. Вона виконується у тій же послідовності, як і основна робота. Дошка готується належним чином: шліфується, полірується, знежирюється. Потім на неї наноситься шар товченої каніфолі і ведеться поступове травлення.

Малюнок на дошку можна нанести або за допомогою «сухої голки», легко промалювавши його голкою, або травленого штриха, якщо штриховий малюнок відіграє самостійну роль у творчому задумі.

М'який лак. Відбиток у цій манері характеризується зернистою фактурою штриха і нагадує малюнок олівцем або вуглем залежно від підкладки.

М'який, або зривний, лак відрізняється від твердого тим, що гравірування ведеться не голкою, а способом відриву шару лаку від дошки.

Малюнок виконується олівцем на папері, який кладеться на ґрунтовану м'яким лаком дошку. Під натиском олівця м'який ґрунт відстає від металу і прилипає до паперу або іншої підкладки. Оголені місця потім травлять і на металі утворюються зернисті штрихи різної глибини.

Цей вид офорта досить важкий у виконанні, бо потребує володіння технікою швидкого малюнка.

У цій техніці виконуються завдання: автопортрет, малюнок тварини, пейзаж (разом з акватинтою).

Резерваж. Резерваж, як і лавіс, походить від техніки акватинти. Він виник у Франції в XIX ст. Особливість його в тому, що малюнок виконується на дошці за допомогою розчину однакових частин вишневого клею або декстрину з цукром та чорним пігментом.

Грунт (рідкий офортний лак) наноситься поверх цього малюнка, і після промивки він змивається там, де нанесено рисунок для наступного травлення, для цього дошки просто витримують у воді години півтори – чорнило розбухає і руйнує покриваючий їх лак. В результаті авторський рисунок буде свіжим і безпосереднім. Найчастіше у цій манері використовують цинк. Малюнок для резерважу виконується пером або м'яким пензлем.

Відкрите травлення. Із резерважем пов'язана техніка відкритого травлення, за якої рельєф на дошці утворюється безпосереднім травленням її кислотою на великих площах.

Для роботи у цій техніці виготовляють шкалу травлення: бітумним лаком покриваються найсвітліші місця, дошка травиться певний час, потім темніші місця і т. ін. Кожен новий шар лаку має перекривати попередні. Час травлення такий, як і у травленому штриху.

Слід пам'ятати, що ця техніка збагачує фактуру, але не додержує будови тону. Тон досягається застосуванням акватинти як допоміжної техніки після отримання пробного відбитка.

На дошку для збагачення виразних можливостей травлення можна перевести за допомогою бітумного лаку різні фактури: дерева, полотна тощо. Відповідна фактура затирається напівсухим пензлем з бітумним лаком, потім переводиться на кальку, а з неї швидко, щоб лак не просох, вже на дошку.

Лавіс. У лавіса багато спільного з акватинтою, але є й істотна відмінність – можливість малювати розчином для травлення безпосередньо на дошці, завдяки цьому з'являється великий обсяг тональних градацій.

Техніка «лавіс» виконується у два способи.

Перший: готуються декілька травильних розчинів у досить малій кількості із розчину декстрину або вишневого клею, забарвленого чорним пігментом, та концентрованої азотної кислоти у пропорціях: 1:1; 1:2; 1:3. Потім пензлем вони наносяться на дошку, приправлену каніфоллю. Коли кислота відреагує, робиться потрібний відбиток і виходячи з цього обирається потрібна тональність для основної роботи.

Другий: на дошці з каніфоллю робиться малюнок пензлем олійною фарбою (краще білою). Світліші місця вкриваються товстішим шаром фарби, темніші – тоншим. При травленні кислота швидше руйнує тонший шар фарби і довше його травить, аніж товстіший.

Лавіс можна застосовувати і як самостійну техніку, і як допоміжну в разі потреби доопрацювання дощок, якщо тональний стрій їх не досконалий.

Меццо-тинто. У техніці меццо-тинто металева пластина обробляється так званою «колисочкою» (створення засічок), внаслідок чого на поверхні утворюються крихітні ямки і западини, які при друці створюють глибокий чорний колір. Гравер зазвичай працює від чорного до білого, видаляючи і відшліфовуючи окремі ділянки підготовленої пластини гладилкою і шабером.

Попередня підготовка пластини для техніки меццо-тинто включає зернення за допомогою колісочки — широкого, плоского леза із зігнутих, заточених краєм. З одного боку леза нарізані дрібні канавки, що утворює зазублену грань. Лезо слід тримати під прямим кутом до поверхні пластини; плаваючими рухами леза в паралельних напрямках наноситься груба сітка.

Після виконання пробного відбитка пластина покривається чорним воском або будь-яким іншим засобом, що легко видаляється, — це дозволить контролювати процес розвитку роботи. Потім шар видаляється з поверхні. Для того, щоб знову отримати на відтисненні ділянки білого кольору, порізана

поверхня має бути повністю очищена, відшліфована і відполірована, щоб на ній не залишалися ніякі сліди. Для утворення темніших тонів потрібно залишити деякі ділянки фактури. В процесі роботи можна вносити коректування – за допомогою повторного нанесення ґрунту на пластину, використання «рулетки» і повторної обробки поверхні. На пластину наноситься фарба за допомогою тампона з м'якої шкіри, після чого з пластини виконується відтиснення на офортному верстаті. Для «вишкрібання» окремих ділянок тримаєте різець-шабер майже паралельно поверхні пластини, щоб зрізати задирки.

Такий спосіб гравірування створює плавність переходів зображення, які відповідно дозволяють створювати образи неповторних явищ природи, зокрема нічні пейзажі.

Різдева гравюра. Різдева гравюра – найдавніша з технік глибокої гравюри і технічно найскладніша, бо потребує від графіка твердої руки, чіткості та виразності графічної мови, високого естетичного чуття.

Гравірування різцем найчастіше проводиться на міді, рідше на цинку. Дошки під різець готуються звичайно, як і для інших видів гравюри. Малюнок переноситься тими ж способами, що і для сухої дошки. Гравірування проводиться виготовленими з гартованої високоякісної сталі металографічними різцями різного перерізу та розміру.

Процес друкування у різцевій гравюрі такий же, як і при травленому штриху.

Кольоровий офорт. Класичний кольоровий офорт – це офорт, надрукований кольоровими фарбами послідовно з декількох дошок. Для кожної фарби виготовляється окрема дошка в манері, що доповнює за виразним «звучанням» інші. Дошки для кольорового офорта обов'язково мають бути геометрично тотожні. На кожну з них переводиться малюнок окремого кольору. Травлення відбувається в режимі обраної манери. Фарби для друку різняться за тональністю та тепло-холодністю. Найчастіше одна з них виступає як рисувальна, інші – як фонові.

Для друку кольорового офорта слід виготовити з картону спеціальну друкарську папку. На одному боці папки робиться точний отвір під дошки, на іншому – під папір. Картон для папки обирається удвічі тонший за папку, папка закривається, потім папір, фетр – і відбувається друк. Наступну фарбу бажано друкувати після майже повного висихання попередньої, перед тим знову зволоживши папір.

Техніки плоского друку. Найдавнішим способом плоского друку, при якому для виготовлення друкарської форми використовують вапняк, так званий літографський камінь, є літографія (від грецького lithos - камінь і grapho — пишу), винайдена наприкінці XVIII ст. в Німеччині А. Зенефельдером. Алоїз Зенефельдер ніколи не був професіональним гравером; актор, музикант, він прагнув знайти дешевшу техніку друкування театральних плакатів. Щасливий випадок у 1798 році наштовхнув його на думку використати для граверства золенгофський вапняк.

Яка природа техніки літографії? На спеціально відшліфовану поверхню каменя художник наносить малюнок жирним олівцем або тушшю, потім камінь обробляють кислотою й накатують фарбу. Друкарська фарба пристає лише там, де нанесено зображення. Місця, що містять жир, відштовхують кислоту, а місця, вільні від малюнка, після травлення не приймають жир. Літографія дозволяє виконувати малюнок різними способами: пером, пензлем, жирною крейдою, відмивкою туші, вишкрябуванням на асфальті й дає необмежену кількість відбитків.

Художник, який працює в галузі графічного мистецтва, не тільки має багатий арсенал формальних засобів, а й велику кількість технік виконання своїх творчих задумів. Істотна відмінність графіки від інших видів образотворчого мистецтва полягає в тому, що деякі її твори можуть бути розмножені значними тиражами і залишатися при цьому оригіналами. Це пояснюється тим, що крім численних видів малюнків (олівцем, аквареллю, пастеллю, тушшю, гуашшю), які зберігають характер унікальності, до послуг

художників-графіків різноманітні техніки друку, що дають їм змогу надати своїм творам масовості.

ОФОРМЛЕННЯ ГРАФІЧНИХ РОБІТ

Методичні поради щодо оформлення графічних робіт

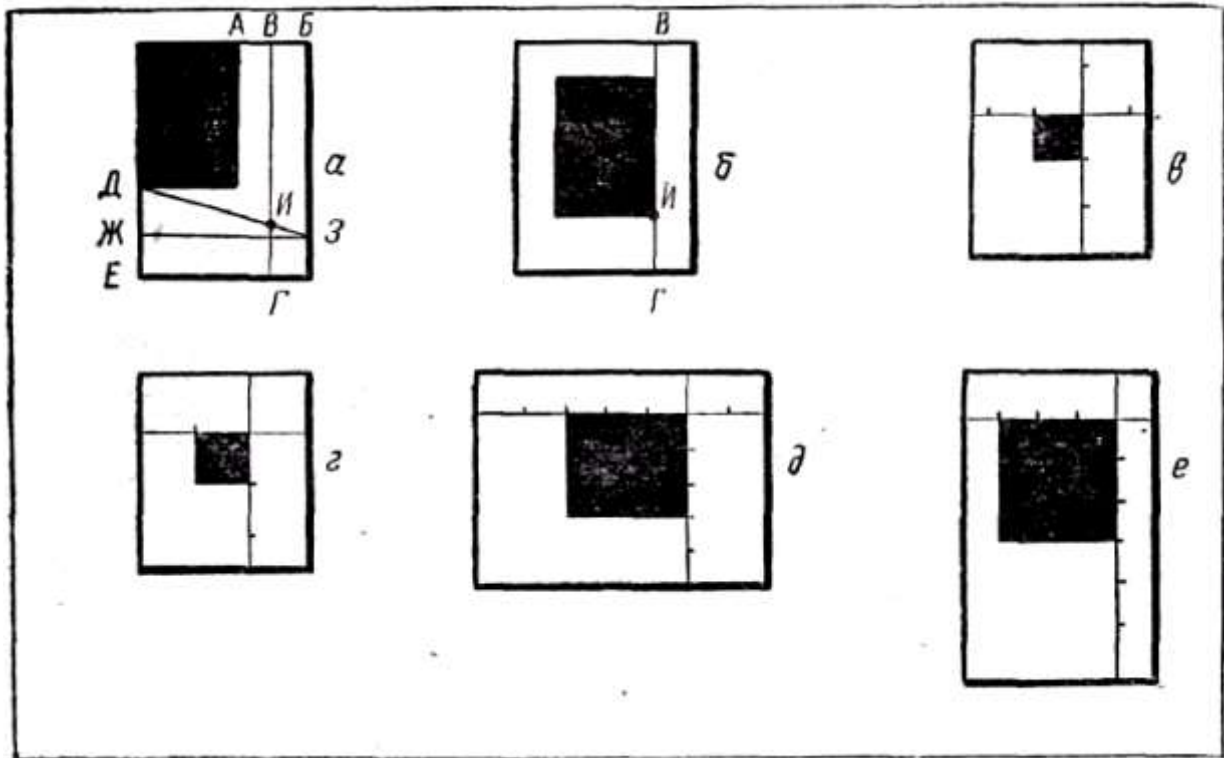
Завершені графічні роботи монтують на паспарту. Паспарту, обрамлює твір, створює тло і зосереджує увагу глядача на роботі, що експонується.

Найчастіше прийнято користуватися білим щільним папером або картоном, але іноді для паспарту застосовують і тонований папір.

Для виготовлення паспарту в аркуші паперу або картоні вирізають прямокутний отвір, який має бути трохи меншим ніж сама робота. Розміри полів паспарту визначають наступним чином. Попередньо підбирається папір відповідного розміру. При цьому по можливості слід дотримуватися форматів паперу, що випускається за технічними умовами. Підібравши папір, малюнок зіставляють з верхнім лівим кутом листа або картону обраного формату для виготовлення паспарту (мал. 3 а). Відрізок АБ ділять навпіл і з точки В опускають вертикаль ВГ. Відрізок ДЕ також ділиться навпіл і перетинається горизонталлю ЖЗ. Потім точку Д, що знаходиться в лівому – нижньому кутку малюнка, з'єднують з точкою З. Лінії ДЗ і ВГ перетнуться в точці І, яка визначить місце нижнього правого кута малюнка на паспарту (мал. 3 б). Для вертикальних малюнків ширина бокових полів і верхнього поля повинна становити не менше однієї третини ширини малюнка, а нижнє поле повинно бути не менше ніж одна третина висоти малюнка (мал. 18 г, д).

Для горизонтальних малюнків бічні поля можуть бути ширші верхнього і нижнього (мал. 18 е).

Вирізвавши отвір у паспарту, поєднують його з малюнком, перевертають все разом лицьовою стороною вниз і приклеюють малюнок з паспарту чотирма смужками паперу (липку стрічку при цьому застосовувати не слід, тому що вона залишить на малюнку жовтий слід). Потім знову перевертають малюнок з паспарту лицьовою стороною вгору, накривають склом такої ж величини, як і паспарту, підкладають щільний картон того ж розміру.



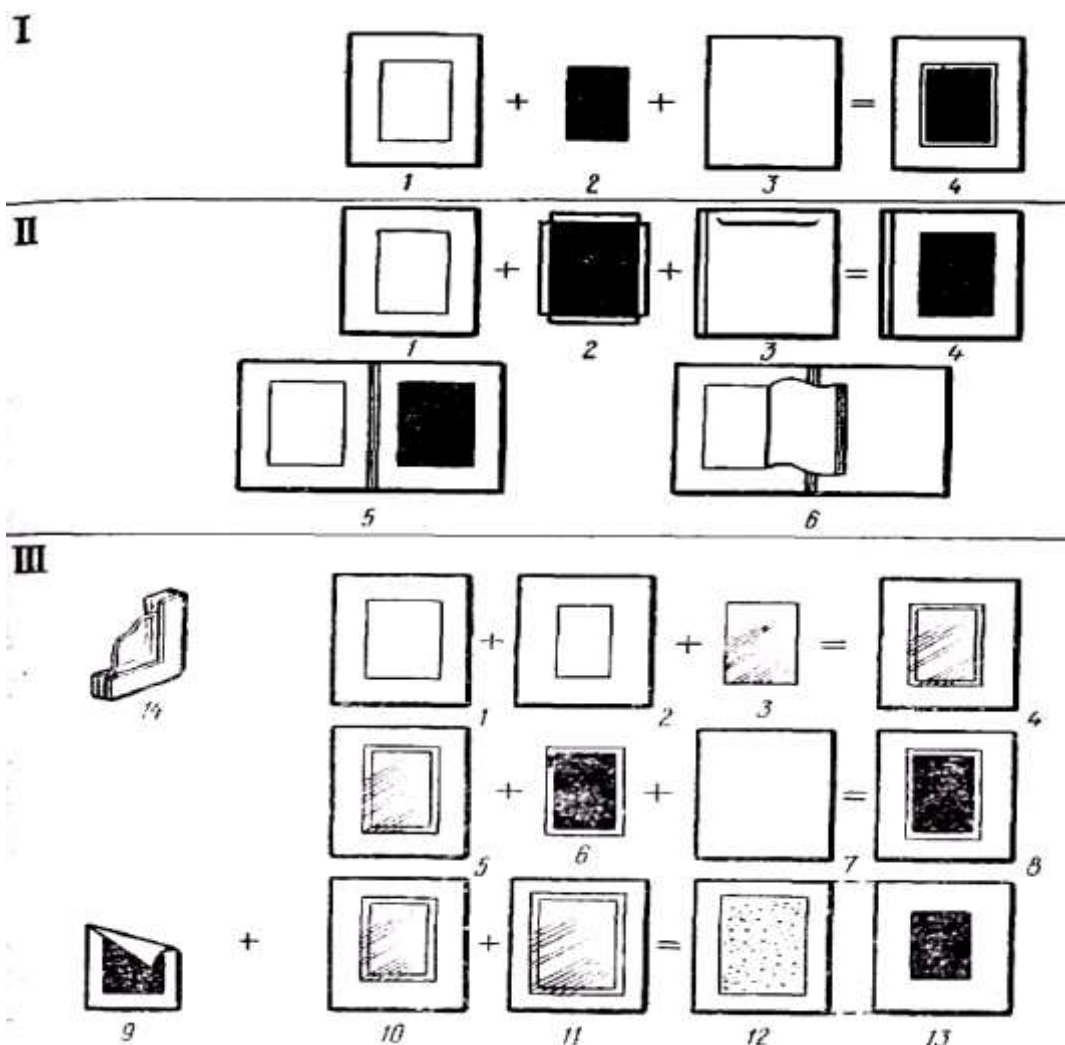
Мал. 18 Виготовлення паспарту.

На картоні повинні бути заздалегідь закріплені петлі для підвішування паспарту на стіні. На (мал. 19) представлені різні способи монтування графічних робіт.

Після цього переходять до окантовки паспарту. Для окантовки найпростіше застосовувати лейкопластир. Якщо його немає, нарізають смуги з дерматину або білого паперу, шириною близько 3 см і довжиною, що відповідає сторонам паспарту з деяким запасом. Смужки паперу або дерматину змащують клеєм (не можна застосовувати силікатний клей) і наклеюють на скло на відстані від краю скла 6–8 мм. Потім перевертають паспарту склом вниз і приклеюють стрічки до підкладеного картону, злегка підтягуючи стрічки. У разі якщо смужки, наклеєні на скло, виявилися нерівними, їх відрізають бритвою, застосовуючи металеву лінійку.

Способи монтування графічних робіт:

I. Нерухоме монтування: 1 – картонна рамка, 2 – гравюра, 3 – задня



Мал. 19 Способи монтування графічних робіт

стінка, 4 – нерухоме монтування.

II. Відкидне монтування: 1 – картонна рамка, 2 – гравюра, 3 – рухлива задня стінка, 4 – відкидне монтування, 5 – гравюра, монтована на чотирьох шарнірах; 6 – гравюра, монтована підвісним способом.

III. Монтування з віконцем: 1 – картонна рамка, 2 – картонна рамка, 3 – скло, 4 – засклена рамка, 5 – засклена рамка, 6 – гравюра, 7 – задня стінка, 8 – монтування з віконцем; 9 – гравюра, 10 – засклена рамка, 11 – засклена рамка,

12 – подвійне монтування з віконцем, зворотна сторона, 13 – теж, лицьова сторона.

При монтуванні малюнків, графічних робіт потрібно бути обережним, не допускати їх пошкодження.

У зв'язку з цим також необхідно знати, що при оформленні робіт не слід:

1) вживати жовтий деревний картон для підкладок, тому що він змінює колір паперу і малюнки покриваються бурими плямами;

2) наклеювати малюнки на паспарту кутами або лише сторонами – це викликає викривлення паперу;

3) наклеювати паспарту на краю лицьового боку малюнка – це викликає порушення фактури паперу;

4) оформляти роботи, виконані пастеллю, гуашшю, вугіллям і т. д. без прокладок, що ізолюють скло від малюнка;

5) застосовувати липку стрічку;

6) вживати силікатний клей, що є лугом, руйнує папір;

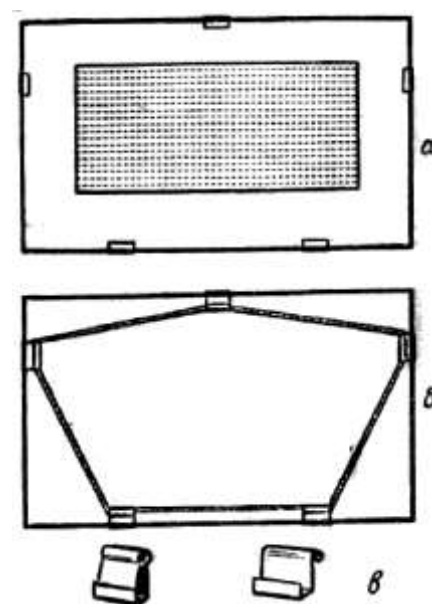
7) застосовувати для підкладки, фанеру, негативно впливає на папір.

Засклені роботи підвішують із застосуванням металевих клямерів. (Мал. 20).

Фіксація робіт виконаних вугіллям.

Перевага малюнків, виконаних вугіллям – тонова насиченість, прозорість, рухливість в роботі, легкість виправлення – але при тривалому зберіганні часто обертається недоліком: малюнки стираються, бруднять листки, які лежать поруч з ними.

Фіксування вугілля було винайдено в Італії в XV столітті. Тоді малювали на папері, вже заздалегідь покритим шаром клею, і коли малюнок був готовий, його піддавали дії водяної пари і таким чином закріплювали. Іноді малюнок клали у ванну з розчином клею.



Мал.20 Оформлення графічних робіт під скло

Незручності роботи вугіллям полягають, головним чином, в тому, що доводиться поводитися з малюнком дуже обережно, позаяк вугілля легко здувається вітром, обсипається від легкого струсу або стирається від дотику руки. Але ці властивості мають і свої переваги – зіпсований етюд на папері чи полотні легко можна витерти ганчіркою, не псуючи основи, а потім знову почати малювати на тому ж папері.

Щоб готовий малюнок не обсипався, його фіксують лаком для волосся рідким клеєм, збираним молоком, процідженим і розбавленим водою, розчином каніфолі в бензині або денатураті, лимонадом, цукром і желатином.

Сучасні художники використовують лак для волосся в аерозольній упаковці. Він дуже зручний у роботі, але технологія його достатньо не досліджена. Його склад приблизно той же, що і у фіксаторів для вугілля, але ароматичні добавки з часом можуть негативно позначитися на якості малюнка. Плівка фіксуючого лаку прозора і не порушує кольорів малюнка, виконаного вугіллям. Фіксують пульверизатором поступово, у кілька прийомів, на відстані 1,5–1,8 метра від малюнка, який повинен лежати горизонтально, не допускаючи утворення крапель. У разі утворення крапель їх швидко видаляють промокальним папером. Потрібно мати на увазі, що навіть найобережніше фіксування робить малюнок темнішим.

Для закріплення малюнків, виконаних вугіллям, застосовують збиране молоко, проціджене через марлю і сильно розбавлене водою. Іноді використовують слабкий розчин цукру, а також желатину на спирту. Найкращим фіксатором вважається розчин каніфолі в спирті, денатураті або бензині. Шматочок каніфолі завбільшки з волоський горіх кладуть в склянку з розчинником. Отриманим розчином покривають за допомогою пульверизатора горизонтально покладений малюнок, причому рука з пульверизатором повинна бути за межами малюнка. При необхідності закріплення повторюють кілька разів. Повторне покриття малюнка фіксатором рекомендується проводити не раніше, ніж через двадцять хвилин після першого.

Деякі художники попередньо готують папір під вугілля. Для цього його покривають двома шарами рідкого желатину. Після висихання клею на папері можна працювати. Малюнок, виконаний на такому папері, тримають над парою, щоб клей розтопився і обволік частинки вугілля. Так відбувається закріплення вугілля.

Зрідка художники малюють випаленим вугіллям з прутиків дерева, просоченим льняною олією. Для цього деревне вугілля залишають на добу в посудині з льняною вибіленою олією (для живопису), потім промокальним папером витирають надлишки олії. Через кілька годин матеріал готовий до роботи. Малюнки вугіллям, виконані таким способом, не потребують фіксації, вони довго зберігаються, але при цьому частково втрачають свої привабливі властивості, а саме ніжність і плавність переходів з одного тону в інший.

Види фіксажів:

Склад 1.

10 г вуглекислого амонію розчиняють в 750 мл води, в отриманий розчин додають 15 г казеїну в порошку, потім суміш ретельно збовтують до повного розчинення казеїну (казеїн розчиняється повільно). Після повного розчинення казеїну в розчин невеликими порціями вливають 550 мл етилового спирту і цю суміш продовжують збовтувати. Збовтування необхідно для того, щоб казеїн не виділився з розчину.

У випадку, якщо при зберіганні фіксативу утворюється осад, то фіксатив зливають так, щоб не потривожити осад.

Склад 2.

Найпростішим фіксативом може служити молоко, тому що воно містить 2–3% казеїну.

Щоб використовувати молоко як фіксатив, сирому молоку дають відстоятися, після чого збирають верхній шар з жиром, який спливає, а збиране молоко розбавляють водою на 1/4 об'єму. Недоліком молочного фіксативу є те, що папір під ним згодом жовтіє.

Склад 3.

Для приготування фіксативу розчиняють 1 масову частину шелаку в 10–20 частинах етилового спирту в залежності від ступеня концентрації фіксатива.

Склад 4.

Для приготування фіксатора розчиняють 2–3 м. ч. порошку каніфолі в 100 мл етилового спирту.

Склад 5.

Фіксатив являє собою тривідсотковий розчин смоли даммару в спирті. Приготовлений розчин фільтрують.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонович Є. А. Художні техніки у школі. – К.: ІЗМН, 1997. – 312 с.
2. Бучинский С. Л. Основи грамоти з образотворчого мистецтва – К.: Радянська школа, 2001. – 120 с.
3. Верба І. І. Мистецтво графіки – К.: «Радянська школа», 1968.
4. Журов А. П. Гравюра на дереве – М.: «Искусство», 1977.
5. Зорин Л. Н. Руководство по графическим и печатным техникам / Л. Н. Зорин. – Л.: «Издательство Астрель», 2004.
6. Знак и логотип: Каталог – Мн: ОО «Белорусский союз дизайнеров», 2000. – 182 с.
7. Ивенский С. Г. Книжный знак: история, теория, практика художественного развития. – М: «Книга», 2000. - 84.
8. Екслібрис: Збірник Асоціації незалежних українських мистців. Перший випуск. – Л., 1932.- С. 47-82.
9. Касян В. І. Мистецтво графіки. – К., 1960. -122с.
10. Куленко М. Основи графічного дизайну. – К.: «Кондор», 2006.- 76 с.
11. Катушкина Е. С., Саприкина Н. Г. Эклибрис в собрании Научной библиотеки Московского университета. Альбом-каталог – М: Изд-во Моск. ун-та. 2012 – 224 с.
12. Нельговський Ю.П. Українське мистецтво. – К.: Вежа, 2011.–192с.
13. Одноралов Н. В. Материалы, инструменты и оборудования в изобразительном искусстве. – М: Просвещение, 1988.
14. Павлов В. П. Бесіди про мистецтво. Види образотворчого мистецтва . – К.: Мистецтво, 1999. – 14 с.
15. Резніченко М.І., Твердохлібова Я.М. Художня графіка. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – 272 с.
16. Рибін С.В. Матеріали і техніки рисунка – Вісник ХАДіМ. – Харків, 2011 р. С. 23.
17. Рубан В.В. Анатолий Петрицкий. Альбом. – К.: Мистецтво, 1991. – 47с.

18. Тимошик М. С. Істрія видавничої справи: Підручник. – К.: Наша культура і наука, 2003. – 496 с.
19. Турова В. В. Что такое гравюра – Х: «Изобразительное искусство», 1996.
20. Христенко В. Є Техніки авторського друку. – Харків: «Колорит», 2004.
21. Хмельовський О., Костукевич С. Графіка й основи графічного мистецтва. – Луцьк.: Луцький державний технічний університет, 2003.
22. Членова Г.Г. Олександр Мурашко. Альбом. – К.: Мистецтво, 1990. С.45.
23. Членова Г.Г. Федір Кричевський. Альбом. – К.: Мистецтво, 1999. С.47-54.
24. Шевелев И. Ш. и др. Золотое сечение: Три взгляда на природу гармонии. – Стройиздат, 1990. – 344 с.
24. Шевченко В. Е. Видавнича марка (логотип) як показник стилю друкованого видання: Текст лекції – К.: Інститут журналістики, 2003. – 32 с.
25. Ятченко Ю.М. Київська школа рисунка. Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці. –Вип. 5. – К.: Мистецтво. 1998. С. 76-79.
28. Яцюк О. Компьютерные технологии в дизайне / О. Яцюк./ – СПб.: БХВ-Петербург, 2002.
29. Как научиться рисовать [Електронний ресурс] – 2011 – Режим доступу до сторінки : <http://paintmaster.ru/grizayl.php>.
30. BestReferat.ru – банк рефератов [Електронний ресурс] – 2005–2012. – Режим доступу до сторінки: <http://www.bestreferat.ru/referat>.

Додаткова:

1.Берлач О. П. Основи технологій і техніки станкового живопису: методичні вказівки до спецкурсу для студентів заочної форми навчання спеціальності «образотворче та декоративно-прикладне мистецтво»

освітньо-кваліфікаційного рівня « Бакалавр». - Луцьк .: «Твердиня», 2011. – 142 с.

2.Берлач О. П. “Малярські техніки, методи і прийоми в станковому живописі”. Методичні рекомендації для студентів спеціальності 6.020200 “Образотворче мистецтво”. Луцьк, 2011. 68 с.

3.Берлач О. П. Засоби зображення предметів в перспективі: методичні рекомендації до виконання завдань самостійної роботи з курсу «Перспектива в образотворчому мистецтві». Луцьк, 2017. 12с.

4.Берлач О. П., Чихурський А.С. Акварель в станковому живописі. Методичні рекомендації для студентів художньо-педагогічних спеціальностей. Луцьк: Твердиня, 2017. 26 с.

5. Берлач О. П., Галькун Т.Д. “Малярські техніки, методи і прийоми в станковому живопису”. Методичні рекомендації для студентів спеціальності 023 “Образотворче мистецтво”. Вид. друге, перероблене. – Луцьк, Твердиня, 2017. - 68 с.

6. Види пейзажу в живописі: опис, особливості та відгуки. URL: <https://presa.com.ua>

7. Види пейзажного живопису. URL: <http://www.startpedahohika.com>

8.Каталог поштових марок України (1918 –2007): каталог довідник / [авт. упор. Гонцарюк І. В. та ін.].-Київ : Марка України, 2008. –218 с.

9.Куленко М. Графіка шрифту / М. Куленко. К.: вид-во КНУБА, 2004. – 192 с.

10.Куленко М. Авторська накладна графіка. К.: вид-во КНУБА, 2001. – 124 с.

11.Лагутенко О. Нариси з історії української графіки ХХ століття / О. Лагутенко. К.: Грані-Т, 2007. –168 с.

12..Лесняк В. Акцидентний шрифт / В. Лесняк. Харків: Колорит, 2004. – 140 с.7.Шалаєв Г. П. Вчимося малювати / Г. П. Шалаєв. К.: Країна мрій, 2002. – 124 с.

ДОДАТКИ



Мал. 1 Акварельна монотипія.

Студентська робота



Мал. 4 Видмивання клею. Студентська робота



Мал. 5 Змішана техніка (графітна пудра, гумка, білило).

Студентська робота



Мал. 6 Гризайль. Студентська робота



*Мал. 7 Малюнок вугільним олівцем “Штрих”.
Студентська робота*



Мал. 8 Воскова техніка. Студентська робота



Мал. 9 Колір у графіці. Гуаш. Студентська робота



Мал. 10 Автопія. Студентська робота



Мал. 11 Автопія. Студентська робота



*Мал. 12 Техніка морилка.
Студентська робота*



*Мал. 13 Натюрморт. Мішана техніка. Вугілля, сангіна, білило.
Студентська робота*



*Мал. 14 Гіпсорит. Студентська
робота*

ГРАФІКА

*Мал. 15 Трафаретний друк.
Студентська робота*



*Мал. 16 Ниткографія.
Студентська робота*



Естамп.



Кліше.

*Мал. 17 Друкування на
гектографі. Студентська робота*



*Мал. 18 Друкування з готових природніх форм.
Студентська робота*



*Мал. 19 Аерографія. Студентська
робота*



*Мал. 20 Натюрморт з предметів побуду. Пастель.
Студентська робота*

Навчальне видання

Олександр Берlach

**ГРАФІЧНІ ТЕХНІКИ
В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ**

Навчальний посібник

Друкується в авторській редакції

Підписано до друку 2022р.

Гарнітура Times NR Тираж 100 екз.

Друк: Волинська обласна друкарня