

Міністерство освіти і науки України  
Київський національний університет  
будівництва і архітектури

Михайло Куленко

# **ОСНОВИ** *графічного* **ДИЗАЙНУ**

*Затверджено Міністерством освіти  
і науки України як підручник для студентів  
вищих навчальних закладів*

*Друге видання, виправлене та доповнене*

---

Київ  
КОНДОР  
2006

**ББК 62.35**

**К 41**

*Затверджено Міністерством освіти і науки України  
як підручник для студентів вищих навчальних закладів  
(Лист МОНУ №14/18.2-751 від 13.04.2004р.)*

**Рецензенти :**

Проректор Інституту реклами , завідувач кафедри декоративного мистецтва і дизайну реклами, професор Антонович Є. А.,

заслужений діяч культури України, голова спілки дизайнерів України професор Маторін О. С.,

народний художник України, лауреат Національної державної премії ім. Т. Г. Шевченка України Лопата В. І.,

заслужений діяч мистецтв України та Республіки Польща Шелест М. М.,  
головний художник видавництва „Український письменник” Яцун О. І.

**Куленко М. Я.**

**К 41 Основи графічного дизайну:** Підручник. – К.: Кондор, 2006. – 492с.

**ISBN 966-8251-66-0**

Подані теоретичні та методичні матеріали основ графічного дизайну: основ композиції, мистецтва графіки, графіки шрифту як передумови графічного дизайну. Зібрані, систематизовані та досліджені головні закономірності композиції знаків – індексів провідних фірм за останні 30 років, дана їх характеристика та кваліфікація. Розроблена програма та коротка методика навчального процесу предмету „Графічний дизайн”. Підручник широко ілюстрований роботами знаних художників, авторськими творами та численими роботами студентів. Вміщений Закон України “Про охорону прав на знаки для товарів та послуг”.

Призначено для студентів архітектурних, художньо-технічних та педагогічних навчальних закладів України .

**ББК 62.35**

**ISBN 966-8251-66-0**

© М.Я. Куленко, 2005

© Кондор, 2005

---

## ЗМІСТ

### Основи композиції

Вступ.....	13
Короткий огляд історії розвитку композиції.....	15
Зорове сприйняття як активне вивчення.....	19
Проблеми композиції.....	28
Суть творчого процесу.....	34
Золоті пропорції.....	37
Головні закони композиції.....	48
Правила та засоби композиції.....	50
Ритм.....	53
Сюжетно-композиційний центр.....	55
Симетрія.....	62
Асиметрія.....	63
Список літератури.....	64

### Мистецтво графіки

Коротка історія.....	69
Графіка.....	71
Рисунок.....	73
Гравюра .....	76
Характеристика технік гравюри.....	91
Ксилографія.....	91
Гравюра на металі.....	91
Акватинта.....	92
Резерваж.....	92
Лавіс.....	93
М'який лак.....	93
Суха голка.....	93
Трафаретний естамп (шовкографія).....	94
Фотогравюра.....	95
Автогравюра.....	96
Гравюра на лінолеумі та нітролінолеумі.....	97

Підготовка лінолеуму до роботи.....	97
Гравюра на пластмасі.....	98
Інструмент. Обладнання.....	100
Перші вправи гравірування на лінолеумі.....	102
Підготовка малюнка для гравюри.....	105
Виконання одноколірної гравюри на лінолеумі.....	106
Виконання кольорової гравюри на лінолеумі.....	107
Гравюра на лінолеумі у дві дошки.....	107
Матеріали та інструменти для друкування гравюр.....	108
Ручний друк одноколірної гравюри.....	109
Друк кольорової гравюри.....	110
Підпис на естампах та асигнатура.....	111
Додаток.....	112
Техніки станкової графіки.....	112
Портрет та станкова ліногравюра.....	126
Ліногравюри М.Куленка.....	152
Студенти продовжують.....	165
Список літератури .....	188

## Графіка шрифту

Історична довідка розвитку писемності.....	193
Китайське письмо.....	197
Алфавітні системи писемності.....	199
Фінікійське фонетичне письмо.....	199
Грецьке письмо.....	200
Латиниця.....	204
Готичне письмо XI - XIV століть.....	210
Ренесанс. Повернення до античних форм письма.....	214
Писемність Київської Русі.....	224
Зразки історичних форм письма, виконані студентами (викладач Куленко М.Я.).....	230
Період розквіту українського скоропису.....	241
Практична робота з вивчення та виконання шрифтів.....	259
Головні вимоги до шрифтів.....	259
Класифікація шрифтів. Поняття гарнітури.	
Завдання на вияв стильової єдності.....	260
Матеріали та інструменти.....	262
Міжлітерні пробіли.....	264
Рукописні шрифти.....	266

---

Робота ширококінецьним пером.....	267
Робота круглокінецьним пером.....	281
Робота пензлем.....	285
Каліграфія.....	287
Побудова шрифту “гротеск” за модульною сіткою.....	290
Конструювання шрифту типу “гротеск”.....	295
Виконання “гротеску” за допомогою розміточних шаблонів. Шрифтовий плакат.....	295
Декоративна імпровізація шрифту “гротеск”.	
Шрифт “образ”.....	296
Виконання шрифтових композицій з імітуючих матеріалів.....	305
Рекомендації по кількості шрифтових груп та інших елементів.....	306
Виконання шрифту “антиква”.....	309
Побудова літер українського накреслення.....	310
Шрифтова композиція.....	313
Переклад (адаптація) латинського шрифту на кирилицю.....	317
Шрифтовий плакат.....	320
Список літератури.....	322
Додатки.....	324

## **Графічний дизайн**

Вступ.....	369
Коротка історична довідка.....	372
Загальні поняття.....	392
Головні закономірності композиції знаків -індексів (фірмові, товарні знаки).....	397
Різновиди товарних знаків.....	405
Програма курсу графічний дизайн.....	423
Тема 1. Створення власного шрифтового знака.....	423
Тема 2. Створення власного зображувального знака.....	423
Тема 3. Створення блок-знака на задану тему.....	424
Тема 4. Створення фірмового знака чи емблеми з тематики університету, факультетів, кафедр, аудиторій або інших організацій.....	426
Створення рекламного комплексу фірмового стилю університету або іншої фірми.....	428

Тема 5. Створення рекламного проспекту (буклету) в системі фірмового комплексу університету, факультетів, кафедр або аналогічних тем інших організацій.....	430
Тема 6. Рекламний плакат в аспекті фірмового комплексу тематики університету, факультетів, кафедр або інших організацій.....	432
Тема 7. Створення вітальної листівки з конвертом до свята, ювілею або іншої знаменної дати в системі фірмового стилю університету, факультетів, кафедр або інших організацій.....	434
Тема 8. Створення рекламно-інформаційного плаката....	439
Зразки плакатів відомих художників та студентів.....	442
Додатки.....	458
Додаток 1. Закон України “Про охорону прав на знаки для товарів і послуг”.....	459
Додаток 2. Міжнародна класифікація товарів і послуг для реєстрації.....	476
Додаток 3. Як отримати свідоцтво на знак для товарів і послуг в Україні.....	480
Додаток 4. Перелік нормативних документів стосовно знаків для товарів і послуг.....	486
Список літератури.....	488

## Слово про це видання

Ми вступили в XXI століття — епоху глобалізації та інформатизації, коли світове співтовариство визнає, що саме культура покликана сприяти новим взаєминам України з іншими народами, формуванню нового мислення і поведінки, освоєнню нового способу життя.

З цих позицій ми оцінюємо роль і місце дизайнерської діяльності, яка стає все ширшою і складнішою. Невипадково всесвітня організація з культури і розвитку ЮНЕСКО підкреслює, що культура формує наше мислення, уяву і поведінку. Вона є визначальним джерелом творчості і свободи, пробудженням нових поглядів на життя людей.

Перебудова соціально-економічних відносин нашої держави спричинила утворення виробничих структур. У навчальних закладах України відкриваються факультети дизайну. У зв'язку з цим виникає потреба — українського національного формування та виробництва промислової продукції, конкурентоспроможної на світовому ринку товарів. Для розв'язання таких складних проблем необхідно створити свою українську національну модель культури на основі наукових, соціально-культурних, філософських, релігійних та мистецьких досліджень.

У ситуації, що склалася, реальною потребою є видання підручника, в якому в історичному контексті розглядається спадщина національного мистецтва, видатних художників шкіл від стародавніх до нашого часу.

Підручник починається з розділу основ композиції в образотворчому мистецтві, короткого огляду історії розвитку композиції. Розглядаються деякі особливості психології здорового сприйняття. На основі рисунків і схем проведений аналіз прикладів зорового сприйняття різних об'єктів.

На прикладах творів образотворчого мистецтва розглянуті закони „Золотої пропозиції”, суть та етапи творчого процесу. Сучасний етап цивілізації надає дизайнеру-графіку широкі технічні можливості. Але достатньо переглянути сучасну поліграфічну продукцію, щоб визначити її невисокий фаховий рівень, з точки зору творчості дизайнера.

Глобальна комп'ютеризація відкрила дорогу як фахівцям, так і аматорам. Коли за комп'ютер сідає художник, то всі аспекти його роботи над комп'ютерними зображеннями ґрунтуються на загально-художніх знаннях, навичках та на розвиненому художньому смаку. Аматор базується тільки на можливостях комп'ютерних технологій, що негативно відображається на візуальній продукції. Основним стержнем освіти дизайнера, за задумом автора підручника, покладено довготривалий вишкіл у процесі виконання навчальних завдань, розвиток композиційного мислення, відчуття форми, простору, матеріалу, здатність образного співпереживання предметної реальності, здатність організації пластичної матерії — лінійно-графічно, ритмічно, тонально, колористично, на площині в об'ємі та просторі, володіння професійно-художньою культурою, включаючи володіння художніми засобами висловлення думки.

У другій частині підручника викладено загальні поняття видів друку, характеристика різних технік, матеріалів, інструментів та друкарських верстатів, короткий історичний огляд мистецтва гравюри. Показані перші вправи гравірування — від простих до більш ускладнених, показана технологія одноколірних і кольорових гравюр на лінолеумі. Дається пояснення друку. Перераховані необхідні матеріали та інструменти.

Для розв'язання фахових освітянських проблем авторами підручника запропоновано звернення до нашої національної і світової спадщини видатних майстрів минулого і сучасності. На основі аналізу творів мистецтва перед студентами відкривається вікно в широке поле образно-графічного втілення філософської мудрості, світосприйняття, та арсенал технічних засобів, яким користувалися митці, втілюючи свої творчі задуми.

Будь-яка діяльність спирається на історичну пам'ять. Так і дизайн базується на фундаментальних принципах професії, які сягають в глибину віків. Майбутнє українського мистецтва графічного дизайну пов'язане із розвитком усіх видів художньої творчості з урахуванням найновіших досягнень світової художньої культури та поєднанням її з історичним минулим. Розв'язання цієї проблеми пов'язане з вихованням художника-універсала. Саме таку мету поставив М. Куленко, включаючи в структуру підручника розділ “мистецтво графіки”, а в нього реалістичний напрямок естамп — відбиток оригінального авторського витвору, залишеного нам у спадщину як зразки великої художньої цінності для сучасного графічного дизайну.

У розділі “Графіка шрифту” подається довідка про розвиток писемності. Систематизовано подана добірка історичних форм латинсь-



кого та українського рукописного і мальованого шрифту, студентських шрифтових композицій, робіт самого автора. Проілюстрована доба розквіту українського історичного скоропису. Аналізується розвиток книжкової й прикладної української графіки та іншої рекламно-інформаційної продукції, значний внесок в яку вніс славетний майстер української книги Г.І. Нарбут. Його “Українська абетка” є відродженням національного українського стилю.

Українська культура писемності своїми джерелами пов’язана з іменами братів Кирила і Мефодія, якими була розроблена слов’янська абетка в 60-их роках IX ст. — кирилиця. “Кирилиця — слов’янське письмо, що містить побуквенну семантику Божественного коду (Бог) та числовиди (від 1 до 900), а вся азбука є моделлю, що містить семантику та код світобудови (коловороту)” (Орест Хмельовський).

Це справа життя просвітителів Кирила та Мефодія. В світі збереглося кілька суто національних видів писемності, які гідно відображають історичну суть, призначення та менталітет певного народу. Шість століть кирилиця розвивалась і еволюційно вдосконалювалась: в нас була історична можливість мати свою слов’янську писемність, притаманну (властиву) Україні та слов’янським народам, але на початку 1710 р. Петро I — перший кат українського народу — одним розчерком пера перекреслив справу життя Кирила та Мефодія: було вперше “прорубане вікно в Європу”, українська культура мусила переодягатися в європейський “кафтан”.

Мова, культура, звичаї українського народу почали безжалісно нищитися. Цей процес продовжувався аж до наших часів, поки Україна стала незалежною країною, визнаною світом. Настали часи, коли Україна відроджує свою національну культуру, невід’ємною частиною якої є шрифт. Створення у Києві Національного науково-дослідного інституту дизайну, поява середніх і вищих художніх навчальних закладів потребує національних методичних розробок, навчальних посібників, підручників.

Підручник Куленка М.Я. “Основи графічного дизайну” є актуальним і невідкладним. У ньому автор базується на навчальній програмі з курсу графічного дизайну Київського національного університету будівництва та архітектури, де він нині працює. На теоретичних і практичних заняттях в університеті відпрацьовується концепція гравюри, шрифту, книжкового мистецтва, основ поліграфії, комп’ютерної графіки, історії мистецтва, філософії, психології та інших знань у галузі техніки, технології, економіки.

У розділі “Графіка шрифту” подається довідка щодо розвитку писемності. Систематизовано подана добірка історичних форм ла-

тинського та українського рукописного і мальованого шрифту, студентських шрифтових композицій, творів самого автора. Аналізуються алфавітні системи писемності їх каліграфічні форми та гарнітури. Показані історичні форми письма, виконані студентами під керівництвом Куленка М.Я. Показано можливості імпровізації шрифту та створення емоційно-образних композицій студентів і викладача Куленка М.Я., подані студентські авторські розробки шрифту. Розкриваються можливості імітуючих матеріалів шрифтових композицій.

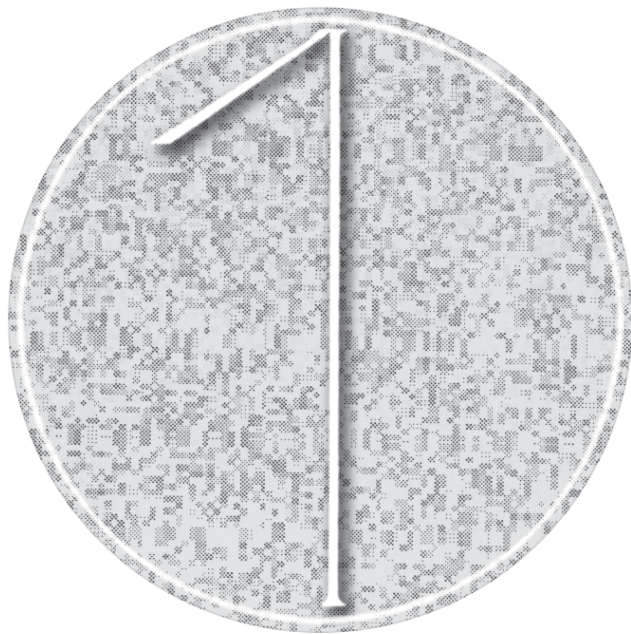
Автором подана методика вивчення шрифтів, виконання практичних вправ за допомогою різних інструментів, побудови шрифту за модульною сіткою, дається поліграма літер. Аналізуються виразні особливості кольору шрифтових композицій. У додатках подані шрифти з яскравим національним українським характером. Наведений список літератури.


Розділ сучасного графічного дизайну розкриває поняття спеціалізації дизайну, термінологію, функції видів і жанрів. Є історична довідка про виконання та використання товарних знаків, символів, емблем, що вказують на походження товарних виробів. Ретельно аналізуються абстрактні символи світобудови. Ілюструються різновиди тризуба в його історичному розвитку. Показані типи взаємоз'язків абстрактної і конкретної символіки, а також товарні знаки, які за графічними ознаками згруповані в окремі групи.

У додатках підручника розглядаються загальні положення Закону України “Про охорону прав на знаки для товарів і послуг”, а також міжнародні договори, права іноземних та інших осіб, умови надання правової охорони та одержання свідоцтв. Подаються міжнародна класифікація товарів і послуг для реєстрації знаків, перелік товарів і послуг, вимоги до оформлення заявок на одержання свідоцтва про інтелектуальну власність. Надається перелік нормативних документів щодо знаків для товарів і послуг та список літератури.

Підручник широко ілюстрований творами знаних художників, а також авторськими та студентськими роботами.

*В.Ф.Басько,  
художник-графік,  
член Національної спілки дизайнерів України,  
доцент кафедри промислового мистецтва  
і дизайну реклами Інституту реклами*





ОСНОВИ  
**КОМПОЗИЦІЇ**

## Вступ

Поняття “композиція” існує дуже давно. В римському праві воно означало примирення спірних справ або протиставлення борців на спортивній арені.

Термін “композиція”, в перекладі з латинського *compositio*, означає співставлення, складання, об’єднання частин у єдине ціле в певному порядку, співвідношення сторін і поверхонь, які, разом взяті, складають (компонують) повну форму. В такому широкому розумінні термін “композиція” може бути застосований до усіх видів мистецтва.



Вважається, що першим визначив слово «композиція» по відношенню до творів мистецтва італійський вчений, теоретик мистецтва епохи Раннього Відродження, живописець і архітектор Леон Баттиста Альберті (1404-1472), який вважав, що композиція — це така розумна основа живопису, дякуючи якій частини складаються в картину.

У наступні століття і до наших днів спроби дати вичерпні визначення композиції не закінчилися.

Узгодження частин, складання елементів у певному порядку, їх взаємозв’язок, що переходить у гармонію цілого, ми спостерігаємо в природі. Наприклад, кожна рослина складається з частин, які разом утворюють форму, що є гармонійно досконалою композицією.

У природі найбільш характерними композиційними закономірностями, що часто зустрічаються, є цілісність, симетрія, ритм. Цілісність проявляється в побудові, конструкції предмета, симетрія — у рівновазі, подібності лівої та правої частин об’єкта, ритм — у повторюваності одного або кількох елементів через певні інтервали.

Композиційні початки (цілісність, симетрія, ритм), які скрізь розповсюджені у природі, зустрічаються також у мистецтві, звичайно ж, у певному специфічному вигляді.

Поняття “композиція” в образотворчому мистецтві енциклопедія Брокгауза формулює як перенесення в картину або малюнок тих ліній, форм і образів, які створюються в уяві художника, і складання з них за допомогою певних засобів мистецтва, органічного цілого, яке певним чином відтворює задуманий зміст. Далі наголошується на неможливості встановлення точних правил композиції, оскільки уявлення про характер композиції змінюється протягом історії, залежить від соціального устрою, від завдань, які стоять перед мистецтвом.

В енциклопедії композиція розглядається як “побудова художнього твору, зумовлена його змістом, характером та призначенням.” Композиція – найважливіший організуючий компонент художньої форми, який надає твору єдності та цілісності, підпорядковує його елементи один одному та загальному цілому. Закони композиції складаються в процесі художньої практики, естетичного пізнання дійсності і є тією чи іншою мірою відображенням і узагальненням об’єктивних закономірностей та взаємозв’язків, явищ реального світу.

Таким чином, композиція – це, з одного боку, творчий процес створення твору мистецтва від початку до кінця, від появи задуму до його втілення, з іншого боку – своєрідний комплекс засобів розкриття змісту художнього твору, що заснований на законах, правилах та методах, які служать найбільш повному, цілісному і виразному вирішенню задуму. Іншими словами, композиція є зосередженням ідейно-творчого початку, яке дозволяє автору твору мистецтва цілеспрямовано організовувати головне та другорядне і досягти максимальної виразності змісту та форми у їх образній єдності.

Композиція художнього твору створюється такими засобами, як рисунок, світлотінь, колір, лінійна та повітряна перспектива. Вона об’єднує в єдине ціле усі ці засоби і є змістовним компонентом художньої форми. Відомий художник Ю.І. Пименов так оцінює значення композиції: “Історію мистецтва можна було б написати як історію композиції, тому що саме композиція, в першу чергу, виражає ідею почуття художника”.

Композиція в реалістичному мистецтві не виділяється перед глядачем як засіб, він часто її просто не помічає.

Композиція в образотворчому мистецтві має два значення. Окреслення композиції, у вузькому розумінні, стосується робіт, ви-

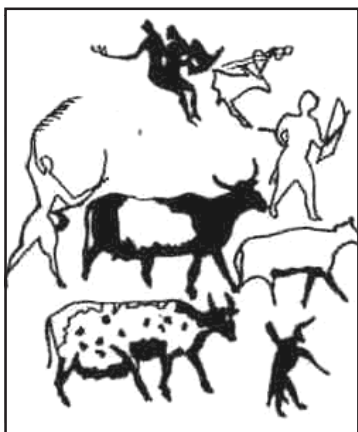
конаних з натури, де художник не змінює положення одного предмета відносно іншого. В цьому випадку композиція – це вміння вдало знайти точку та рівень зору, найбільш доцільно розмістити все зображення на форматі, враховуючи перспективне, світлотіньове та кольорове вирішення, виділяючи головне.

Якщо художник, малюючи з натури предмети або людські постаті, розміщує їх не відповідно до реального порядку, а по пам'яті або перекомпоновуючи на свій розсуд, будуючи повну ситуацію, то термін “композиція” розуміється як процес творчості.

У кожного нового твору будуть своє композиційне вирішення і форма, відповідна його ідейному змісту. Композиція в художньому творі всякого виду і жанру – головний складовий елемент, що організовує і зв'язує всі його частини у єдине ціле.

Мета цієї роботи – дати тлумачення терміну “композиція”, розкрити предмет композиції, коротко показати історичний розвиток композиції в образотворчому мистецтві, розкрити основні закономірності творчості, окреслити значення і суть основних законів, правил та засобів композиції, а також методику її викладання.

## Короткий огляд історії розвитку композиції



Композиційні форми і закономірності склалися майже одночасно з розвитком художньої творчості, починаючи з первісних часів.

У первісних художників, не дивлячись на їх гостру спостережливість, почуття композиції було розвинуте дуже слабо, про що свідчать, наприклад, хаотичні зображення стада, яке представлено через окремі предмети. У цьому знайшло своє вираження примітивне мислення, недостатня здатність первісної людини до узагальнення.

Композиції Давнього Сходу значно відрізняються від первісних. Якщо в первісному мистецтві предмети, як правило, не упорядковані, розкидані, то в композиціях Давнього Сходу розміщення об'єктів на площині підпорядковане строгому порядку. Турбота художника про композиційну узгодженість полягає у зв'язку живопису з архітектурою й обрядовими культовими діями, світоглядом того часу.

У давньому єгипетському мистецтві з'являються нові засоби композиції. Це пов'язано з розвитком суспільної думки з більш активним пізнанням життя. Більш виразним стає лінійний малюнок, в якому уточнюються пропорції частин зображуваного об'єкта. Все більшого значення набувають тонові та кольорові відношення.

Художники давнього світу помітили, що в природі існують певні постійні закономірності, наприклад, періодичність у зміні пір року, симетричність у побудові рослин і т.ін., звідки беруть свій початок такі композиційні категорії, як симетрія та ритм. Наслідуючи окремі принципи побудови об'єктів навколишнього світу і послідовно досліджуючи їх, людина робить композицію основою своєї творчості, засобом вираження свого ставлення до дійсності. Композиція стає в руках людини одним із засобів своєрідного пізнання природи.

Ритм ясно прочитується і в давньогрецькому мистецтві. Людські постаті тепер зображуються у найрізноманітніших і складних рухах.

Симетрію давні греки успішно використовували в композиціях фронтонів класичного періоду.

У живописі Давньої Греції з'являються твори з чітко вираженим композиційно-сюжетним центром. Приклад цього – помпейська фреска “Ахілл серед дочок Лікомеда”.

Середньовічне мистецтво відмовляється від тривимірної композиції, від композиції вільно поставлених у площині постатей. Жорстокі релігійні догми забороняли “зображувати людину повнокровно-життєвою, як це було характерним для художників Давньої Греції. Постаті втрачають тілесність, зображуються за межами реального середовища, на умовному фоні, ніби в потойбічному світі. Однак навіть у нормативних рамках середньовіччя мистецтво не ігнорувало композиційних завдань. Вони вирішувалися в орнаменті, де знайшли відображення і ритм, і декоративізм.

До епохи Відродження не було яких-небудь теоретичних робіт, присвячених безпосередньо питанням композиції. Однак творіння художників Давньої Греції засвідчують, що давні греки опановували закони мистецтва не тільки інтуїтивно, але і в результаті пізнання



світу, вивченням філософії, а це сприяло усвідомленню та затвердженню певних закономірностей у мистецтві.

За словами М.В. Алпатова, вперше, завдання пов'язані з композицією, були усвідомлені художниками раннього Відродження в монументальних фресках.

“Таємна вечеря” Леонардо да Вінчі є ідеальним втіленням нового композиційного бачення, відповідно до законів зорового сприйняття існуючого в дійсності та відповідно до масштабів нормального зросту людини.

Художники Відродження приділяли багато уваги показу руху життя, “винаходу” композиції, маючи на увазі оригінальне вирішення сюжету. На думку Альберті, “вся краса композиції історичної картини полягає у винаході, тому що він сам по собі приносить задоволення”.

Альберті дав визначення композиції: “Під композицією я розумію ту логічну основу живопису, дякуючи якій, частини складають єдине живописне ціле”.

Леонардо да Вінчі в своїх творах так само, як і Альберті, приділяв багато уваги статичі та динаміці в композиції.

З кінця XVI століття почав формуватися навчальний предмет — композиція. Про це свідчать навчальні програми, а також методичні посібники тих часів.

Великий вплив на розвиток образотворчого мистецтва в Росії справила система викладання спеціальних дисциплін, що була прийнята в Петербурзькій академії художеств, відкритій у 1757 році.

Значний внесок у розвиток художньої освіти в Академії, зокрема вдосконалення композиції, здійснили основоположники російської художньої школи — вихідці з України Дмитро Левицький (син українського гравера Г. Левицького), Володимир Боровиковський з Миргорода, Антон Лосенко з Глухова, Іван Матрос з Ічні, Іван Саблуков з Харкова, Григорій Скребреницький з Охтирки, А. Мокрицький з Пирятина, В. Орловський з Києва, М. Самокиш з Ніжина, Т. Шевченко з Моринців та росіяни Г.І. Угрюмов, О.Є. Єгоров, В.К. Шебуєв, О.Г. Венеціанов, О.А. Кіпренський, К.П. Брюлов, П.П. Чистяков та інші.

Учитель багатьох російських художників П.П. Чистяков створив чітку систему навчання рисунку, живопису та композиції. Особливу увагу в побудові композиції Чистяков приділяв виявленню у кожному сюжеті внутрішнього змісту, “внутрішнього підтексту”. Заняття композицією за системою Чистякова включали два основних

розділи. Перший — мав за мету розуміння картинної площини як певного цілого, в якому розміщені предмети створюють певну напругу. Другий розділ у системі методики навчання Чистякова — робота над композиціями з чітко вираженим жанровим змістом. Це були етюди майже з натури, в яких художник міг дещо перебільшити, а дещо опустити. Сюжетна композиція тут використовувалася насамперед для хорошої побудови, дії, пошуку відповідного типажу тощо.

Суттєвий вклад у розвиток теорії та практики композиції внесли видатні представники художньої школи Росії І.Ю. Рєпін, В.І. Суріков, В.А. Беклемішев та інші.

На початку ХХ століття в країнах Західної Європи і в Росії виникають різноманітні художні напрямки: футуризм, кубізм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм та ін. Безцільна боротьба думок і напрямків у мистецтві в ту епоху вносила ще більшу неорганізованість і плутанину в методику викладання художніх предметів, у тому числі і композиції. У результаті художня школа стала деградувати. Ідеологи цих течій проголосили свободу творчості, яка нібито втрачає свої неповторні риси, якщо художнику прищеплені професійні навички.

Рішучу боротьбу проти різних формалістичних течій у художній школі та педагогіці вів видатний художник-педагог Д.М. Кардовський, який пізніше започаткував радянську художню педагогічну школу, зокрема соціалістичний реалізм.

У процесі багаторічної викладацької діяльності у Кардовського виникла ціла система навчання рисунку та композиції. Кардовський був таким самим авторитетним художником-педагогом, як у свій час Чистяков.

Величезний вклад в теорію композиції внесли художники: В.А. Фаворський, О.О. Дейнека, Б.В. Йогансон, К.Ф. Юон, Є.А. Кібрик, О.М. Лаптев, Г.Г. Ніський, Ф.П. Решетніков, Д.А. Шмарінов, В.І. Касіян, К.Д. Трохименко, О. Данченко, Г.В. Якутович, Т.А. Яблонська, М.Г. Дерегус, В. Лопата та ін.

Значний внесок у теорію та методику композиції зробили видатний теоретик образотворчого мистецтва академік М.В. Алпатов та доктор педагогічних наук, професор, досвідчений художник-аквареліст М.М. Волков.

Поєднання творчої і наукової діяльності, багатолітній стаж роботи дозволили Волкову дослідити питання композиції під кутом зору теорії та практики, дати своє тлумачення поняттю “композиція”, включивши сюди конструктивні елементи, а також простір як композиційний фактор, час як фактор, побудову сюжету в різних формах бачення.

За останні десятиліття помітно поживилась робота в галузі теорії композиції в образотворчому мистецтві за участю спеціалістів різних галузей науки.

Композиція вбирає в себе фактично увесь творчий процес, стає надзвичайно складним явищем. Не випадково до вивчення цього феномена підключились естети, філософи, фізіологи, соціологи, психологи, педагоги.

Є твердження, що художні твори створюються відповідно до “роботи зору”. Тому головні закони композиції ґрунтуються на законах нашого зорового сприйняття, як і закони перспективи, які дозволяють на площині створювати ілюзію великого тривимірного простору.

У результаті вивчення особливостей нашого зору досліджено:

1. Рух погляду людини, що читає і пише зліва направо, і проходить швидше зліва направо і значно повільніше — справа наліво; швидше розглядають площину згори вниз і повільніше — навпаки.
2. Все, що знаходиться ліворуч, здається ближчим до глядача.
3. Зображення предмета приваблює нашу увагу залежно від того, яке місце він займає на картинній площині.

## **Зорове сприйняття як передумова композиції**



Людина бачить світ, який навколо неї. Око людини фіксує певні предмети. Це і є пізнання в загальних рисах конкретного навколишнього середовища. Світ образів не просто фіксується у пам'яті, достовірно відображаючи довкілля. Людина обстежує простір, який її оточує, предмети, торкається їх своїм зором, потім ретельно роздивляється їхню поверхню, прослідковує межі, вивчає текстуру, будову. Цей процес є дуже активним дослідженням і вивченням середовища, в якому ми жи-

вемо. Зорове сприйняття — це високовибірковий процес, не тільки в розумінні концентрації на тому, що приваблює нашу увагу, а й у розумінні способу вивчення і дослідження об'єкта.

Зоровий процес означає швидке розпізнавання, усвідомлення декількох характерних ознак об'єкта: синь неба, прямокутну форму будинку або чарівний вигин стану людини.

Ми здалеку пізнаємо знайомих тільки за ходою або силуетом. Мабуть, можна вважати такий процес бачення творчою діяльністю людського розуму. Кожний погляд людини — передумова дивовижної здатності художника створювати моделі, які пояснюють життєвий досвід засобами організованої форми, раптове проникнення в суть, відкриття прихованої характеристики об'єкта.

Обрис (силует) — це одна із суттєвих характеристик об'єкта, яка усвідомлюється оком людини. Вони (обриси) відносяться майже до всіх просторових об'єктів, за винятком їх розміщення у просторі та орієнтації. Крім цього, вид об'єкта ніколи не пізнається лише силуетом. Невидимий бік м'яча, логічно закінчуючи його округлу форму, тільки частково сприймається спереду, а в дійсності є частиною об'єкта. Ми бачимо не частину кулі, а кулю цілком. Тому, коли дивимосся на обличчя людини, то невидима частина (зачіска тощо), розміщена з протилежного боку голови, входить як складова частина у зображення, що сприймається однозначно. Подібним чином внутрішня форма речей іноді присутня в зоровому просторі утворення образів. Художник може дивитися на одяг як на прикриття тіла, або може вважати тіло схованкою різних внутрішніх органів, м'язів та ін. Різне розуміння того, що складає видиму частину (форму) предмета, відображається у різних видах мистецтва.

Художній стиль, створений епохою Відродження, обмежував форму тим, що можна побачити з постійної (нерухомої) точки зору. Давні єгиптяни, американські індіанці, як і сучасні художники-авангардисти, ігнорували це обмеження. Таким чином, дійсний вигляд об'єкта утворюється його характерними, суттєвими просторовими ознаками.

Зорове сприйняття — це не тільки сприйняття просторове, тобто тривимірне (ширина, висота, глибина). Розглянемо квадрат як стабільну і однозначну форму (рис. 1).

Точка, яка повинна позначити центр квадрата на рисунку, графічно не позначена. Вона так само невидима для ока, як точка північного полюса. Ця точка є усвідомленим центром, який уявно фіксує наша інтуїція, є невидимим силовим фокусом, установленим контуром квадрата (рис. 1а).

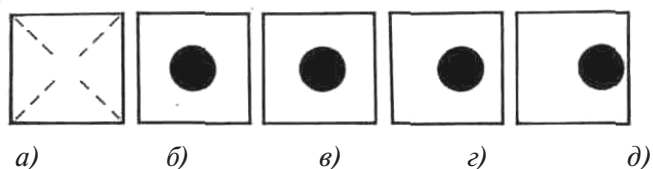


Рис. 1. Приклад зорового сприйняття

На картині з центральною перспективою невидиму точку перетину ліній (точку сходу) можна визначити візуально, якщо навіть у цій точці і відсутній певний зображувальний елемент.

Квадрат — це така фігура, що сприймається візуально, яка є одночасно пустою і не пустою, змістовною і беззмістовною. Центр — це частина складної прихованої фігури, яку можна дослідити за допомогою диска.

Якщо диск вирізаний з чорного картону і розміщений на білому квадраті (рис. 1б, в, г), і його переміщати лише по горизонталі вправо, то можна виявити, що в деяких випадках диск виглядає більш стійким (рис. 1б), в інших — він виявляє ознаки руху в певному напрямку. Іноді його стан може здатися непевним і непереконливим (рис. 1в).

Найбільш стійке положення диск має у тому випадку, коли його центр співпадає з центром квадрата. На рис. 1в видно, що диск зміщений управо по відношенню до центра квадрата.

Вигляд ексцентричного диска викликає двоєке враження: по-перше, відчуття дискомфорту, неврівноваженості, так само, як вигляд прямокутника близького до квадрата; по-друге, відчуття задоволення від усвідомлення бачення суті дискомфорту та можливості використання цього ефекту в творчій практиці.

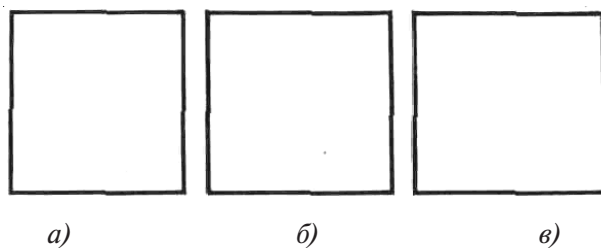


Рис. 2. Приклад зорового сприйняття прямокутників, близьких до квадрата

На рис. 2 видно, що диск зміщений вправо майже до лінії контура квадрата. Ефект стискання простору між диском і контуром квадрата може змінюватись від зміни відстані між диском і контуром у бік центра квадрата.

Наприклад, можна знайти таку відстань, за якої диск виглядає “здавленим”, намагається вискочити за межі контура квадрата, що його стримують. У цьому випадку пустий простір між гранями квадрата та диском буде виглядати непевно.

На диск впливають сили не тільки діючі по горизонталі, а й по вертикалі та діагоналях, які перетинаються в центрі квадрата.

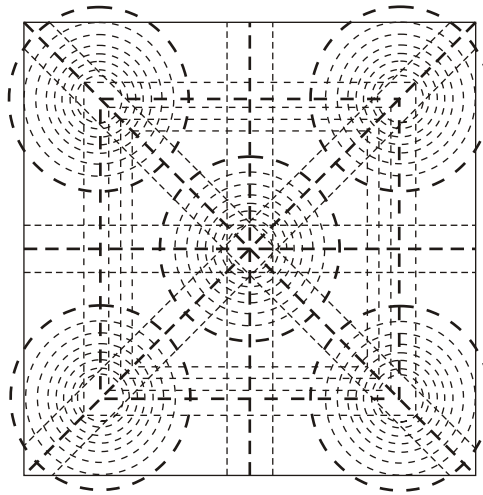


Рис. 3. Розміщення домінуючого елемента у квадраті

Центр стає місцем перетину цих чотирьох головних структурних ліній, місцем рівноваги, а це означає, що центральне розміщення сприяє найбільш спокійному сприйняттю елементів композиції. Щодо рівноваги в композиції, то це таке розміщення елементів на картині, при якому кожний предмет розміщений у положенні логічних співвідношень між собою, як за розміром, контрастом, кольором тощо.

Такі фактори, як форма, напрям та розміщення у зрівноваженій композиції взаємно обумовлюють один одного.

Незбалансована композиція виглядає випадковою, тимчасовою, і, як наслідок, необґрунтованою. Її елементи прагнуть до зміни свого місця і форми.

Відсутність рівноваги можна компенсувати лише її наявністю, дисонанс компенсується тільки за допомогою гармонії, або що частина існує лише завдяки цілому.

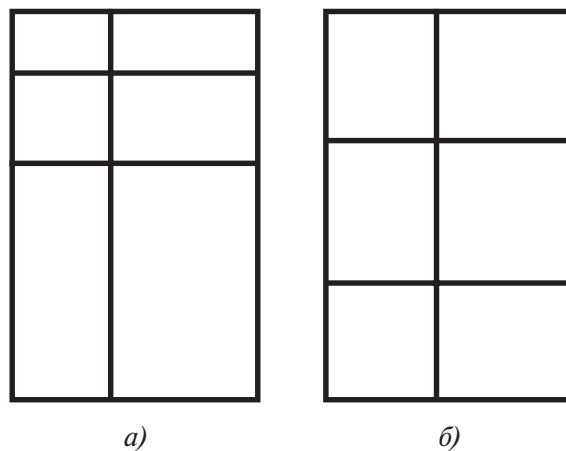


Рис. 4. Зрівноважена (а) та незрівноважена (б) композиції

На рис. 4а зрівноважена композиція. У співвідношенні квадратів і прямокутників різних пропорцій відчувається логічно обумовлена збалансованість, вони тримаються таким чином, що кожен елемент знаходиться на своєму місці, нічого ані змінити, ані додати.

На рис. 4б пропорції побудовані на незначних відмінностях, які змушують наш зір відчувати деяку непевність і розгубленість: чи це рівноцінні пропорції, чи ні, чи це прямокутники, чи квадрати. Непевність вертикальної лінії, яка нечітко ділить прямокутник на дві частини. Загалом така композиція непереконлива, в ній відсутня за-спокійлива ясність.

У композиції є два фактори, які обумовлюють момент рівноваги: вага та напрям певного домінуючого елемента. Вага залежить від місця зображувального елемента. Елемент, який знаходиться у центрі композиції, або близько до нього, або на центральній вертикальній осі, композиційно важить менше ніж елемент, який знаходиться за межами головних ліній (рис. 3).

Об'єкт, розміщений у центрі, передбачає більшу значимість, ніж предмети, які знаходяться з боків. Предмет, який розміщений зверху, здається важчим за той, що розміщений внизу, а предмет, який розміщений справа – важчий за той, що розміщений зліва. Під час аналізу композиції може знадобитися і принцип важеля, запозичений з фізики. Згідно з цим принципом вага зображувального елемента пропорційно зростає його віддаленням від центра рівноваги.

Крім цього, треба пам'ятати, що вага зображення не існує у порожньому просторі (на відміну від фізичної ваги тіла) і що зазвичай на сприйняття ваги впливають інші фактори розміщення зображувального об'єкта, які значною мірою порушують принцип важеля.

Вага також залежить від розмірів об'єкта. Предмет більших розмірів буде завжди виглядати важчим. Щодо кольору, то червоний колір важчий за голубий, а яскраві кольори важчі за темні, але загалом темні кольори важчі за світлі пастельні. Щоб зрівноважити елементи в композиції, площа темного кольору повинна бути більшою за білу. Частково це є результатом ефекту ірадіації, яка примушує яскраву поверхню виглядати відносно більшою. Більшість з цих чинників потребують більш точного експериментального дослідження.

Напрямок, як і вага, впливає на рівновагу. Подібно вазі на сприйняття напрямку впливає місце розміщення зображувального елемента. Вага будь-якого елемента композиції притягує всі предмети, які розміщені близько і таким чином “нав'язують” їм певний напрямок. Вісь, яка утверджена формою, допускає рух у двох протилежних напрямках. Еліпс показує напрямок не тільки вгору, але і вниз (рис.5а).

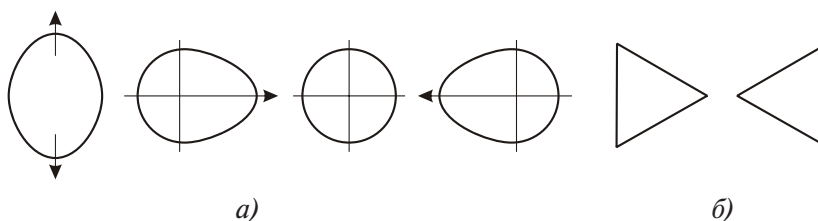


Рис.5. Зрівноважені елементи композиції (а), напрямок руху (б)

Внаслідок нашої звички читати та розглядати щось зліва направо, форма може сприйматись теж спрямованою направо, якщо одна із



сторін співпадає з рамкою або краєм композиції, а інша спрямована у вільний простір, як, наприклад, трикутник (рис.5б). Сила руху спрямовуватиметься у бік вільного завершення форми.

У кожній конкретній композиції діють за і проти багато факторів, створюючи, врешті-решт, рівновагу цілого.

Нижня і верхня частини композиції мають неоднакову вагу. Якщо запропонувати непідготовленій людині без виміру розділити вертикальну лінію навпіл, то його відмітка середини буде дещо вищою за дійсну. Якщо лінія буде розділена точно навпіл, то верхня частина здаватиметься більшою (рис.6а).

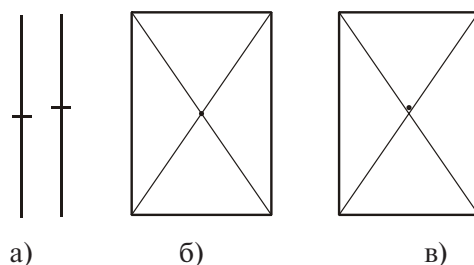


Рис.6. Поділ лінії пополам (а), геометрична (б) та оптична середина (в)

Якщо взяти прямокутник і позначити в ньому геометричний центр, то він також буде здаватись дещо нижчим за уявну середину (рис.6б).

Оптичний центр знаходиться дещо вище за геометричне і зрівноважує верхню та нижню частини (рис.6в). Таким чином, нижня частина композиції реалістичного напрямку характеризується більшою вагою. Крім цього, деталі, розміщені внизу композиції, мають тенденцію сприйматися ближче до глядача. Досвід користування фізичними об'єктами в образотворчому мистецтві “людині, що важча маса нижньої частини пов’язана зі стійкістю”. Знання цього певним чином впливає на свідому оцінку глядача під час сприйняття візуальної рівноваги (рис. 7). Однак не можна стверджувати, що в мистецтві завжди створюються моделі, які обов’язково виглядають важчими в нижній частині. Це переважно пейзаж, натюрморт, портрет. Сучасне мистецтво зрівноважує легшу верхню частину інтенсивним кольором, або окремими, суттєво виразними, конкретними (частинами) предметами.

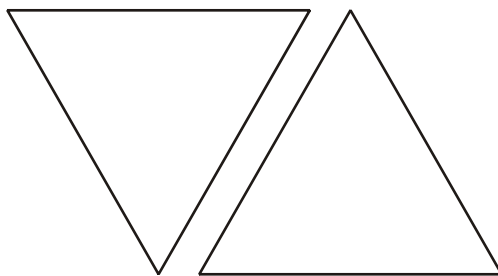


Рис. 7. Сприйняття візуальної рівноваги

Якщо порівняти картину з її відображенням у дзеркалі, то відзначимо суттєву різницю у сприйнятті не тільки зовнішнього вигляду, але певною мірою і її значення. Це теж є наслідком звичайного “читання” картини зліва направо, а при перевертанні картини послідовність її сприйняття змінюється.

Яскравим прикладом є звичайна полоса друкарського текстового набору (рис.8).

*В образотворчому мистецтві напрямок діагоналі зображення, яке йде від лівого нижнього кута у правий верхній, сприймається як рух, що йде вгору, “набирає висоту”, якщо це зображення з протилежної діагоналі (відображення в дзеркалі), то рух дії буде спрямований вниз.*

а)

*В образотворчому мистецтві напрямок діагоналі зображення, яке йде від лівого нижнього кута у правий верхній, сприймається як рух, що йде вгору, “набирає висоту”, якщо це зображення з протилежної діагоналі (відображення в дзеркалі), то рух дії буде спрямований вниз.*

б)

Рис. 8. Зразок друкарського набору тексту:  
а - виключка зліва; б — виключка справа

В образотворчому мистецтві напрямок діагоналі зображення, яке йде від лівого нижнього кута у правий верхній, сприймається як рух, що “йде” вгору, “набирає висоту”, якщо це зображення з протилежної діагоналі (відображення в дзеркалі), то рух дії буде спрямований вниз (рис.9а).

Об'єкт, який зображений у правій стороні картини, буде здаватись "важчим", ніж такий само предмет у лівій стороні (рис.9б).

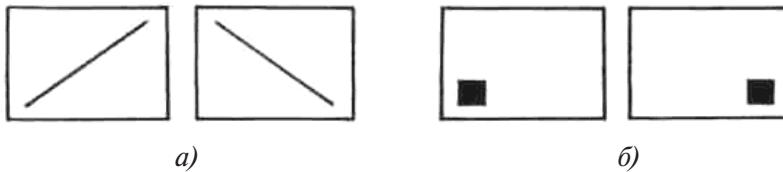
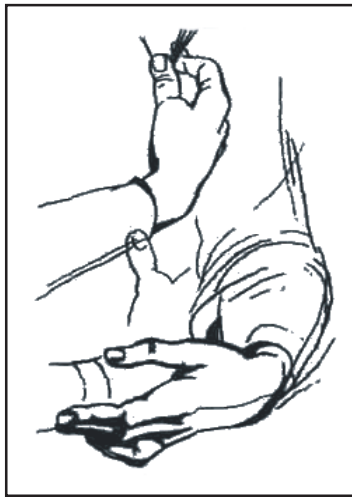


Рис.9. Напрямок руху (а), вага в композиції (б)

На велику увагу заслуговують статті Є.Котової. Фізіолог, психолог і мистецтвознавець Є.Котова досліджувала дію зорового сприйняття на аналіз творів образотворчого мистецтва. Метод порівняння зображення на картині з його дзеркальним відображенням дещо розкриває завісу над таємницею композиційної творчості. Є.Котова стверджує, що художні твори створюються відповідно до "роботи зору". Тому головні закони композиції тісно поєднані з законами нашого зорового сприйняття, позаяк і закони перспективи дозволяють на площині полотна створювати ілюзію тримірного простору.

## Проблеми композиції



Теоретичні знання композиції надають художнику можливість впевнено оцінювати естетичну і художню доцільність творів образотворчого мистецтва, проникати в суть їх гармонійної побудови, ясно усвідомлювати механізми впливу таких творів на емоційно-чуттєву сферу сприйняття людиною.

На жаль, існуюча література з теорії композиції, яка на сьогодні використовується у навчально-виховному процесі, через недостатню кількість спеціальних методичних розробок для підготовки художників не задовольняє вимоги. Переважна більшість підручників обмежується

загальними роздумами про специфіку та значимість композиційної творчості, розглядом низки найбільш відомих та незмінних термінів, законів, принципів і засобів та детальним описом їх змісту.

Такий стан справ у галузі теорії композиції є причиною того, що наявні в них знання носять у більшості випадків суто інформаційно-описовий характер, не виходять за вузькі рамки інформаційних положень, не піднімаються до рівня спеціальних теоретичних узагальнень і логіко-методологічних трансформацій. У результаті композиція як спеціальна навчальна дисципліна, що володіє величезним арсеналом методів, принципів і засобів візуальної інформації, образної виразності, які склалися історично, перетворилась з об'єктивно могутнього фактора творчості і розвитку свідомого творення і професійної майстерності майбутнього художника в ознайомчу, допоміжну і суто ремісничу дисципліну.

Усвідомлення студентами особливостей композиційного художньо-творчого процесу полягає у здатності:

а) в ясній логічній формі побудувати відповідно до поставлених завдань зміст майбутнього композиційного твору;

б) виявити склад необхідних виразних композиційних засобів для реалізації художнього задуму;

в) реально втілити зміст задуманого твору в цілісній художньо-образній формі;

г) досягти кінцевого результату роботи в яскравій художньо-образній формі.

Початок композиційного художньо-творчого процесу полягає в усвідомленні методичної суті трьох тісно пов'язаних між собою значень поняття “композиції”:

1) як методу побудови художнього твору;

2) як особливої форми структурної організації зображувального матеріалу;

3) як творчого процесу.

Не випадково ж художня композиційна творчість розглядається як найвища форма прояву загальної творчої здатності людського духу.

1. Відомо, що в загальному розумінні композицією може вважатися тільки той твір, який відрізняється візуальною цілісністю, причому художня її виразність повинна виступати як естетична самоцінність і внутрішня мета процесу створення самого твору. Дотримання цієї умови необхідне для будь-якого художнього твору, однак, воно є недостатнім з погляду навчально-методичних вимог. Це пов'язано з тим, що створення в навчальній ситуації композиційного твору передбачає свідоме наповнення конкретним, чітко заданим змістом важливих елементів загальної структури, процесу діяльності. Тому очевидним є те, що з погляду методики професійної підготовки композиція як художній твір повинна сприйматися не просто як дещо створене, а як похідне від процесу цілеспрямованого запровадження заданих факторів композиційної цілісності, свідомого використання для цього об'єктивно необхідного арсеналу засобів художньої виразності.

2. Аналіз кращих зразків художньо-композиційної творчості засвідчує, що зорова цілісність у них досягається на основі тієї сукупності принципів, методів і засобів, що складає головний зміст системи категорій і понять у композиції. Інакше кажучи, композиційна цілісність як особлива форма зорової інформації є не що інше, як цілісне втілення у творі безпосередньо самого змісту категорій, законів, правил, засобів, понять композиції.

Це підтверджується тими обставинами, що для оцінки композиційної цілісності художнього твору не достатньо використовувати

яких-небудь окремо взяті категорії, закони, правила, засоби. Для цього необхідна їх сукупність. Тут очевидна однозначна залежність: різноманітність і цілісність композиційного змісту обумовлює різноманітність і цілісність композиційної форми.

Тому спроби видавати як самостійну тему навчального завдання проробку таких окремих категорій, як, наприклад, симетрія, рівновага, пропорції, ритм тощо, не можуть дати бажаних навчально-виховних результатів, оскільки в них не передбачається повноцінна композиційна творчість з погляду структурної організації різноманітного за своїм змістом матеріалу.

Не здобуваючи при цьому необхідних навичок композиційної творчості, студенти в майбутній своїй роботі будуть не спроможними повноцінно використовувати великий арсенал організаційно виразних можливостей композиції.

У результаті замість змістовних різноманітних художньо повнокровних творів бачимо сухі схематичні побудови, далекі від справжнього поняття композиції.

Структурна складність залежить головним чином від різноманітності законів, принципів, методів і засобів композиційної організації, які запроваджуються для досягнення того ступеня гармонійності, з'ясованості, співрозмірності всіх елементів тематичного і зображувального матеріалу, при яких вони перетворюються з простої сукупності в єдиний організм, у цілісну систему, де немає нічого зайвого, чужорідного та ізольованого.

Таке розуміння структурної складності композиційного твору повністю відповідає історичній практиці, різним формам, видам та жанрам художньо-композиційної творчості. Так, наприклад, ні в поезії, ні в музиці, ні в живописі складність твору не зводиться до кількості використаних слів, звуків або кольорів. Вона, насамперед, пов'язана з загальною структурою композиційних зв'язків і відношень, що перетворюють матеріал твору в цілісну форму і надають йому певний художньо-образний зміст.

Якби це було б не так, то сам процес художньо-композиційної творчості обмежувався б суто механічною процедурою об'єднання різнорідних елементів в деяку сукупність при наділенні їх лише зовнішніми ознаками сумісного існування.

3. Композиція як творчий процес створення чогось нового, раніше не існуючого, або невідомого.

У навчальному процесі поняття новизни пов'язане з тим, що студент повинен набути певних нових для нього професійних якостей:

знання, навички, вміння, що відповідають меті, предмету, методу, засобам і характеру його майбутньої діяльності. Тут поняття новизни має досить відносний характер.

Але якщо ми маємо справу з підготовкою спеціаліста для творчої діяльності, то весь процес його навчання і виховання має спрямовуватися на формування в нього саме здібностей творити, створювати дещо абсолютно нове. У зв'язку з цим весь комплекс вимог до майбутнього фахівця принципово змінюється. Насамперед це, стосується професійного мислення художника. Його розуміння повинно бути не тільки логічно чітким і системно цілісним, але й гнучким, пластичним, динамічним, образно яскравим, що живо реагує на найменші зміни в проблемно-змістовому колі його професійних інтересів. При цьому студент має вміти свідомо і цілеспрямовано трансформувати, збагачувати, перебудовувати весь арсенал своїх різнобічних знань, методів і засобів у нову системну цілісність відповідно до специфіки кожного нового творчого завдання. Для художника це головна умова боротьби зі стереотипами, штампами та психологічними бар'єрами, які постають на його шляху до створення справді нового. Таким чином, складнощі виникають у зв'язку з новизною і комплексністю професійних вимог, які ставляться до цілей, методів, засобів, процесів, і кінцевим результатом опанування навчального матеріалу.

При переході від традиційного і звичайного методу побудови композиційного твору “від простого до складного” до принципово нового – “від загального до часткового” у студентів виникають суперечності психологічного і методичного характеру.

Поняття простоти і складності виявляються в явнотуявній суперечності з їх науково-теоретичним змістом і значенням.

Відомо, що з наукового погляду поняття простоти не співпадає з такими характеристиками, як примітивність, елементарність, фрагментарність, частковість і т.д. На противагу їм простота виступає як суттєва сторона цілісності, єдності, якісної однорідності та неподільності будь-якого об'єкта або його комплексу. У зв'язку з цим простота в сфері пізнання є не початковим, стартовим пунктом, а кінцевим підсумком складного синтезу, результатом процесу досягнення цілісності як конкретної якісної організованості знань, у системній послідовності виконання композиції.

Основа методики практичного засвоєння композиційної граматики – принцип “від загального до часткового” – полягає у з'ясу-

ванні того, що може виступати загальним з погляду побудови навчальної програми практичного курсу композиції.

Відповідь на це — питання не так очевидна, як це може здатися на перший погляд. Мається на увазі таке загальне, як закон, принцип, механізм, що створює поняття — “гармонія”, “єдність”, “цілісність”, “підпорядкованість” і тощо, таке загальне, що складає суть процесу композиційної творчості.

Лише уважно досліджуючи власне спосіб або механізм здійснення композиційного процесу, можна виявити загальне джерело його розвитку.

Якщо розуміти композицію як втілену гармонію, єдність, цілісність тощо, то звідси висновок: загальна і головна першооснова цього є безумовно міра. Це всеоб’єднувальне композиційне почуття міри.

Справді, міра є тим об’єктивно загальним, що лежить в основі не тільки кожної якості, або іншої характеристики композиції як втіленої гармонії, не тільки в основі кожного закону, принципу, категорії, поняття або механізму як суті процесу його реалізації, але і кожного акту творчого виявлення емоційно-внутрішньої енергії художника, який створює композиційну гармонію.

Методика проведення навчальної роботи має передбачати такі основні етапи:

1. Пояснення теоретичного матеріалу за темою завдання, виявлення зв’язків із попередніми темами та паралельними дисциплінами, усвідомлення ролі, місця і значення даної теми для формування здібностей, навичок та вмінь для майбутньої професійної діяльності.

2. Постановка методичної мети, формулювання конкретного навчального завдання та змісту майбутньої роботи, а також виявлення умов, вимог, обмежень, критеріїв оцінки кінцевого результату.

3. Колективне або індивідуальне проведення аналізу найбільш суттєвих питань, пов’язаних зі змістом запропонованої теми і виявлення оптимальних напрямів, методів, засобів вирішення поставлених завдань.

4. Короткий опис матеріалів дослідження, який включає зміст передбачуваного вирішення головної художньо-образної характеристики та композиційної виразності, засобів практичного втілення творчого задуму.

5. Колективне або індивідуальне обговорення матеріалів досліджень, пошуків, коригування передбачуваного вирішення і засобів його реалізації.



6. Ескізна проробка пропонованого рішення, його обговорення та затвердження педагогом.

7. Кінцева доробка і виконання чистового оригіналу.

8. Перегляд виконаних робіт, їх колективне обговорення і обґрунтування виставленої оцінки.

У цьому переліку особливо важливим є 4 пункт. Порівняння матеріалів дослідження, пошуку і виконаного завдання дозволяє виявити ступінь розуміння студентом суті поставленого завдання, його образне уявлення про кінцевий результат роботи і вміння втілити свою уяву в конкретну художньо виразну форму. Єдність цих складових узагальнює по суті успіх у досягненні професійної грамотності і розвиток творчих здібностей студента у забезпеченні свідомого синтезу творчих завдань.

Крім того, потрібно пам'ятати, що робота над завданням із композиції не є самоціллю, обмеженою лише рамками програми. Крім вирішення суто художньо-композиційних завдань, студенти повинні набувати практичний досвід, безпосередньо пов'язаний з підготовкою до професійної творчої діяльності. Тому педагогу потрібно всебічно сприяти розвитку у студентів основних навичок професійної роботи.

## Суть творчого процесу

На основі вивчення історії композиції можна виділити і обґрунтувати закони в об'єктивності існування закономірностей і в необхідності їх дотримання в процесі творчості.



Основні закономірності композиції об'єктивні, оскільки віддзеркалюють загальні закони природи і суспільства та існують незалежно від особливостей тих чи інших шкіл, напрямів, течій, від суб'єктивних поглядів окремих художників.

Створення художнього твору — це не окремий ізольований акт, а різноманітний, почасти важкий процес, який може бути розподілений на кілька послідовних стадій.

Творчість захоплює, супроводжується осяяннями, цікавими відкриттями, творчими знахідками.

Відкрити об'єктивні закономірності творчої діяльності, обґрунтувати їх на теоретичному рівні намагаються і вчені різних галузей науки. Наприклад, німецький психолог К. Дункер розподіляє творчий процес на чотири фази:

- 1) аналіз завдання;
- 2) проби і помилки при вирішенні завдання;
- 3) зміна структури і створення такої, яка вирішує завдання;
- 4) синтез матеріалу.

Якщо порівняти рух творчого процесу в свідомості вченого і художника, то, попри специфічні відмінності, тут можна виявити загальні, подібні фази.

Наприклад, перший етап: постановка наукової проблеми — по суті справи рівноцінний задуму художника; другий етап: пошуковий — співпадає з періодом накопичення життєвих вражень та інших матеріалів, необхідних як вченому, так і художнику; третій етап: відкриття, знаходження потрібного рішення, яке іноді супроводжується “спалахом”, “осяянням” і дає позитивний результат і в галузі науки, і в галузі мистецтва; четвертий етап: аналіз та обґрунту-

вання, доведення наукової гіпотези – відповідає композиційній роботі знайденого сюжету у письменника, мелодії у композитора, зображувального пластичного мотиву у художника; п'ятий етап: реалізація наукового знання, його вихід у систему навчання, культури і практичної діяльності – подібний виходу у світ книжки письменника, виконанню музичного твору перед аудиторією, виставці художника, де демонструються створені ним твори.

Тож перший етап творчого процесу художника – період першопочаткових художніх накопичень, знаходження зображувального пластичного мотиву. Цей етап – попередник створення твору і характеризується нецілеспрямованістю, різноспрямованістю пошуків, можливими випадковостями, накопиченням різнобічних вражень, спостережень, знань. У період накопичення матеріалу ще багато чого не ясно, але водночас, вже з'являється “установка” на цілеспрямовану увагу. Поволі активізується і загострюється зорова пам'ять, проходять якісні зміни у зв'язку з певним напрямом суджень на основі наробленої інформації, з'являються нові варіанти та їх оцінки.

Було б помилкою розуміти етап перших накопичень як етап суто спостережливий. Творча робота в цей період супроводжується виконанням етюдів, начерків, читанням літератури, переглядом кінофільмів тощо. Все це багатий інформаційний матеріал з певним емоційним забарвленням, що приводить в дію – творче бачення та уяву. Кожний день життя залишає в пам'яті та серці художника свої відмітки і свої зарубки, як сказав колись К.Паустовський.

Задум – наступний етап у динаміці творчого процесу. Зазвичай задум – це більш-менш певний сюжет, конкретизація зображувального пластичного мотиву. Максимальна виразність і новизна пластичного мотиву є головними вимогами, які ставляться до нього при з'ясуванні його вартості і можливості продовження.

Психологи виділяють такі типи інтуїції:

- 1) безпосередні і миттєві оцінки співвідношення об'єктів (почуття стилю, почуття типовості);
- 2) безпосереднє вирішення творчих завдань (створення художніх образів тощо);
- 3) особливі випадки інтуїтивних рішень, коли результат виходить зовсім протилежним задуму автора.

Усі вчені та творчі працівники однозначно відмічають такі особливості інтуїтивних процесів:

- 1) безпосередність;
- 2) відсутність роздумів;
- 3) відсутність якихось зусиль і ускладнень, процес проходить ніби сам собою;
- 4) процес супроводжується почуттям впевненості у правильності його результатів;
- 5) логічність цього процесу;
- 6) зв'язок інтуїтивних процесів із вирішенням нових завдань, що відрізняє їх від звичок і навиків;
- 7) швидкість, в деяких випадках миттєвість дії інтуїтивних процесів, яка одразу звертає увагу при оцінці об'єктів (почуття стилю та ін.).

Таку характеристику інтуїтивних процесів сьогодні можна вважати правильною.

Акт зародження художнього твору є складним явищем, пов'язаним з індивідуальними особливостями, особою художника, його звичками і навичками, талантом і пристрасстю. На цій стадії можуть виникати випадковості, непередбачені асоціації, які спричиняють задум.

У процесі виникнення задуму у художника особливо активно починає працювати фантазія, уява, думка, проходить відбір художніх засобів у певному напрямі, розширюється уява про багатопланову дійсність. У результаті задум розвивається, конкретизується, частково змінюється.

Продуманість задуму скорочує переробки, зміни і позитивно впливає на якість майбутньої композиції, позбавляє її від випадкових, невиразних деталей.

У своїй творчій роботі художник поєднує почуття з логікою, використовує об'єктивні закони та методи мистецтва.

Кінцева стадія творчого процесу – це авторедагування, моделювання, правка, шліфівка окремих деталей твору. Іноді композиційна правка і переробка буває настільки суттєвою, що можна говорити про друге народження композиції.

## Золоті пропорції\*

Знання законів Золотих пропорцій (Золотого перетину) або безперервного поділу, як його називають деякі дослідники, допомагають художнику усвідомлено працювати, досягаючи при цьому аргументованих результатів.

Використовуючи закономірності золотого поділу, можна дослідити пропорційну структуру будь-якого художнього твору, навіть якщо він створювався на основі творчої інтуїції. Це має велике значення під час вивчення класичної спадщини та мистецтвознавчого аналізу творів усіх видів мистецтва.



Золоті пропорції – це не прояв асиметрії, або чогось протилежного симетрії. Згідно з сучасною уявою золотий перетин – це асиметрична симетрія. Сьогодні в науку про симетрію ввійшли такі поняття, як статична та динамічна симетрія. Статичній симетрії характерний спокій, рівновага, а динамічній – рух, напрямок. Симетрії характерні рівні відрізки, рівні величини. Динамічній симетрії притаманне збільшення або зменшення відрізків, що виражено в золотих пропорціях низки відрізків, які зменшуються, або навпаки збільшуються.

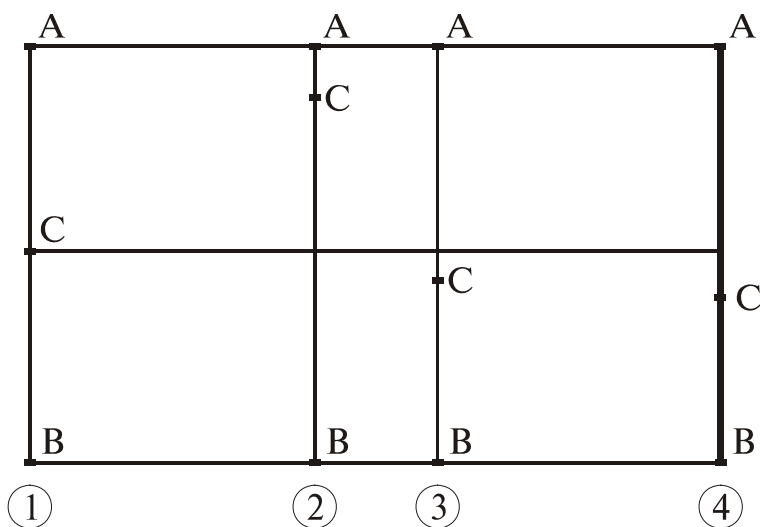
Термін “золотий перетин” має свого автора — це Леонардо да Вінчі.

Все, що існує в природі і сприймається оком людини, має свою величину та форму. Будь-який природний об’єкт цільний, єдиний.

Природа завжди створює щось ціле: дерево, людину, тварину тощо. Від цього цілого неможливо щось відняти або додати, не порушивши гармонії, цілісності. А ціле завжди складається з частин. Частини різної величини знаходяться у певних відношеннях між собою і цілим. Це і є пропорції. Пропорційні відношення ведуть до симетрії, ритму, гармонії та краси.

\* У цьому розділі використані матеріали з книги В.Ф. Ковальова “Золоті пропорції у живопису”.

У мистецтві пропорція (лат. *proportio*) – це рівність між двома відношеннями чотирьох величин:  $a : b = c : cd$ . Для прикладу звернімося до відрізка прямої (рис. 1). Відрізок  $AB$  можна розділити на дві рівні частини (1), Це буде відношення рівних величин –  $AB : AC = AB : BC$ .



*Рис. 1. Розподіл відрізка прямої на рівні частини 1 по золотому перетину:*

*1 -  $AB:AC=AB:BC$  (утворюється пропорція);*

*2, 3 - пропорція не утворюється;*

*4 -  $AB:AC=AC:BC$  або  $BC:AC=AC:AB$  (золота пропорція)*

Пряму  $AB$  (4) можна розділити за золотою пропорцією, коли  $AB-BC$ , як  $AC-BC$ . Це і є золотий перетин.

Звідси висновок, що золотий перетин – це такий пропорційний гармонійний поділ відрізка на нерівні частини, при якому увесь відрізок так відноситься до більшої частини, як сама більша частина відноситься до меншої, або менший відрізок так відноситься до більшого, як більший до всього, а саме:  $a : b = b : c$  або  $c : b = b : a$  (рис.2).

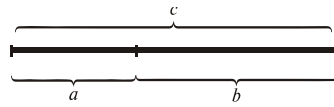


Рис.2. Геометричний та алгебричний вираз золоті пропорції (золотого перетину):  $a:v=v:c$  або  $c:v=v:a$

Усвідомлення – поділення у крайньому і середньому відношенні - стає більш зрозумілим, якщо виразити його геометрично (рис.3), а саме  $a : b$  як  $b : c$ .



Рис.3. Середнє пропорційне або поділення відрізка в крайньому і середньому відношеннях:  $d=b-a; c=a+b$

Практичне знайомство із золотим перетином починають з поділу відрізка прямою в золотій пропорції геометричним способом (рис.4).

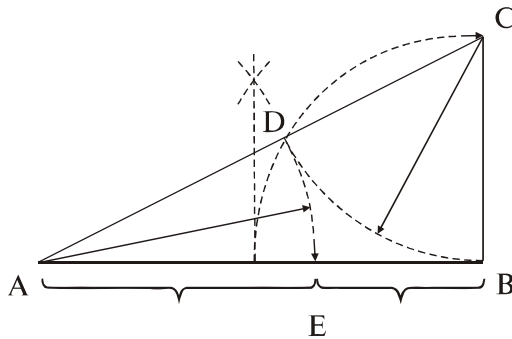


Рис.4. Геометричний поділ відрізка прямої по золотому перетину (розроблено А-Дюрером);  $BC=1/2AB; CB=BC$

Із точки  $B$  ставиться перпендикуляр, рівний половині  $AB$ . Одержана точка  $C$ , яка з'єднується лінією з точкою  $A$ . На одержаній лінії відкладається відрізок  $BC$ , який закінчується точкою  $O$ . Відрізок  $AD$  переноситься на пряму  $AB$ . Точка  $E$ , яку одержали, поділяє відрізок  $AB$  у співвідношеннях золоті пропорції. Математично відрізки зо-

лотої пропорції виражаються безкінечним ірраціональним дробом.  $AE=0,618\dots$ , якщо  $AB$  прийняти за одиницю,  $BE=0,382\dots$ . На практиці застосовується заокруглення 0,62 та 0,38.

Якщо відрізок  $AB$  прийняти за 100 частин, то більша частина відрізка дорівнює 62, а менша – 38 частинам.

Якщо геометричний спосіб поділу переносять на картину або ескіз, то половину довжини картини або ескізу відкладають на висоту або продовження висоти, якщо ескіз вузького формату. Отриману точку об'єднують з лівим нижнім кутом картини (рис. 5). Лінія золотого перетину в лівій частині картини буде знаходитись на такій самої відстані від лівого краю, як і в правому від правого (показано пунктиром).

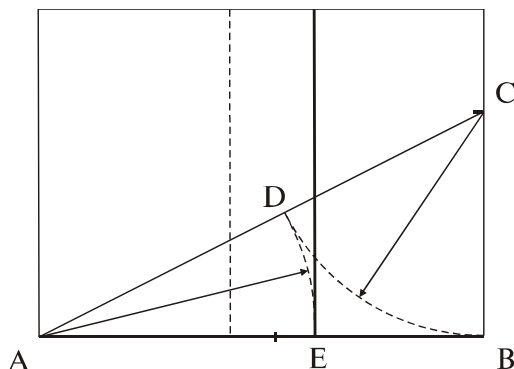


Рис. 5. Виявлення лінії золотого перетину на картині геометричним способом:  $BC=1/2AB$

Якщо необхідно знайти лінію золотого перетину на картині або ескізі по горизонталі, то нове ділення геометричним способом висоти картини виконувати не обов'язково. Досить провести діагоналі картини. Їх перетин з лініями золотого перетину по вертикалі покажуть точки, через які треба провести горизонтальні лінії золотого перетину (рис. 6).

Із пропорції золотого перетину виходить, що якщо висоту або ширину картини розділити на 100 частин, то більший відрізок золотого перетину – 62, а менший – 38 частин. Ці три величини дозволяють побудувати спадний ряд відрізків золотого перетину:  $100-62=38$ ;  $62-38=24$ ;  $38-24=14$ ;  $24-14=10$ .



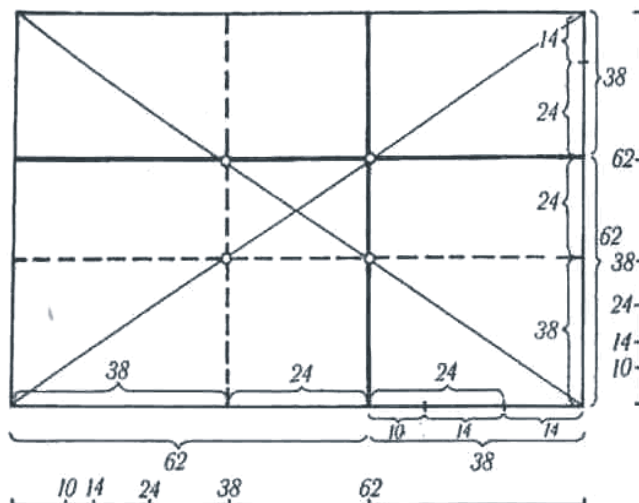


Рис. 6. Лінії золотого перетину і діагоналі на картині

100, 62, 38, 24, 14, 10 – це ряд величин золоті пропорції, виражених математично.

Так само знаходять відрізки золотого перетину і на картині, якщо лінія золотого перетину по вертикалі уже проведена (рис. 7).

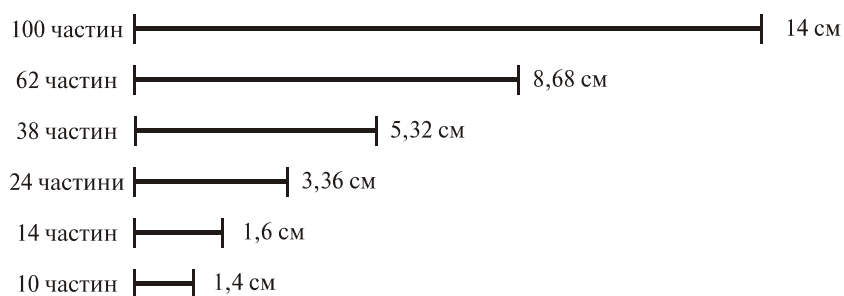


Рис. 7. Ряд відрізків золоті пропорції

Переносимо лінію золотого перетину в лівий край картини. Відстань між лініями золотого перетину в середині картини дорівнює 24 частинам. Відрізок, що дорівнює 24 частинам, кладемо на

відрізок, що дорівнює 38 частинам і отримуємо залишок, що дорівнює 14 частинам. Останній відрізок накладаємо на відрізок, що дорівнює 24 частинам і отримуємо відрізок, що дорівнює 10 частинам. Всі відрізки спадного ряду золотого перетину для даної картини ми отримали. Таку ж процедуру проводимо і з висотою картини. Отримані відрізки переносимо на смугу картону – для ширини з одного



Рис. 8. Композиційно-ритмічний лад золотого перетину малюнка М.Куленка "Надія"

боку, а для висоти — з протилежного. Це найпростіше пристосування і є пропорційною лінійкою. Ця пропорційна лінійка годиться лише для певного ескізу або іншого, але такого ж розміру. Виготовлення її займає кілька хвилин, але в подальшому поліпшить роботу над ескізом у пошуках інтервалів між фігурами, предметами або групами, допоможе знайти їх розмір і гармонізувати лінійну побудову картини.



Рис. 9. Композиційно-ритмічний лад золотого перетину твору Т.Г. Шевченка “Катерина”

Привабливість золотого перетину виявляється в тому, що раз накресливши прямий відрізок геометричним способом, отримують похідні відрізки будь-якого зменшення. У практичній роботі художника досить величин, що відповідають числовим значенням 62, 38, 24, 14, 10.

Відрізки золоті пропорції спадного ряду при відомій величині відрізка *AB* або ширині ескіза, картини, репродукції, якщо ми бажаємо їх проаналізувати, отримуємо методом підрахунку. Наприклад, ширина ескіза дорівнює 14 см. Одна сота частина від 14 см буде 0,14 см. 0,14 множимо на 62 і отримуємо більший відрізок золоті пропорції, що дорівнює 8,68 см. Звідси, 100 частин=14 см; 62 частини=8,68; 38 частин=5,62; 24 частини=3,36; 14 частин=1,96; 10 частин=1,4 см. Відкладаємо ці значення на пропорційній лінійці, як показано на рис. 11, і в подальшому роботу над ескізом проводимо за допомогою цієї лінійки.

У випадку, коли ескіз не дуже великий, застосовують метод знаходження золотих пропорцій на одній з його сторін за допомогою проведення допоміжних ліній розміром у 10 см під будь-яким кутом до подільної лінії (рис. 10). На допоміжній лінії, яку проводять у площині ескіза, або за його межами, відкладають значення – 62, 38, 24, 14, 10.

Крайня точка допоміжної лінії з'єднується з краєм ескіза. Інші лінії проводяться паралельно першій.

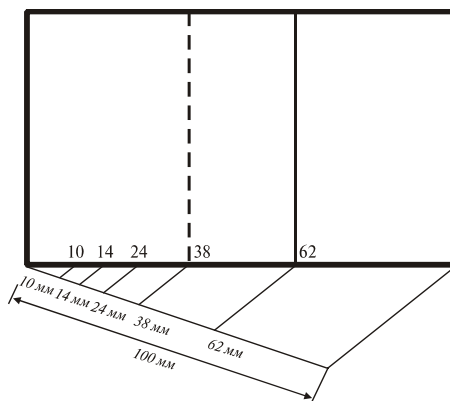


Рис. 10. Допоміжна лінія довжиною 100 мм для знаходження відрізка золотого перетину на шкціу малого розміру

Далі побудова пропорцій виконується, як показано на рис. 11. Цей метод запропонований художником В.Скубаком. Якщо розмір ескіза не заданий, то побудову краще почати з квадрата (рис. 11 а). Розділивши нижню сторону квадрата на дві рівні частини і провівши лінію від отриманої точки в правий верхній кут квадрата, приймаємо цю лінію за радіус і описуємо дугу до перетину з продовженням нижньої сторони квадрата. З отриманої точки проводимо вертикальну лінію паралельну стороні квадрата до перетину з продовженням верхньої сторони квадрата. У результаті отримуємо прямокутник золотого перетину або золотий прямокутник (рис. 11 б). Якщо ширину такого прямокутника вважати за 100 частин, то його висота рівна 62 частинам. Лінія золотого перетину по вертикалі визначається просто. Потім проводимо діагоналі, отримуємо точку для нанесення ліній золотого перетину по горизонталі (рис. 11 в). На основі золотого прямокутника виконується побудова ескіза, витягнутого по горизонталі чи вертикалі (рис. 11 г).

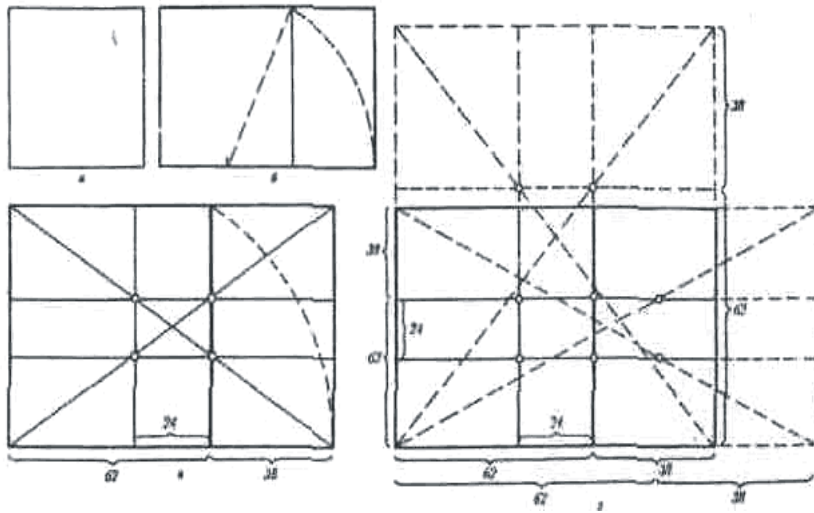


Рис. 11. Способи знаходження відрізків золотого перетину за методом (від квадрата):

- а) квадрат;
- б) прямокутник золотого перетину;
- в) отримання точок для нанесення ліній золотого перетину по горизонталі;
- г) побудова ескіза будь-якого формату

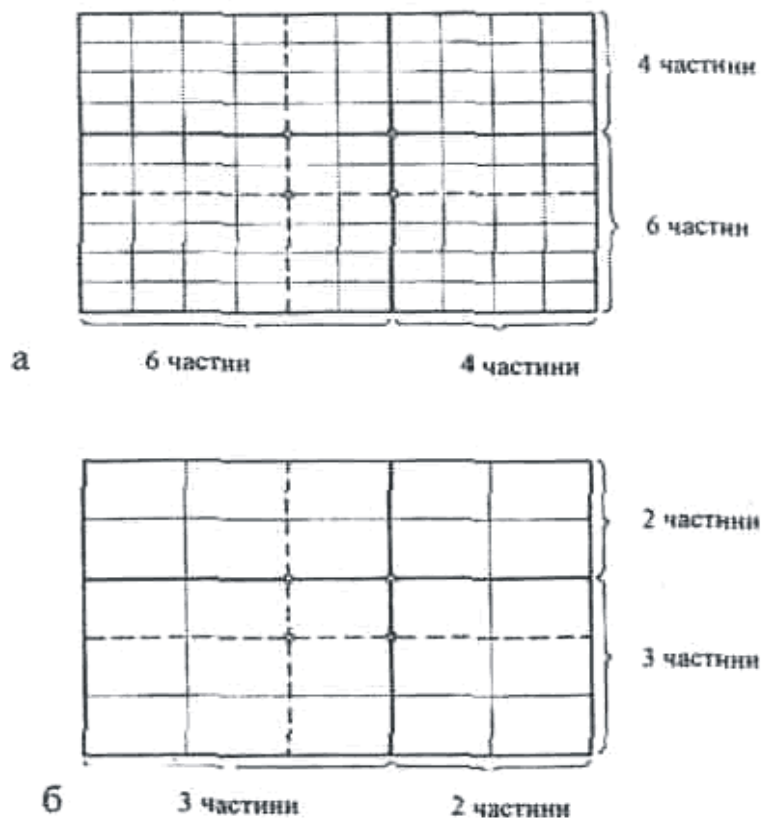


Рис. 12. Поділ картини:  
а-на десять частин у Російській Академії художеств;  
б-на п'ять частин у Мюнхенській академії художеств

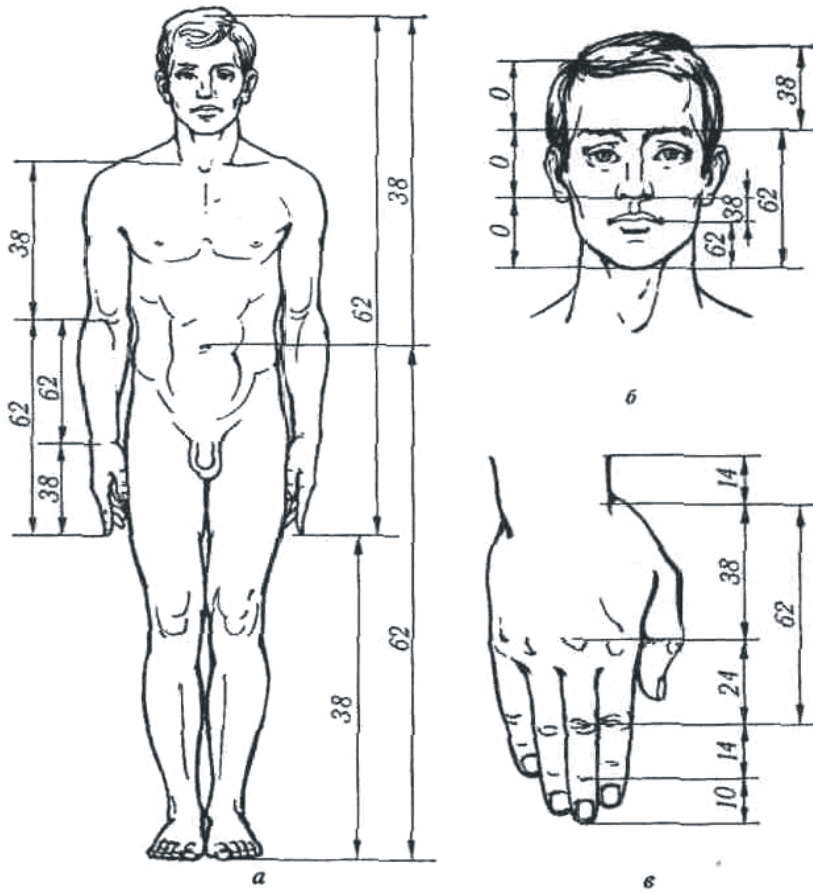


Рис. 13. Золоті пропорції людини:  
а – у фігурі; б – у голові; в – у кисті руки

## Головні закони композиції



Головні закони композиції – це:

- 1) закон цілності;
- 2) закон типізації;
- 3) закон контрастів;
- 4) закон підлеглості усіх засобів (елементів) композиції єдиному задуму.

Завдяки дотриманню першого закону композиції – закону цілності, твір мистецтва сприймається як єдине неподільне ціле. Суть закону можна розкрити, проаналізувавши основні його риси і якості. Головна риса закону цілності – неподільність композиції – означає неможливість сприймати її як суму кількох окремих самостійних частин. Неподільність закладається в композиції через пошук художником так званої конструктивної основи (ідеї), яка здатна об'єднати в єдине ціле всі компоненти майбутнього твору.

Другою рисою цього закону є необхідність зв'язку і взаємним співвідношенням всіх елементів композиції. Виходячи з конструктивної ідеї, виділяється центр уваги, який об'єднує другорядне.

У досконалій композиції все настільки доречно, що неможливо викинути жодної деталі без збитку для цілого. Всі частини знаходяться у взаємному зв'язку і взаємозалежності, як цього вимагає і логіка розвитку.

Закон цілності передбачає неповторність елементів композиції, зокрема, форми, розміри, плями, інтервали, характери, типи, жести. Все схоже або об'єднується в силует, або чимось відрізняється, індивідуалізується.

Закон типізації характеризується трьома головними рисами:

- 1) типовість характерів і типовість обставин, в яких розвивається дія в композиції. Тож першоосновою закону є створення художнього образу, в якому через характерне передається типове, з деталей складається загальне;



2) передача відчуття руху, розвитку дії в часі;

3) новизна.

Один з основних законів композиції – закон контрастів. Контрасти – це впливова сила композиції, що характеризує її виразність.

Закон підлеглості засобів (елементів) композиції єдиному задуму зобов'язує художника створювати цільний за сприйняттям, виразний ідейно-змістовний і високо художній твір.

Теорія повертає мистецтву накопичений багатьма поколіннями художників матеріал у систематизованому вигляді у сформульованих законах кольорознавства, композиції, перспективи тощо.

Так вважає Є.В. Шорохов у своїй роботі “Основи композиції”.

Ф.В. Ковальов свою концепцію щодо законів композиції бачить у законах формоутворення у природі.

Відомо, що є п'ять принципів формоутворення у природі: цільність, пропорційність, симетричність, ритмічність, головне в цілому. Ці п'ять принципів вважаються законами формоутворення в природі.

Звідси висновок, що п'ять законів формоутворення в природі і є п'ятьма законами композиції, прояв яких виявляється у кожному творі мистецтва, незалежно від часу і місця його створення.

Перший – закон цілого – виражає неподільність.

Другий – закон пропорцій – виражає відношення частин цілого за величиною одної до другої частини і цілого.

Третій – закон симетрії – обумовлює розміщення частин цілого.

Четвертий – закон ритму – виражає характер повторення або чередування частин цілого.

П'ятий – закон головного в цілому – показує, навколо чого об'єднуються частини цілого.

Ці п'ять законів композиції образотворчого мистецтва з незмінною постійністю проявляються у всьому, що створює художник.

## Правила та засоби композиції



Поняття “закони”, “правила” та засоби композиції належать до різних категорій.

Закони композиції носять об’єктивний, загальний характер, стабільний протягом тривалого періоду часу в історії розвитку образотворчого мистецтва. Композиційні правила та засоби, які допомагають створювати художній твір, відносять до менш постійних категорій.

Ті правила та засоби, які давали можливість художникам досягти найкращих результатів у передачі явищ дійсності, у створенні художнього образу, як правило, мали величезне значення для наступного розвитку образотворчого мистецтва. Досліджуючи відомі твори майстрів мистецтва, можна помітити, що одні правила та засоби композиції поступово зникали з творчості художників наступних поколінь. На зміну тим, що втратили своє значення з’явилися нові засоби, сформувались нові правила.

Художник створює свій твір залежно від власного світобачення, тому з’являються відмінності в концепціях природи і людини, тому виникають правила, на які треба зважати у творчості. Їх два.

Перше правило – виконувати закони композиції.

Друге правило – створювати композицію відповідно до змісту, логіки і законів здорового сприйняття.

Правила та засоби композиції імпровізуються, використовуються залежно від конкретних умов творчого задуму автора і, мабуть, не можуть бути використані всі одночасно, бо симетрія виключає засоби асиметрії, нюанс протилежний контрасту тощо.

Лінії (штрих), пляма (тонова та кольорова), лінійна, повітряна та кольорова перспектива – основні засоби композиції.

Лінією користуються у короткочасових та багаточасових рисунках та ескізах композицій.

Лінія лежить усіма своїми площинами на поверхні аркуша паперу і цим самим ніби утримує зображення в межах формату, підкреслюючи двомірність площини.

Контурна лінія обмежує форму предмета. Попри те, що на площині проведені тільки тонкі лінії, створюється враження, що в середині контура тон зображеного предмета темніший чи світліший, ніж навколишнє тло площини паперу. Виникає ілюзія силуету предмета світлим плямами на тлі, який здається темнішим, ніж насправді. Крім цього, лінійний рисунок може передати враження об'єму предмета. Це досягається тим, що лінія будує форму в пропорціях та в перспективі, крім цього, лінія змінюється за товщиною сили звучання. Навіть незакінчена лінія здатна виконувати одночасно кілька функцій: обмежувати форму, компоновати зображення, з'ясувати характер і рух всієї форми тощо. Плавність, текучість і направленість ліній при нанесенні контура дозволяє виявляти пластичні якості форми.

Штрихові лінії здатні надавати зображенню об'ємно-просторові якості. Різноманітна товщина штрихових ліній у світловій та тінєвій частинах об'ємної форми дозволяє передавати глибину простору. Штрихові лінії можуть бути найрізноманітнішими від найтоншої “паутинки” до найтовшої, дуже короткими і довгими. Пластичні якості динамічної штрихової лінії у разі вмілого користування відкривають багаті художньо-творчі та технічні можливості.

Штрихові лінії використовуються у процесі початкової розробки композиції.

Пляма (тональна та кольорова) має велике значення як у начерках та замальовках, так і в розробках ескізів композиції. Необхідність запровадження тональної плями як графічної виникає головним чином для виявлення або підкреслення об'ємності форми для передачі

її освітленості, для показу сили тону та кольору форми, фактури її поверхні, з метою передачі глибини простору.

Тональна пляма також використовується для того щоб уже в ескізі композиції виявити тональні контрасти, які закладають основу виразності.

На силу звучання тональної плями, утвореної в середині контура паралельними або перехресними штрихами, впливають ширина штрихів та світлих проміжків між ними, якість графічного матеріалу та техніка нанесення його на зображувальну площину. Світлотінь як засіб композиції використовується для виявлення об'єму предметів. Ступінь рельєфності об'ємної форми пов'язаний з умовами освітлення, що має безпосереднє відношення до вираження конструктивної ідеї твору. Крім цього, ступінь освітленості зображення має значний вплив на характер кольорових та тональних контрастів, на зрівноваженість, взаємозв'язок частин та цілісність композиції.

Важлива роль належить дії законів лінійної, повітряної та кольорової перспективи. Навіть елементарна образотворча грамота вимагає урахування перспективних змін зображувальних предметів, які посідають певне місце у реальному просторі. Це стосується змін висоти, ширини та довжини предметів, які йдуть вглиб просторових планів.

Для передачі в композиції ілюзії простору використовуються закономірності повітряної та кольорової перспективи. Суть повітряної перспективи полягає в тому, що вираз різних видів контрастів (світлотіньових, кольорових тощо), на ближніх до нас об'єктах є найбільш сильним, а із віддаленням предмета в глибину контрасти світла й тіні на його поверхні значно слабшають.

Із віддаленням об'єктів від переднього плану послаблюється їх кольорова насиченість, колір стає холоднішим. Наприклад, ліс на передньому плані зелений, а на дальньому – синьо-зелений або навіть голубий. Це треба враховувати в графічній і тим більше живописній композиції.

## Ритм



Це рівномірне чередування, розмірність, порядок поєднання ліній, площин, об'ємів тощо. Ритм ми завжди поєднуємо з рухом: перестук коліс потягу, що рухається, кінь, який скаче, ритмічно відбиває такт копитами. Найхарактернішим прикладом ритмічної побудови зображення є численні зразки класичних орнаментів.

Ритм завжди був і є сьогодні у всіх видах мистецтва, в усі часи. Уже в країнах Давнього Сходу композиція була чітко визначена, відрізнялась суворістю, наявністю ритму. У давньоєгипетському мистецтві фріз був головною формою композиції, в якій ритмічно чердувались зображувальні елементи.

Мистецтво Давньої Греції, добре усвідомивши явище ритму і симетрії, стало більш живим у порівнянні з мистецтвом Єгипту. Зображення людини в більш звичних позах, у більш активних рухах дозволило давньогрецьким художникам через різнобічні ритми досягти дуже виразних композицій. Певний ритм ми бачимо в розписах ваз, ритмічно побудовані живописні композиції класичного періоду Греції.

В епоху Відродження ритм вважався однією з трьох головних завдань композиції. Ось ці завдання:

– перспектива;  
– ритмічне розчленування площин;  
– напрямок зору,  
які вперше були усвідомлені художниками раннього Відродження. Про це свідчать монументальні фрески, які дотепер захоплюють своєю майстерністю.

Правила композиції, які розробили художники епохи Відродження у XVI-XVII століттях, й зараз залишаються у засобах образотворчого мистецтва, а ритму приділяється ще більше уваги.

Мистецтво східних слов'ян в XIX та XX століттях намагалось відповідним чином створити картинну площину з використанням ритму. Так, у картині К. Брюллова “Останній день Помпеї” чітко проглядається чередування світлих та темних плям, що створює певний ритм і робить весь твір зрівноваженим та цільним.

Ритм є одним з головних композиційних початків у природі, присутній у багатьох проявах дійсності в космічних явищах, в органічній та неорганічній природі (грані кристалів, циклічність часу, ритми обміну речовин, дихання і тощо). Але ритм у природі і ритм у мистецтві – це не зовсім одне і те ж.

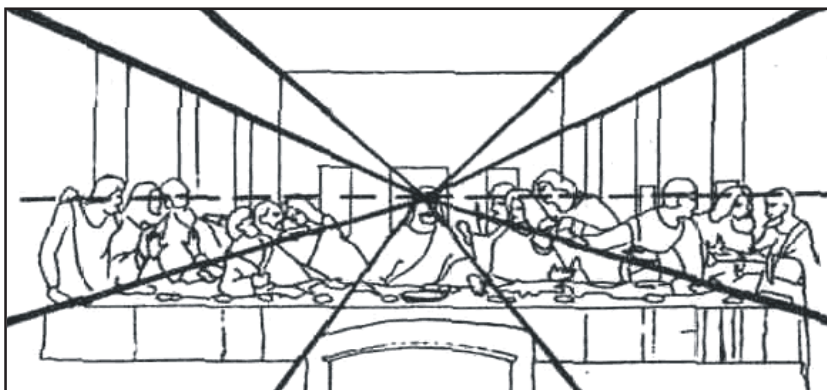
Наслідуючи деяким видам ритму в органічній природі, мистецтво робить ритм одним із важливих засобів композиції, яка завжди є основою художньої творчості.

Є. Кібрик пише: “Ритмічна основа композиції виражає внутрішню закономірність ідейного задуму художника. Ця особиста закономірність присутня в кожному ідейному задумі, а вміння знайти відповідний йому композиційний ритм є задатком мистецтва у творі.

Ритм – це не тільки організаційний початок в композиції, але й естетичний. Саме через нього передаються твору поетичні, музичні властивості, невід’ємні від творчості.

Виходячи з цього, ритм, як правило композиції, має свої особливості та широкий діапазон дії у творчості художників. Він виконує організуючу та естетичну роль у композиції. Його дієвість ґрунтується на законах композиції, на тональних і кольорових контрастах, які забезпечують сприйняття зображень з відстані. При погашенні тональних та кольорових контрастів ритм майже не сприймається, навіть у випадку контрастів величин або положень предметів у просторі. Ось чому дуже важливо обумовити головні контрасти ще в ранніх ескізах композиції. Тільки дотримуючись цього положення, можна сподіватись на активну дію ритму і його допомогу в закономірній організації художнього твору.

## Сюжетно-композиційний центр



Центром композиції є та частина, яка досить чітко виражає головне в ідейному змісті сюжету.

Центр виділяється об'ємом, освітленістю та іншими засобами, що діють відповідно до головних законів композиції.

Композиційний центр повинен, насамперед, зосереджувати увагу глядача. В сюжеті картини не усе однаково важливо, і другорядні частини деталі повинні бути взаємопов'язані, підлеглі головному, створювати разом з ним єдине ціле — твір мистецтва.

Центр композиції включає сюжетну зав'язку з головними діючими особами та середовищем. Побудова всієї композиції з усіма його частинами ведеться задля вияву ідейного змісту, підкреслюючи дію закону цільності.

Змістовний центр однаково важливий у всіх видах образотворчого мистецтва.

Виділення головного в композиції пов'язано з особливістю зорового сприйняття людини, яка фіксує свою увагу, насамперед, на сильному подразнику. Це може бути рух, світлові ефекти або зміна умов освітлення, контрастів тощо.

Ще одна особливість нашого зору: коли погляд людини зупиняється на якомусь об'єкті в межах середнього просторового плану, тут зір фокусується на цьому об'єкті. Око чітко бачить тільки в певному радіусі (полі ясного бачення), водночас розпливчасто сприй-

має предмети, які знаходяться за межами радіуса чіткого бачення. Таким чином, людина ясно бачить тільки те, на що спрямований фокус зору.

Ось чому композицію потрібно будувати з урахуванням особливостей зору людини.

Про значення законів зору у створенні композиції і розміщенні сюжетно-композиційного центру так сказав відомий білоруський художник Г. Савицький:

“Якщо центр композиції дуже зміщено вліво, то складається враження, що і за рамою картини зліва повинна продовжуватись дія, а права сторона – невикористаний простір – “розріджує” композицію, відволікає увагу глядача від головної задумки картини. При такій побудові художник неправильно використовує зображувальну площину картини.

Однак у композиції дуже рідко ідейна зав’язка розміщується в буквальному геометричному центрі. Така геометрична рівновага по центру іде всупереч з враженнями від безпосереднього сприйняття життя. Центр композиції може дещо зміститись у бік, але не для того, щоб віддати вільний простір полотна непотрібному матеріалу, або порожньому, нічим не виправданому простору. Тут потрібно мати на увазі закони рівноваги, відчуття заповненості полотна композицією. Найбільш цінною є та композиція, з якої не можна нічого випустити, а також нічого не можна додати...”

Класичним прикладом співпадання композиційного центру з геометричним є “Таємна вечеря” Леонардо да Вінчі, “Повернення блудного сина” Рембрандта – класичний приклад децентралізованої композиції з чітко вираженим сюжетним акцентом.

Важливе значення для вияву композиційного центру має співвідношення розмірів предметів, які входять у твір. Невдалою виявиться та композиція, в якій об’єкти центру будуть або дуже маленькі, або, навпаки, дуже великі щодо інших частин, а також розмірів картинної площини.

Ці співвідношення (або масштабність) залежать, насамперед, від ідейного задуму автора, а також від специфіки виду, жанру образотворчого мистецтва.

Головне зображення, суть твору, головна дія розміщується в композиції на другому плані тоді, коли перший план є вступом до головної події, підходом до неї. Всі інші просторові плани здійснюють допоміжну функцію. Разом з першим планом вони створюють середовище для головної дії, підкреслюють головну дію, суть, заради якої і



створюється художній твір. Головну дію потрібно зображувати так, аби фігури та предмети легко і однозначно сприймались глядачем, навіть в тому випадку, коли головні елементи частково закриті іншими предметами. Щоб уникнути плутанини, не можна допускати, аби фігури та предмети в композиції перекривались, співпадаючи своїми силуетами.

Досвід свідчить, що не слід розмішувати на краях композиції фігури, предмети, форми паралельно рамі, оскільки вони майже завжди оптично сприймаються, як прилиплі до краю картинної площини. Прямолінійні форми допустимі поблизу краю картини (горизонтально чи вертикально), якщо вони десь частково перекриваються іншими зображеннями.



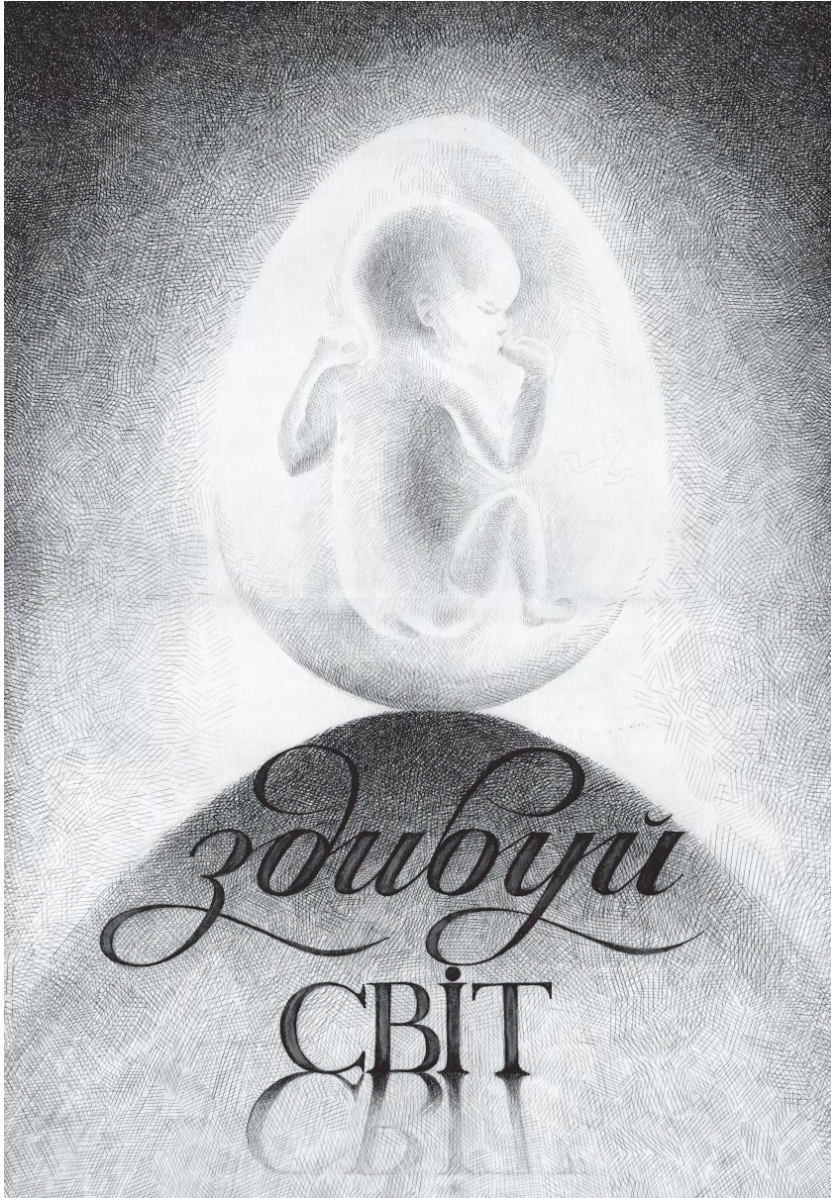
*М. Куленко. Думи мої...*



*М. Куленко. Буття.*

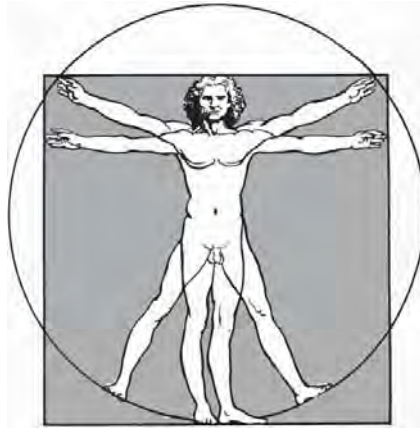


М. Куленко. Із серії "Вони захищали Батьківщину"



*Т. Гетьман. Із серії "Здивуй світ"*

## Симетрія



Симетрія – це властивість композиції, в основі якої лежить однакове розташування елементів і форми щодо площини осі або центра.

Симетрія в образотворчому мистецтві бере свій початок у реальній дійсності, насиченій симетрично розміщеними формами. Симетричною є фігура людини, а також всього живого на землі. Ідентичність лівої та правої половини дає поняття рівноваги, що можна спостерігати як у природі, так і в мистецтві.

Для симетричної композиції характерна зрівноваженість її частин за масою, тоном, кольором і навіть за формою. В таких випадках одна частина майже дзеркально схожа на іншу.

У симетричних композиціях найчастіше є яскраво виражений центр. Іноді він співпадає з геометричним центром картинної площини.

З давніх-давен симетрію вважали неодмінною ознакою краси художнього твору, як один з найвиразніших засобів композиції. Правилем симетрії користувались художники усіх часів і народів.

## Асиметрія



Асиметрія — це властивість композиції, в основі якої лежить неврівноваженість її елементів щодо центра.

Якщо композиційний центр зміщений, а одна з частин зображувального поля більш завантажена по масах, або зображення побудоване по діагоналі — усе це надає композиції динамічності, асиметричності, певною мірою порушуючи ідеальну рівновагу.

Асиметричне розміщення зображувальних предметів в образотворчому мистецтві може іноді викликати враження ділимості картинної площини вертикальною віссю на дві рівні частини, зберігаючи композиційну рівновагу при відмінності величини мас, форм, а також тонального стану кожної половини. Особливо це характерно для показу відносного спокою. В асиметричній композиції з активним рухом рівновага досягається введенням просторових пауз між предметами, або протиставлення великих і малих форм, контрастів темного та світлого, яскравого та приглушеного за кольором.

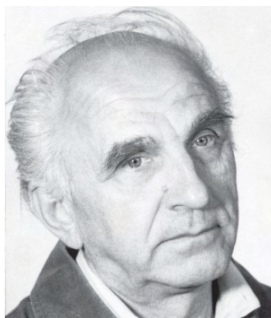
## Література

1. *Алпатов М.В.* Композиция в живописи. – М.: Искусство, 1940. – 131 с.
2. *Арнхейм Р.* Искусство и восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
3. *Бегенау З.Г.* Функция, форма, качество. – М.: Мир, 1969. – 168 с.
4. *Боумен У.* Графическое представление информации. – М.: Мир, 1971. – 255 с.
5. *Брандес М.П.* Стилистический анализ. – М.: Высшая школа, 1971. – 118 с.
6. *Валуенко Б.В.* Архитектура криги. – М.: Мистецтво, 1976. – 322 с.
7. *Ван Гог.* Письма. – Л. – М., 1966. – 217 с.
8. *Владимиров А.В., Осинев Н.Ф.* Магия цвета. – М.: Знание, 1965. – 162 с.
9. *Волков Н.Н.* Композиция в живописи. – М., 1977. 263 с.
10. *Волкотруб И.Т.* Основы художественного конструирования. – К.: Вища школа, 1982. – 151 с.
11. *Грегг Дж.* Опыты со зрением в школе и дома. – М.: Мир, 1970. – 220 с.
12. *Губанов Н.И.* Проблемы образного и знакового в чувственном отображении // Вопросы философии. – 1982. – №5.
13. *Давыдов Ю.Н.* Искусство и элита. – М.: Искусство, 1966. – 344 с.
14. *Дейнека А.* Учитесь рисовать. – М., 1961. – 224 с.
15. *Делакруа З.* Мысли об искусстве, о знаменитых художниках. – М., 1960. – 282 с.
16. *Джонс Дж.* Инженерное и художественное конструирование. – М.: Мир, 1976. – 374 с.
17. *Егоров А.* Проблемы эстетики. – М.: Сов. Писатель, 1974. – 415 с.
18. *Каган И. С.* Морфология искусства. – Л.: Искусство, 1972. – 216 с.
19. *Кибрик Е.А.* Вопросы преподавания композиции в советской художественной школе / В кн.: Вопросы художественного образования. – Вып. Ш.Л., 1972.
20. *Кибрик Е.А.* Объективные законы композиции в изобразительном искусстве // Вопросы философии. – 1966. – №10. – С. 19-22.
21. *Киященко Н.И.* Сущность прекрасного. – М.: Молодая гвардия, 1977. – 66 с.
22. *Ковалев В.Ф.* Золотое сечение в живописи. – К.: Вища школа, 1989. – 144 с.
23. *Коришунов А.М.* Теория отражения и творчество. – М.: Политиздат, 1971. – 255 с.
24. *Котова Е.* Глаз и законы красоты. – М.: Искусство, 1966. – 162 с.



25. *Котова Е.О.* О некоторых законах композиции. — М.: Искусство, 1962. — 116 с.
26. *Куленко М.Я.* Основы композиції в образотворчому мистецтві. — К.: КНУБА, 2001. — 88 с.
27. *Лантев А.М.* Некоторые вопросы композиции// Вопросы изобразительного искусства. — М., 1954. — С. 66-67.
28. *Никольский В.* Творческие процессы Сурикова. — М., 1934. — 48 с.
29. *Переверзев Л.Б.* Искусство и кибернетика. — М.: Искусство, 1966. — 294 с.
30. *Петрович Д.* Теоретики пропорций. — М., 1979. — 193 с.
31. *Ракитин В. И.* Искусство видеть. — М.: Знание, 1973. — 127 с.
32. *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в живописи. — М.: Наука, 1980. — 288 с.
33. *Б. Раушенбах.* Геометрия картины и зрительное восприятие. — С.-Пб., 2001. — 320 с.
34. *Розенблюм Е.А.* Художник в дизайне. — М.: Искусство, 1974. — 175 с.
35. *Рубцов А. В.* Художественное произведение как модель “завершенного” познания// Вопросы философии.— 1977.— №10.— 124 с.
36. *Севастьянов Е.И.* Изобразительность и выразительность в искусстве.— М.: Изобразительное искусство, 1970.— 74 с.
37. *Соколов А.* Тайны золотого сечения// Техника молодежи. — 1978.— № 5-6. — С. 41-42.
38. *Сычев Л.П., Сычев В.Л.* Китайский костюм. — М.: Наука, 1975. — 134 с.
39. *Тасилов В. И.* Прометей или Орфей.— М.: Искусство, 1967.— 372 с.
40. *Татаркевич В.* Античная эстетика.— М.: Искусство, 1977.— 327 с.
41. *Туганова О.Э.* Постмодернизм в американской художественной культуре и его философские истоки// Вопросы философии.— 1982.— №4.— С. 18-25.
42. *Фальк Р.Р.* Беседы об искусстве. Письма.— М., 1981.— 214 с.
43. *Филиппов Ю.А.* Сигналы эстетической информации.— М.: Наука, 1971.— 111 с.
44. *Хогарт У.* Анализ красоты. — Л.-М.: Искусство, 1958.— 338 с.
45. *Художественное восприятие.* — Л.: Наука, 1971.— 387 с.
46. *Чавчиадзе Н.З.* Человек — культура — ценности// Вопросы философии.— 1981.— №6.— С. 11—14.
47. *Чернышев О-В.* Формальная композиция.— Минск: Харвест, 1999.— 308 с.
48. *Шевелев И.Ш., Марутаев М.А., Шмелев И.П.* Золотое сечение.— М.: Стройиздат, 1990.— 344 с.
49. *Шестаков В.П.* Гармония как эстетическая категория.— М.: Наука, 1973.— 256 с.
50. *Шорохов Е.В.* Основы композиции. — М.: Просвещение, 1979.— 303 с.

51. *Шпаков А.Л.* Художник і книга. — К.: Мистецтво, 1973.
52. *Юр'єв Ф.И.* Музика Кольору// Наука і життя. — 1962.— С. 13-17.
53. *Яковлев М.І.* Архітектурна графіка — основа професії// Архітектура України. — 1991. — №1. — С. 42-44.
54. *Яковлев М.І.* Візуальна мова — ефективний засіб навчання// Архітектура України.— 1991. — №5. — С. 50-52.
55. *Яковлев М.І.* Формально-композиційна графіка в теорії композиції// Зб. Українська академія мистецтва. — 1995. — Вип. 1. — С. 41-42.



### **Куленко Михайло Якович**

*Художник – графік, член Національної спілки художників України, доцент Київського національного університету будівництва та архітектури. Автор художнього оформлення десятків книг, дизайнерських розробок систем приладобудування, графічного дизайну: фірмових знаків, сочень буклетів та проспектів. Фахівець в галузі станкової графіки та живопису. Учасник багатьох художніх вернісажів, кількох персональних виставок. Чисельні твори автора зберігаються в державних та приватних колекціях України та за її межами.*



Музейство  
ГРАФІКИ

## Коротка історія

Гравюра виникла в Китаї у V ст. У Західній Європі вона з'явилась лише в XIII-XIV ст. і досягла свого розвитку в XVI ст. У XVII ст. з появою книгодруку на Україні з'являється і мистецтво гравюри на дереві.

Матеріалом для гравірування спочатку слугували дошки м'яких порід дерева повздовжнього розрізу (липи, верби, груші, яблуні). Манера виконання таких гравюр називалась обрізною: чорна лінія як домінуюча обрізалась з двох боків.

У XV-XVI ст. у Західній Європі з'являється гравюра на металі. У XVIII ст. англієць Т.Б'юїк винайшов принципово нову гравюру на дереві — торцеву.

Вона різалась на дереві дуже твердих порід (пальма, самшит, бук, груша, береза) на дошці поперечного розпилу. Таку гравюру ріжуть не ножами, як повздовжню обрізну, а особливими різцями — штихелями, подібно до гравюри на металі.

XIX та перша половина XX ст. принесла граверам нові матеріали для дошок: оргскло, лінолеум, нітролінолеум, картон.

Гравюри можуть бути монохромними (однокольоровими) та поліхромними (кольоровими).

У гравюрі художник позбавлений більшості живописних засобів передачі об'єму, фактури, простору, повітря та світла. Насамперед це стосується чорно-білої гравюри, де все кольорове розмаїття світу повинно бути передано однією чорною фарбою та білим папером. Тому тут особливо підвищується роль малюнка — він має досягти максимального лаконізму, виражаючи найістотніше і звільняючись від усього другорядного.

Незважаючи на цей аскетизм техніки, на всі обмеження, гравюра була і залишається дуже чарівною нивою художньої творчості.

Г.Остроумова-Лебедева, одна з видатних художниць-граверів, так говорила про своє мистецтво: “Я ценю в гравюрі невеличкість, невеличкість вираження, невеличкість мови, і, завдяки цьому, глибоку остроту і виразність... Сама техніка не допускає поправок, і тому в гравюрі немає місця сумнівам і коливанням... Сховати, розмазати, затерти в гравюрі не можна”.

Цікава відмінність гравюри від інших видів образотворчого мистецтва полягає в тому, що вона може бути розмножена. При цьому

кожний відбиток, зроблений художником або під його безпосереднім наглядом і підписаний ним, вважається його оригінальним твором. Залежно від техніки гравірування та матеріалу дошки можна отримати від кількох до десяти тисяч повноцінних авторських відбитків.

Незалежно від вибраного матеріалу дошки та техніки гравірування робота над гравюрою починається задовго до того, як художник візьме в руки різець. До цього моменту гравюра уже повинна не тільки визріти в уяві, але й бути відпрацьованою на папері у вигляді підготовчого матеріалу – ескізу.

Підготовчий малюнок створюється поступово. Під впливом певних роздумів, вражень та зорових образів у художника народжується загальний задум майбутньої гравюри. Він розвивається, збагачується та конкретизується в замальовках з натури, які є основою підготовчого малюнку, закінченого ескізу гравюри. У ньому конкретизується тільки найголовніше, найнеобхідніше, вільне від усього другорядного, випадкового, таке, що відповідає задуму художника.

Підготовчий малюнок для кольорової гравюри повинен бути виконаний так, щоб його легко можна було розкласти на кілька окремих складових малюнків. Кожний такий малюнок виконується одним з кольорів майбутньої гравюри і відповідає одній з майбутніх гравюрних дошок. Для кожного кольору гравірується окрема дошка.

## Графіка

Графіка – вид образотворчого мистецтва, який ґрунтується на властивостях образотворчих засобів, що називаються графічними; це зображувальна поверхня (найчастіша біла поверхня паперу), лінії штриху, пляма, крапка.

Графіка і живопис відрізняються різною величиною просторовості (простору), виходячи з різного ставлення художника до зображувальної поверхні. В мистецтві живопису ця поверхня здебільшого перетворюється в ілюзорний зображувальний простір, який змушує глядача забувати, що перед ним лише полотно, що натягнуте на підрамник. В графіці навпаки, ми завжди відчуваємо матеріальність листа паперу з нанесеним на нього зображенням – лініями, штрихами, плямами. На відміну від живопису зображення лягає не зверху, виявляючи їх об'ємність і матеріальність, а проступає знизу, позаяк світле в графіці обумовлюється білизною паперу.

Біле в графіці може виражати глибину, простір – повітря, небо, воду та землю (темне – за законом тонального контрасту здається ближче і означає предмети, що виступають. Звідси і специфічні функції кольору в графіці, який не моделює форму, а навпаки спрощує її, пов'язуючи з матеріальністю зображувальної поверхні. Тому колір в графіці переважно другорядний, в якому особливо важливі матеріальні якості – фактура, текстура.

Акварель відносить до графічного мистецтва на тій підставі, що прозорість фарбового шару на незакритій частині поверхні паперу створюють білий колір тла одним з головних зображувальних засобів. Але якщо зображення виконано в техніці пастелі, гуаші або темпері пастозно, із застосуванням білил, та якщо воно може сприйматись, як живопис, ілюзорно, а не як естамп з умовністю специфіки зображення. Суть в методі творчого процесу обумовленого ставленням художника до специфіки образотворчого простору, його завдань і кінцевої мети, результату.

Історичний розвиток двох формоутворювальних тенденцій – графічності і живописності, представляють одну з опозицій творчого методу, аналогічно аналітичному та синтетичному початкам художнього мислення. В цьому розумінні графіка – найбільш ясне втілення принципу графічності, в якому провідну роль відіграє художній



синтез форми і простору, площини та об'єму. Мистецтво живопису тяжіє до аналітичності. Ця закономірність пояснює тяжіння графіки до декоративного мистецтва.

Якості графічних форм можуть бути присутні в творах найрізноманітніших видах мистецтва: у живописі, скульптурі, архітектурі – там, де переважне значення в творенні форми має лінія, контур, силует, площина, фактура, текстура. Звідси правомірність термінологій „графічний рисунок”, „живописний рисунок”, або „графічний живопис”.

Графічними є давньоєгипетські фрески і розписи давньогрецьких ваз, графічним є доричний ордер в архітектурі і більш живописний іонічний та коринфський. Архітектура стилю класицизму графічніша архітектури стилю Бароко, а твори Рококо принципово, за методом формотворення, живописні.

Так само вирізняються стилі та манери творів художників. Так графічна живопис середньовічних художників італійського кватроцента, картини Л. Белліні, С. Боттічелі. Живописні картини венеціанців – Тиціана, Веронезе, Тінторетто, манера П. Рубенса чи Рембрандта більш живописна, ніж Н. Пуссена або Я. ван Ейка. Та чи інша манера обумовлює типові технічні засоби і матеріали.

Ранні архаїчні стадії розвитку того чи іншого історичного типу мистецтва і художнього стилю характеризуються якостями графічності форми, пізніші – живописністю.

Крім вільної або станкової графіки, ще є прикладна та книжково-журнальна графіка. До прикладної графіки відносять: герби, друкарські знаки, емблеми, плакати, екслібриси, поштові знаки, етикетки, упаковки тощо.

До книжково-журнальної графіки належать: шрифт, оправа, фронтиспіс, титул, ілюстрація, заставки, кінцівки, орнаментика, ініціали.

## Рисунок

Рисунок — основа, фундамент всіх видів образотворчого мистецтва реалістичного напрямку, один із засобів самовираження людини. В різних мистецтвах цей термін вживається в різноманітних значеннях, наприклад, живописець та архітектор під словом рисунок розуміють вираз об'ємної форми, музикознавець — мелодійний рисунок, балетмейстер — рисунок танцю тощо. Для професійного вишкільу митців найважливішою дисципліною, як відомо, є рисунок.

Рисунок в образотворчому мистецтві — зображення, виконане від руки за допомогою графічних засобів — контурної лінії, штриха, плями, комбінації штрихів. Він, як правило, виконується одним кольором, або з обмеженою кількістю кольорів. Рисунок — це сукупність лінійно-пластичних елементів живопису, яка підкреслює структуру і просторове співвідношення форм. Рисунок в графіці, як самостійна галузь художньої творчості є головним її видом. На основі рисунку розвиваються всі види графіки, зокрема гравюра і літографія. Він (рисунання з натури, навчальне рисунання) — основа художньої, образотворчої освіти.

В технологічному відношенні рисунок відрізняється сухими і мокрими (рідкими) фарбуючими речовинами. До числа найдавніших сухих речовин належить вугіль. В XII—XVI ст. набули поширення металеві штифти (свинцеві, срібні) відомі ще з часів античності.

В епоху Відродження входить до вжитку сланцевий, або італійський олівець („чорна крейда”). З XVI ст. поширились графітні олівці, з XVIII ст. — олівці графітні в дерев'яній оправі. В основу рідких фарбуючих речовин, які наносяться пером або пензлем використовується туш, чорнила, бістр, сепія. Основою для рисунка в різні історичні періоди використовували різні матеріали: в давньому світі — папірус, в середньовіччі — пергамент, в епоху Відродження — папір винайдений в Китаї в IV до н.е., відомий в Європі з X ст.

Історія рисунку — як одного з найдавніших видів творчості сягають первісного періоду мистецтва. В епоху палеоліту він невід'ємний від наскального і печерного живопису — від примітивної гравіровки (зображення тварин і сцен охоти) в епоху неоліту схематизується і переходить в орнамент. Рисунок як основа зображення на площині ясно виступає в мистецтві Давнього Єгипту та інших давньосхідних цивілізацій (рис. 1). Рисунок стає чистою графікою на давньоєги-

петських папірусах періоду нового царства (XVI–XI ст. до н.е.). Особливою пластичністю вирізняється рисунок в давньогрецькому вазопису класичного періоду. Ретельність в спостереженні реального життя в рисунках тушшю на шовку і папері в давньому Китаї (IV ст. до н.е.), в Японії та інших країнах давнього сходу (пейзажі, зображення людей, тварин, квітів). В Середні віки лінійний рисунок розвивається як архітектурне креслення і графічний взірць для створення архітектурного декору в монументальних розписах.

В епоху Відродження формується теоретичні та практичні основи всій наступній творчій методиці європейського рисунку (вивчення законів перспективи, світлотіні, пластичної анатомії). Значний розвиток рисунока з натури, виникає станковий рисунок та намічаються його головні жанри (історична та жанрова композиція, портрет, пейзаж, натюрморт).

В Італії точний і пластично ясний, детально відпрацьований рисунок характерний для майстрів XV ст. (Пізанелло, А.Мантенья, В.Карпаччо). Він набуває особливого насичення в художників Відродження (Леонардо да Вінчі, Рафаель, Мікеланджело). На протигагу строгій лінійно-пластичній манері більшості італійських художників римсько-флорентійського кола венеціанські художники XVI ст. (Тіціан, П.Веронезе, Я.Тінторетто) створюють вільний живописний, дещо ескізний стиль.

У німецькому рисунку XVI ст. вирізняється лінійно штрихова чіткість робіт А.Дюрера. Лінія – лаконічна, іноді підсилена штриховкою, іноді є майже каліграфічною (В.Хубер, А.Альтдорфер, У. Граф). Значний розвиток в XV–XVI ст. отримує олівцевий портрет, тонко фіксуюче особливості людей (Я. Ван Дейк у Нідерландах, Х.Гольбейн молодший у Німеччині). Загострена виразність, своєрідна хрупкість спостерігається у рисунках представників манеризму (Понтормо, Пармиджаніно, Л.Камбеназо з Італії).

Саме в XVI ст. починається колекціонування та систематизація рисунків видатних художників як зразків для навчання молодих митців. З кінця XVI ст. італійцем АН. Карраччі формується академічний рисувально-навчальний процес, який протримався в Академіях художеств до XIX ст.

На протигагу ясному, чіткому академічному рисунку в XVII ст. створюються надзвичайно глибокі за задумом стилі і вільні за манерою рисунки Рембрандта, відповідні натурі рисунки пейзажистів Я. Ван Гойена і Я. Ван Рейс дала, жанристів А Ван Остада, Г. Тербор-

ха, сповнені життя енергійні рисунки П.П.Рубенса з Фландрії, французьких художників Ж. Калло, Н.Пуссена і К. Лоррена.

В Італії в XVII ст. академічні рисунки майстрів бароко Л.Берніні та Гверчіно. В XVIII ст. – ряд видатних майстрів віртуозного натурального, жанрового, пейзажного рисунку (А. Ватто, Ф.Буше, Ж.О.Фрагонар у Франції, Дж. Б.Тьєполо, Ф.Гварді в Італії, Т.Гейнсборо у Великобританії).

Виступаючи проти вишуканості рисунка рококо, представники класицизму XVIII ст. на чолі з Ж.П.Давидом відроджують мужній стиль рисунка де є чіткість ліній, і мужній стиль і досконалість пластичної моделіровки. В XIX ст. традиції класичного рисунка з його культом контурної лінії розвиває французький художник Ж.О.Д.Єнгр.

Щодо історії рисунка в Україні, то вона також сягає глибини віків. Давність походження малювання засвідчує, зокрема, археологічні пам'ятки доби трипільської культури, художні вироби скіфів, пам'ятки пізніших часів. Уже тоді існували принципи освоєння способів зображення. Як про своєрідну систему навчання мистецтву рисунку, напевно, можна вести мову, починаючи з іконописної майстерні, заснованої у XI ст. у Києво-Печерській Лаврі, в зв'язку з оздобленням Успенського собору. В спорядженні храму поряд з візантійськими майстрами брав участь славетний майстер рисунка та живопису Лаврської майстерні Аліпій.

## Гравюра

Гравюра – (франц. graver – вирізування) – різновид графічного мистецтва. Поняття „гравюра” об’єднує особливий спосіб художнього методу і процесу творчості, це окремі твори цього мистецтва із специфічними особливостями їх сприйняття.

Зображення в цьому мистецтві отримуємо в результаті відтиску на папері (в дзеркальному зображенні) з печатної форми – „дошки”. Під словом „дошка” у гравірувальному мистецтві розуміють не тільки дерево, але й інший матеріал, на якому вирізана гравюра з металу (сталі, міді, цинку), дерева, лінолеуму, пластику, картону тощо з нанесенням на нього поглибленими (награвірованим) рисунком. Рисунок гравірується на „дошці” спеціальними інструментами – штихелями (різцева гравюра), голкою (суха голка), або травиться кислотою (офорт, акватинта тощо). Відтиск отриманий на папері, називається „естамп” (франц. estampe – відтиск). Гравюра ділиться на два види: оригінально-художню та репродукційну. В мистецтві оригінальної гравюри художник сам створює друкарську форму за своїм рисунком, кожний відтиск вважається оригінальним твором. Він підписується автором та пронумеровується. Досвідчений майстер, регулюючи кількість і якість фарби, власні технологічні мотиви друку досягає різноманітних результатів у кожному відтиску, перетворюючи цей процес в творчість.

Залежно від матеріалу та способу виконання зображення одержуються різні друкарські форми і всі вони належать до трьох основних видів друку – високого, глибокого, плоского (рис. 2, 3, 4).

У високому друку фарби наносяться на опуклу (високу) частину друкарської форми, а пробіли між лініями виглядають як заглиблення, в які фарба не потрапляє. Найбільш поширеним видом високого друку є звичайний друкарський шрифт, де кожна літера є рельєфом, а також ксилографія, ліногравюра, гравюра на пластику та картоні.

Спосіб глибокого друку – протилежний способу високого друку. Тут друкуючі елементи заглиблені у поверхню „дошки”. Такою є різцева гравюра на металі, офорт.

У плоскому друку і друкуючі елементи і пробільні елементи друкарської форми розміщені на одній площині. Пробільні елементи насичені вологою і не покриваються фарбою, а друкуючі елементи



*Рис. 1. "Майстер Ахілеса". Бл. 450 р. до н.е.*

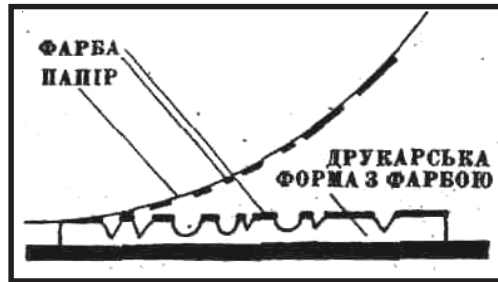


Рис. 2. Високий друк



Рис.3. Глибокий друк



Рис.4. Плоский друк

покриваються жирною масляною фарбою, яка переходить потім у відбиток. Літографія — один з різновидів плоского друку, що має багатьох прихильників, які працюють в техніці естампа.

Оригінальна графіка іноді називається автогравюрою, автолітографією, автографією (від грецької *autos* — сам).

Історично першою виникла гравюра на дереві (ксилографія) (від грец. *xilos* — дерево і *graphein* — креслю, рисую) в давньому Китаї в I ст. н.е. разом з винаходом паперу. В Європі перші датовані гравюри на дереві — „Мадонна з чотирма святими” (1419) і „Святий Христофор” (1423) (рис. 5).

Техніка ранньої дерев'яної гравюри була чорно штриховою „обрізною”, або „повздовжньою” від повздовжнього розпилу дошки дерева. Чорно штрихова техніка трудомістка, позаяк, повздовжні волокна дерева не дають можливості інструменту працювати однаково вільно у всіх напрямках. Тому художник лише рисував на дошці, а друкарську форму виготовляв різчик. Попри технічні складнощі ця манера ксилографії стала класичною для європейського мистецтва. В цій техніці працювали А.Дюрера, М.Вольгемут, Л.Кранах старший та інші. У 1516 р. венеціанський майстер Угод а Карпі винайшов техніку Кьяроскуро (італ. *chiaroscuro* — „світлотінь”) — кольорової гравюри на дереві плямою.

У 1770-х рр. англійський гравер Т.Бьюік відпрацював технологію „тонової” гравюри на дошці поперечного розпилу, по якій можна було працювати як чорним так і білим штрихом однаково вільно у всіх напрямках, створюючи м'які тональні переходи. Для цього використовують тверді породи дерев: самшит, бук, береза. Поверхня дошки ретельно шліфується та полірується.

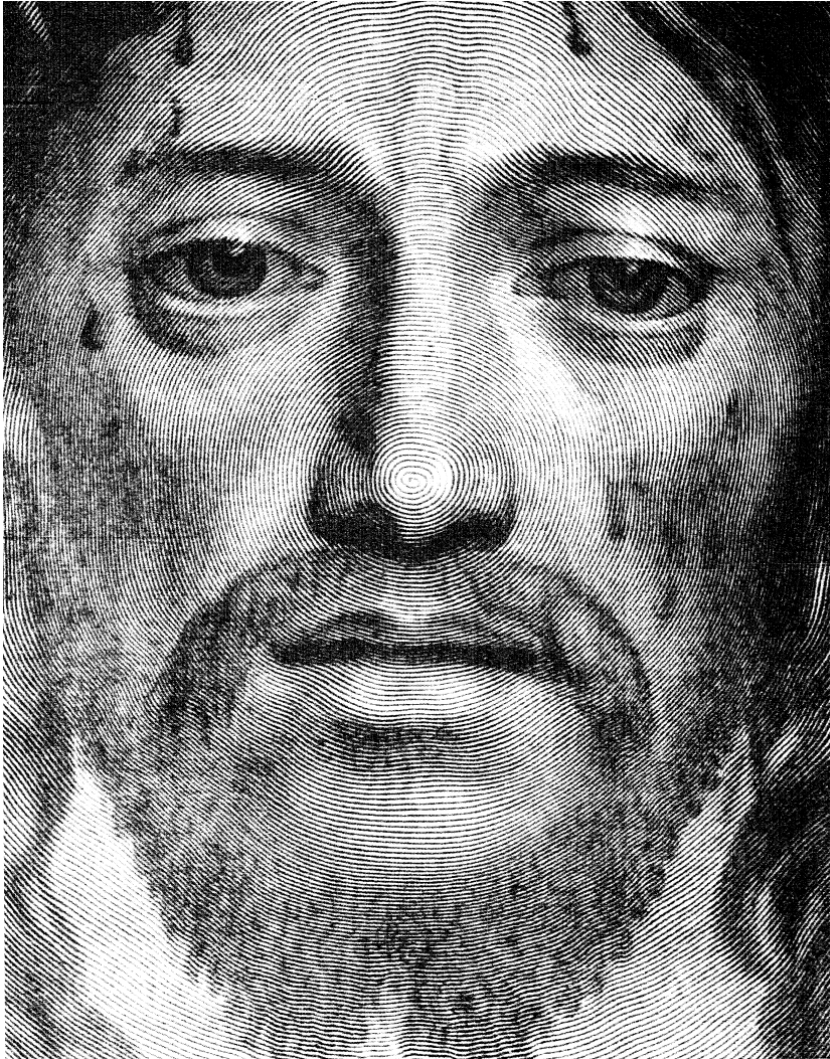
Гравюра на металі виникла дещо пізніше під впливом ювелірного мистецтва. У 1452 р. ювелір з Флоренції Т.Финлоуерза, який використав гравіровку з чорнінням по сріблу, спробував віддрукувати пластинку з орнаментом, у заглиблення якої була втерта чорна фарба. У заглибленій гравюрі на металі (мідь, сталь, цинк) є лінії та штрихи, які отримують на відбитку, як при рисунку пером. Фарба із заглиблених штрихів при друкуванні „витягується” зволоженням папером. Гравюра на металі виконується різцем (різдева гравюра) (рис. 6) або голкою (суха голка) (рис. 7).

З початку XVI ст. поширюється офорт — техніка хімічної обробки металевої дошки травленням штриха. Мідні дошки оброблюють розчином хлорного заліза, цинкові — азотною кислотою.





Рис. 5. Св'ятий Христофор. Обрізна гравюра на дереві.  
Німеччина. 1423



*Рис. 6. К. Меллан. Плат Св. Вероніки. Різцева гравюра на міді. 1649*



Рис. 7. Е. Вйрайльт. Чоловічий портрет (суха голка)

Травлення „плямою” застосовуємо в техніці акватинти, лавіса чи м'якого лаку.

У XVIII ст. в Англії довершено відпрацьовані оригінальні техніки мецо-тинто.

Розвиток мистецтва гравюри тісно пов'язаний з мистецтвом книги. Ці два види мистецтва вдосконалювались в добу Відродження, віддзеркалюючи потребу суспільної свідомості. В книжці графіка абстрагується від навколишнього середовища, ілюстрація зближується з літерами, що сприяє відчуттю цілності, закінченості мистецького твору — книги.

У XVI ст. з появою книго друку в Україні у Львові в 1574 р. Першодрукар Іван Федорів надрукував “Апостола”, “Граматичку”, “Біблію” в 1580 р. В Острозі. Ці першодруки були розкішно ілюстровані гравюрами по дереву з використанням багатой народної орнаментики. Під опікою церкви та князів книгодрук почав швидко розповсюджуватись по всій Україні (рис. 8). Друкарні почали працювати в багатьох містах та при монастирях: друкарня львівського братства, друкарні Федорова та Балабана у Крилосі й Стрятині в Острозі, Почаєві, Чернігові, Новоград-Сіверському і особливо друкарня Києво-Печерської Лаври. Високим художнім рівнем відзначаються гравюри видатного гравера, діяча української культури Памбо Беринди в стрятинській та крилоській друкарнях в XVII ст.

Для творчості київських граверів першої половини XVII ст. характерно те, що вони не обмежуються лише релігійними сюжетами. Навіть біблійні ілюстрації вони насичують світськими сценами, взятими з місцевого народного побуту.

В середині XVII ст. в друкарні Києво-Печерської Лаври працював талановитий художник-гравер Прокопій, який виконав гравюри на дереві до “Патерика Печерського” та “Апокаліпсиса”.

Крім книжкової гравюри в друкарнях продукувалися станкова гравюра — естамп. Вона виконувалась на дерев'яних дошках, друкувалася на окремих аркушах у вигляді популярних картинок і розповсюджувалась серед народу.

В кінці XVII-XVIII ст. настає небувалий розквіт українського граверства. В Київській та Чернігівській друкарнях працював у техніці гравюри на міді чималий колектив художників, які своєю творчістю підняли українську різцеву гравюру на високий рівень. Визначні художники-гравери цієї пори Олександр і Леонтій Тарасевичі, Інокентій Щирський, які пройшли вишкіл у західно-європейських майстрів і працювали на рівні кращих світових взірців. В Києві



Рис. 8. Євангеліст Лука. Дереворіз з "Апостола". Львів. 1574

працював визначний майстер гравюри по дереву Тит, який в портретних композиціях завжди вкомпоновував київський архітектурний краєвид. Високого мистецького рівня гравюра на міді досягла в творчості Григорія Левицького та А. Козачківського (рис.9). Він виконував книжкові ілюстрації та подарункові гравюри великого розміру.

Свою граверську майстерність українські митці удосконалювали в тісному зв'язку з тогочасними процесами і тенденціями в світовому мистецтві.

На початку XIX ст. українське графічне мистецтво вступає в новий етап свого розвитку. Провідне місце займає станкова графіка, а в ній на перше місце виходить історичний та побутовий жанр, пейзаж та портрет. Художники опанували нові графічні техніки: торцеву гравюру на дереві, офорт та інші, які з'явилися в кінці XVIII - XIX ст. Літографія, яку в кінці XVIII ст. винайшов А. Зенефельдер, в Україні стала відома лише через 40 років і відразу набула широкого розвитку у всіх друкарнях України.

Новим етапом у розвитку українського мистецтва графіки стала творчість Т.Г. Шевченка. Учень славетного російського художника К. Брюлова у Петербурзькій академії, Шевченко засвоїв принципи високого професіоналізму і став видатним українським митцем. В його творчості значне місце займає графіка. Це серія офортів "Живописная Украина" (1844 р.), в якій художник відобразив історичне минуле та сучасний йому народний побут і красу природи України. В останні роки своєї творчості Т.Г. Шевченко працює в техніці офорту та акватинти, досяг тут великої майстерності, і став одним з найкращих офортистів свого часу, за що одержав звання академіка гравюри (рис 10).

Для піднесення українського графічного мистецтва кінця XIX і початку XX ст. мало велике значення відкриття середніх художніх шкіл у Києві, Львові, Харкові, Одесі, а також рисувальних класів при ліцеях і університетах де викладачами були вихованці Петербурзької, Краківської, Мюнхенської, Дрезденської академії українці: І. Сошенко, Д. Безперчий, Г. Васько, М. Мурашко та інші.

У 1917 році створена Українська академія мистецтва, яка стала головним вищим навчальним закладом з підготовки кадрів українського образотворчого мистецтва, та підготувала тисячі майстрів образотворчого мистецтва, які стали відомі далеко за межами України (рис.11, 12).

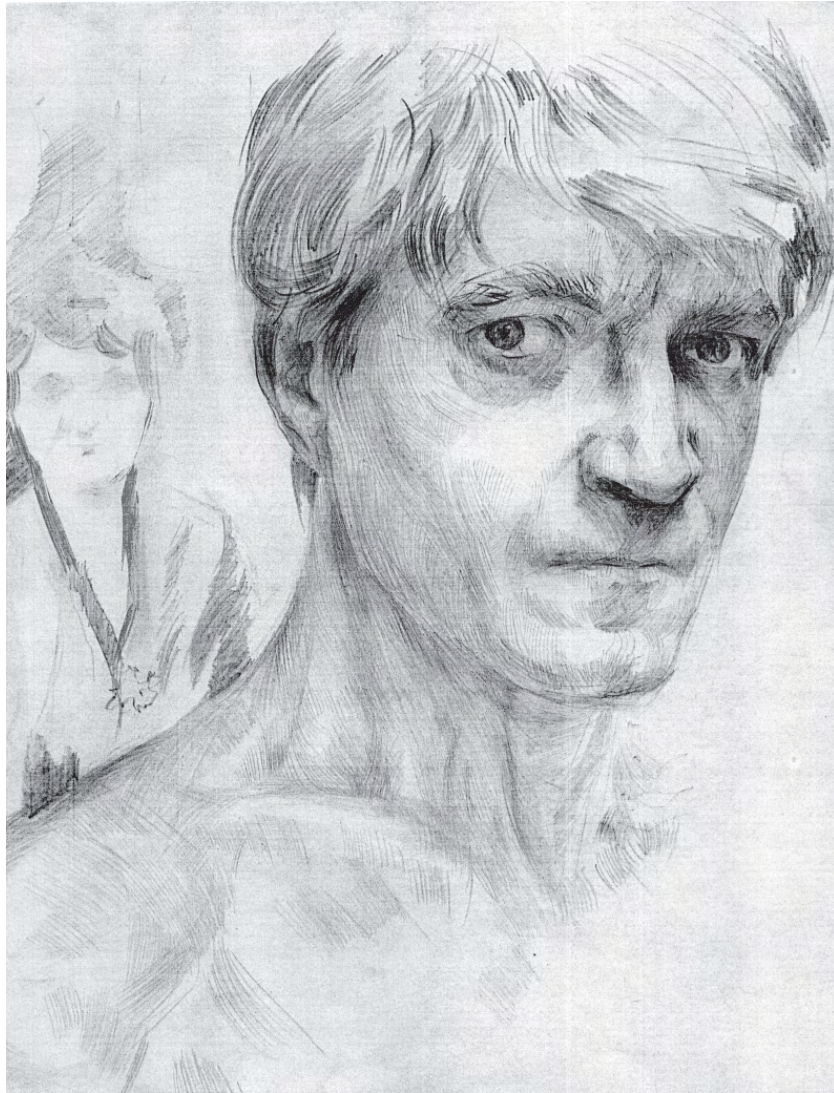


Рис. 9. А. Козачківський. Євангеліст Лука. Київ. 1733

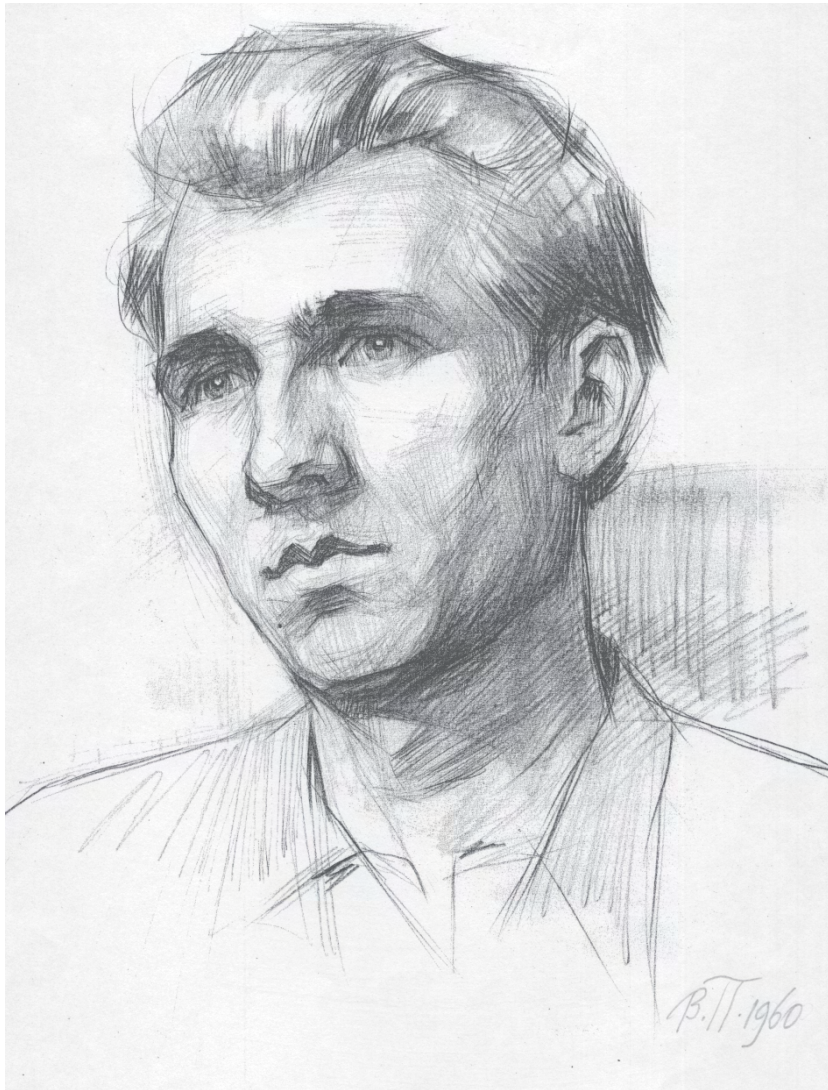


Рис. 10. Шевченко. Автопортрет





*Рис. 11. А. Навроцький. Автопортрет. 1985*



*Рис. 12. В.Поліщук. Першокурсник (олівець). 1960*

Кожний відтиск, естамп – не просто відбиток, а відображення друкарської форми, створеної руками художника. Тому він вважається оригіналом, незалежно від тиражу. Якість друкарської форми її твердість, рельєфність, фактура – перевтілюються в естамп через друк. Ось чому будь-який рисунок відтворений у гравюрі, видається суттєвішим, монументальнішим. Зображення завдяки гравіруванню несе в собі якості твердого матеріалу, сліди подолання його опору майстром. Це стало однією з причин відродження гравюри як художньої техніки на початку Х ст., після втрати нею репродукційних функцій в зв'язку з поширенням фотомеханічних засобів друку.

## Характеристика технік гравюри

### Ксилографія

Ксилографія (від грец. *xylon* — дерево і *grapho* — пишу) — різновидність графічного мистецтва гравюри на дереві, гравірування по дереву і відтиск на папері з дерев'яної друкарської форми. Гравюра на дереві належить до найбільш древньої техніки високого друку.

Перші ксилографії або естампажі (франц. — *estmpages* — “відтиснуть”), ранні буддійські книги, в яких ілюстрації і текст награвіровані на одній невеликій дошці, з'явилися в Китаї, в I ст. н.е. В Європі ксилографія з'явилася в VIII ст., але розвинулась з поширенням паперу та книгодрукування на початку XV ст.

Матеріалом для гравірування спочатку слугували дошки м'яких порід дерева повздожнього розпилу (липи, верби, яблуні).

Манера виконання таких гравюр називалась обрізною: чорна лінія, як домінуюча обрізалась з двох боків.

В 1770-х роках англійський художник і гравер Томас Бьюік винайшов торцеву гравюру на дереві. В цій техніці дошка з поперечного зрізу твердих порід дерева (пальма, самшит, бук, груша, береза) ретельно відшліфовувалася, що давало можливість працювати штихелем у всіх напрямках як традиційним “чорним” (обрізним) штрихом, так і “білим” штрихом і створювати вишукані мініатюри. Живописність нової графічної техніки, практично необмежені можливості співвідношень різноманітних штрихів, соковитих білих і чорних плям дала підставу називати її тоною.

XIX та перша половина XX ст. принесла граверам нові матеріали для дошок: оргскло, лінолеум, нітролінолеум і навіть картон.

### Гравюра на металі

Техніка офорту та літографії у зв'язку з її суто технічною складністю цією програмою не передбачається. Тому тут подаються тільки загальні поняття.

Залежно від техніки виконання гравюри на металі поділяються на дві групи: з травленням і без травлення кислотою.

До групи гравюр на металі без застосування травлення відносяться техніки: різцева та “суха голка”. Різцева гравюра іноді називається класичною – найкращий вид заглибленої гравюри на металі, створюваної нанесенням штрихів різної глибини та ширини за допомогою спеціального різця.

Цей вид гравюри вирізняється надзвичайною чіткістю і чистотою лінії. Техніка ця надзвичайно складна, потребує великого досвіду.

Другий вид гравюри на металі вимагає кислотного травлення і називається **офорт** (від франц. eau-forte) – травлений штрих (акватинта, лавіс, м'який лак, резерваж).

Пластинку металу (дошку) переважно цинк, мідь шліфують та полірують. Потім ґрунтують кислотостійким лаком, по якому і малюють голкою, прорізаючи ґрунт до металу. Закінчивши таке “гравірування”, діють на оброблену поверхню кислотою, яка проникає через прорізані у ґрунті штрихи до металу і протравлює їх. Така в загальних рисах схема цього процесу.

### **Акватинта (від лат. aqua – вода, tinta – колір)**

Манера, яка дозволяє створити в офорті найрізноманітніші тональні переходи та фактури. Назва цієї манери виконання офорту виникла від того, що відбиток нагадує малюнок, виконаний аквареллю. Принцип гравірування тут полягає в тому, що на поверхні дошки за допомогою запилення створюється дрібна сітка з розплавлених кислотостійких смол (каніфолі та асфальту).

Крізь отвори цієї сітки метал протравлюється на різну глибину, що створює плями найменшими крапками.

Акватинта рідко виконується в чистому вигляді, частіше з іншими манерами (травленим штрихом або сухою голкою).

### **Резерваж (від лат. reserbare – зберігати)**

У цій манері спочатку виконується малюнок на металі спеціальним чорнилом, яке складається з клею, цукру та чорного пігменту або гуаші.

ґрунт (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 зрихлює покриваючий їх лак. В результаті авторський рисунок буде свіжим і безпосереднім. Найчастіше у цій манері для дошки використовують цинк. Малюнок для резерважа виконується пером, або м'яким пензлем.

### **Лавіс** (від франц. *lavis* – розмивка)

Манера, що дозволяє створювати дуже чарівні та різноманітні тональні відношення. Дошка покривається травлячою рідиною (в яку входить чорна гуаш), пензлем зі скловолокна наносять малюнок. Чим більш насиченим буде мазок, тим сильніше в цьому місці буде травлення. У лавіса багато спільного з акватинтою, але є й істотна відмінність – можливість малювати травлючим розчином безпосередньо на дошці, завдяки цьому з'являється великий обсяг тональних градацій.

### **М'який лак**

Відбиток у цій манері характеризується зернистою фактурою штриху і нагадує малюнок олівцем або вуглем залежно від підкладки.

Малюнок виконується олівцем на папері, який кладеться на дошку, заґрунтовану м'яким лаком.

Під нажимом 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.

### **Суха голка**

Цей вид гравірування суто механічний, і тому він технічно простіший і доступніший за офорт, бо не вимагає ні ґрунтовки, ні травлення. Штрих наноситься безпосередньо на підготовлену мідну або цинкову дошку механічною дією руки художника, озброєної сталевною, а ще краще алмазною гравірувальною голкою. Перед гравіруванням малюнок наносять на дошку графітним олівцем – його добре видно на полірованому металі. Для зручності дошку можна заґрунтувати тонким шаром гуашевих білил, по якому вже й малюють олівцем або голкою. Потім гуаш змивають. Технікою сухої голки іноді

користуються як доповненням, допрацьовкою травленого штриха, акватинти.

### Трафаретний естамп “шовкографія”

Традиційно по трафарету роблять написи. Ніяких складнощів не виникає під час виготовлення трафаретів різних малюнків. Це дає можливість їх тиражувати. Можна зробити малюнок багатокольоровим, але з урахуванням можливості розкладки на окремі “дошки”-трафарети, як у кольоровій ліногравюрі. Кольоровий підготовчий ескіз-малюнок робиться схожим на оригінал кольорового естампу з ліногравюри. Трафарети робляться з міцного паперу, покритого оліфою (якщо відбитків передбачається небагато) або ж із синтетичної плівки – астролону, яка пружна і витримує дуже великий тираж. Фарба використовується найрізноманітніша залежно від матеріалу, на якому друкується, та призначення малюнка, а також від того, де він буде експонуватись (гуаш, темпера, масляна ескізна, друкарська фарба). Особливість така ж, як і при друкуванні багатокольорової ліногравюри, при користуванні масляними фарбами після нанесення кожного кольору – одна доба для висихання попереднього кольорового шару. Але трафаретний друк має свої недоліки. Це наявність перегородок, які утримують окремі деталі трафарету від розпадання.

Щоб ясно уявити собі, що це, перед нами трафарет літери “А”. Якщо її вирізати так, як вона виглядає, то верхня частина всередині літерного просвіту випадає. Аби вона трималась, потрібно зробити 2 перегородки, які утримали б внутрішню частину літери разом з зовнішньою. При друкуванні по трафарету ці перегородки залишають білий слід, або слід попереднього кольору, який потім потрібно підфарбувати пензлем тією ж фарбою (від руки). Це підфарбовування дає зовсім іншу фактуру, що помітно в більш складному зображенні. Отже, ці перегородки зовсім не бажані, і треба їх зводити до мінімуму. Це наштовхнуло умільців на вдосконалення – всі деталі трафарету наклеїли на шовкову тканину, яка мала щільність капронової панчохи. Ця тканина попередньо була натягнута на рамку. Таким чином, необхідність у перегородках відпала – трафарет будь-якої складності надійно тримається на сітці тканини. Така шовкова тканина-сітка допомагає рівномірному і м’якому розподілу фарби, створюючи рівний кольоровий фон.

Цей трафаретний спосіб друку, винайдений у Німеччині у 20-ті роки ХХ ст., назвали шовкографією.

Пізніше цей спосіб удосконалили і на шовкову тканину-сітку перестали клеїти трафарет, а пензлем, фарбою чи лаком зафарбовувались трафаретні місця по виконаному олівцем малюнку. Сьогодні зображення на шовку виконують фотометодом. Шовкову тканину-сітку натягують на спеціальну рамку, покривають світлочутливим шаром. Зображення друкується проєкційним апаратом з фотоплівки. Після проявлення зображення промивається у спеціальному розчині. Одні частини світлочутливого шару залишаються світлими – фіксуються у спеціальному розчині, інші вимиваються. Отримуємо дуже точну і досконали друкарську трафаретну форму.

Методом шовкографії можна друкувати на різноманітних матеріалах (папір, шкіра, скло, метал, тканина, пластмаса).

### **Фотогравюра**

Якщо взяти звичайну фотоплівку, засвітити її, проявити та зафіксувати, то отримаємо плівку, покриту зверху чорним тоном. Це і є дошка для гравірування. На ній олівцем виконують малюнок, підклавши під низ папір більшого розміру.

Гравірувати потрібно так, як гравірують офорт, використовуючи офортну голку, прорізаючи та вишкрябуючи шар емульсії до прозорої плівки.

Отримуємо, таким чином, прозорі лінії, з яких складається малюнок. виправлення невдалих місць або окремих ліній провадиться перекриттям цих ділянок гравюри чорною тушшю або темперою.

Інструменти, залежно від характеру композиції та задуму автора, можна урізноманітнювати, застосовуючи всі ті засоби, які можуть робити штрихи різного характеру та фактури. Це голки, різці різного призначення, а також абразивний папір різної зернистості для “розтирання” тла, його плавного переходу в темний і навпаки. Хороший результат дають розмивки агресивними розчинами, які м’яко діють на деякі ділянки гравюри, даючи певну м’якість усього зображення.

Друк такої фотогравюри виконується контактним або проєкційним методом на стаціонарному обладнанні фотолабораторії, як друк звичайного негатива. Формат кінцевого друку можна змінювати в бік збільшення або зменшення за рахунок можливостей фотопроекційної техніки. В цьому – великі переваги такого способу гравірування.



Фотогравюру можна робити без фотоплівки, якщо потрібен великий формат. Тоді беремо віконне скло потрібного розміру, покриваємо з одного боку спочатку тонким шаром желатину, а потім червоною або чорною масляною фарбою. Після висихання фарби скло готове для роботи. Спосіб гравірування описаний вище. Для зручності зафарбоване скло можна зверху покрити тонким шаром гуашевих або темперних білил. Малюнок, виконаний м'яким олівцем, добре видно на білому тлі. Тоді скло-дошку кладуть на чорний папір і лінії гравірування мають вигляд, як на оригіналі: чорними на білому тлі.

Друкують фотоконтактним методом навіть в домашніх умовах на контрастному фотопапері.

### Автогравюра

Якщо взяти якийсь білий щільний матеріал і покрити його тушшю або іншим барвником таким чином, щоб офортний різець, ланцет або інший інструмент могли легко прорізати цей шар туші або іншого барвника та залишити білу тонку лінію, то виникає чудова можливість для художника — створити гравюру відносно простим методом, але в одному примірнику, без друку. Це — автогравюра.

Матеріалом повинен бути дуже якісний крейдяний та глянце-вий папір, на якому друкують особливо важливі листівки та плакати. Він називається “астролюкс” або “люксопринт” фінського виробництва або білий листовий полістирол завтовшки 0,5-3 мм.

З лицьового боку цей матеріал покривається чорною тушшю, трохи розведеною водою, бо нерозведена туш при висиханні дає міцну плівку, яка потім не прорізається різцем. Отже, ми покрили розведеною тушшю певний формат цього паперу відповідно до розміру підготовленого під гравюру малюнка.

Після висихання туші ця чорна поверхня легко ріжеться офортною голкою, добре загостреним ланцетом або іншим різцем. Отримуємо чисту білу лінію за рахунок того, що цей папір на своїй поверхні має великий вміст крейди, незначна частина якої легко знімається разом з тушшю.

Підготовлений малюнок переноситься звичайним методом. М'який графітний олівець дає виразну сріблясту лінію.

Вирізана композиція може мати вигляд вишуканої гравюри, де поєднуються і найтонші лінії, і різної фактури великі білі та чорні масиви.

Якщо цей метод, який свого часу запропонував автор, застосувати на крейдяно-рельєфному папері, то з цієї автогравюри, як з друкарської форми, можна робити відбитки вручну, на офортному верстаті, на ручному плоско-друкарському верстаті накладом у межах 100 примірників, тільки високим друком.

### **Гравюра на лінолеумі та нітролінолеумі**

У станковій графіці гравюра на лінолеумі посідає одне з перших місць. Як і гравюра на дереві, гравюра на лінолеумі — один зі способів високого друку. Лінолеум як матеріал для гравірування виник відносно недавно. Якщо гравюра на дереві, особливо обрізна, нараховує тисячоліття (V століття — Китай), то перші гравюри на лінолеумі виконані на початку XX століття. Для вирішення значних за розміром композицій художники Європи давно шукали матеріал, здатний замінити коштовні клеєні торцеві та повздовжні дошки. Таким матеріалом став лінолеум — він добре “тримає” лінію і легко віддає фарбу при друкуванні.

Гравюра на лінолеумі може бути монохромною та поліхромною. В ліногравюрі художник має більший діапазон використання графічних засобів порівняно з іншими матеріалами. Лінолеум, як ніякий інший матеріал, дає можливості широко використовувати його в поліграфії, бо витримує дуже великий наклад, а також з нього можна зняти гальванічну форму. Треба знати, що у гравіруванні на лінолеумі, як і в інших видах гравюри, повторення автором своїх творів доходить до глядача з найбільшою точністю, чого неможливо досягти в інших видах образотворчого мистецтва. Тому ліногравюра є однією з найважливіших цікавих та сучасних графічних технік.

### **Підготовка лінолеуму до роботи**

Для гравюри потрібен щільний лінолеум світлих тонів, краще білий. Формати лінолеуму, відрізані від рулону, трохи прогриваються, кладуться під прес. Кожний кусок ретельно оглядається: якщо будуть виявлені ямки або глибокі подряпини — такий лінолеум для роботи не придатний. Огляд проводиться з обох боків — виявлені горбки обережно зрізаються ножом. Потім лицьовим бік ретельно шліфують і полірують до блиску. Старий лінолеум спочатку шліфують наждачним папером середньої зернистості, потім пемзою, періодично зволожуючи водою. Для цього звичайний шматок пемзи роз-

пилюється навпіл і поверхні розпилу притираються між собою. Шліфування проводиться рівними площинами пемзи, спочатку в одному напрямку, потім у перпендикулярному до нього. Для перевірки якості шліфування суху поверхню лінолеуму протирають зубним порошком або іншим сухим пігментом. Порошок відразу покаже подряпини та інші дефекти. Після шліфовки лінолеум промивається водою та протирається ганчіркою. Чим ретельнішою буде шліфовка, тим легше і приємніше буде різати гравюру і вільніше буде накочуватись на неї фарба. Це якість майбутнього відбитку, чистота і вишуканість його штрихів.

Відшліфовані формати лінолеуму складають стосами лицем до лица і кладуть під прес. Якщо їх залишати висихати у вільному стані, вони обов'язково покоробляться. Добре висушений і вилежаний під пресом лінолеум протирають ганчіркою, змоченою в оліфі, а потім сухою ганчіркою (насухо).

Підготовлений таким чином лінолеум наклеюють на якісний картон завтовшки 3-5 мм і тримають до висихання під пресом. Щоб при гравіруванні було добре видно вирізані штрихи, поверхню дошки затемнюють, втираючи в неї суміш чорного чорнила та туші у співвідношенні 50:50, після цього дошка протирається сухою ганчіркою.

Колір дошки при цьому повинен бути темно-сірим. Після цього дошка готова до роботи.

## **Гравюра на пластмасі**

Техніка гравірування на пластмасах (целулоїд, оргскло, плексиглас, полістирол) принципово нічим не відрізняється від гравюри на лінолеумі.

**Целулоїд та плексиглас** — тверді прозорі пластмаси, дуже схожі на скло. На відміну від нього вони пружні і не б'ються, відносно легко ріжуться, склеюються і випускаються в листах різної товщини.

**Полістирол** — непрозора біла або кольорова пластмаса, яка легко ріжеться, клеїться.

Такі якості роблять ці матеріали універсальними, оскільки багато в чому переважають навіть метал та дерево, бо на них можна різати гравюру для глибокого друку (як на металі) і для високого друку (як на дереві або на лінолеумі).

Суттєва перевага пластику, що він випускається з готовими для гравюри відполірованими поверхнями з обох боків. Тому вся підго-

товка дошки полягає в тому, щоб відрізати потрібний формат та зняти по краях фацету. В багатьох випадках його не треба клеїти на іншу конструктивну основу – картон чи дошку. Оптимальна товщина пластику для гравюри з високим друком – 3 мм.

Прозорість матеріалу (целулоїд та плексиглас) спрощує процес перенесення малюнка на дошку; його можна зробити на зворотній стороні дошки або просто підкласти підготовлений малюнок під низ, і його буде видно “напросвіт”.

У тому випадку, коли малюнок з одного боку дошки, а гравіруємо з протилежного, можливе деяке зміщення малюнка за рахунок товщини дошки. Тому, коли потрібно дуже точно відтворити всі лінії малюнка, його слід перенести на лицьовий бік дошки. При гравіруванні під дошку рекомендується підкласти сірий папір. Це дозволить добре бачити і білі лінії, що прорізають, і чорні лінії малюнка. Для того щоб ще чіткіше бачити лінії гравірування, треба зліва на рівні дошки розмістити лампу з рефлектором, яка освітлює торець прозорої дошки. Поверхня затінюється поставленою на неї картонкою. Таким чином, лінії, що гравіруються, яскраво освітлені на затіненому фоні.

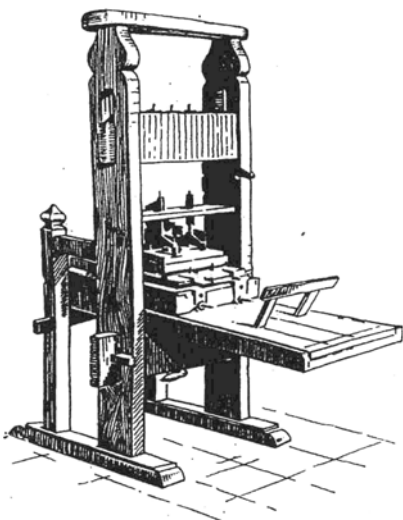
Гравірування на пластмасах, як і на інших матеріалах, дозволяє на будь-якій стадії робити пробні відбитки і таким чином весь час слідкувати за тим, що виходить і які необхідні поправки.

Інструменти, які застосовує художник при гравіруванні на пластмасах, ті ж, що й при роботі на металі або дереві, частково й на лінолеумі.

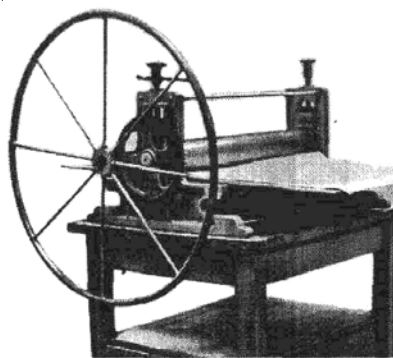
Друк проводиться так само, як це було описано для інших видів гравюр – глибоких і високих.

Невеличку гравюру можна виконати на використаній фотоплівці, наприклад, на старих фото або рентгенівській плівці. Для цього гарячою водою з плівки змивається емульсійний шар. Прозору плівку покривають тонким шаром желатину або клеєм БФ-2 та наклеюють безпосередньо на підготовлений малюнок, виконаний на білому картоні, і кладуть для висихання під прес. Через одну добу на підготовлений таким чином дошці можна різати гравюру; штрихи наносять голкою, але тільки в межах товщини плівки. Друк глибокий, як і при гравюрі на металі.

## Інструменти. Обладнання. (Коротка характеристика)



*Друкарський верстат  
І. Федорова – XVI ст.*



*Сучасний офортний верстат*

Основним інструментом для гравірування на лінолеумі є різець, жало якого має вигляд трикутника – кутова стамеска (штихель). Таких інструментів бажано мати два для виконання тонких і більш широких штрихів. Ці стамески повинні бути з хорошою дрібнозернистою інструментальною сталі і мати гострий кут у своєму конусному заглибленні – тільки тоді інструмент буде давати тонку та чисту, без зазубрин, лінію. Така стамеска, в залежності від натискання на неї, дає тонку, ледь помітну, лінію, то однакову по всій її довжині, то з перемінною товщиною.

Далі йдуть напівкруглі стамески (штихелі) різної ширини від 1 до 10 мм. Усі вони дають однакову ширину штриха, незалежно від натиску на інструмент.

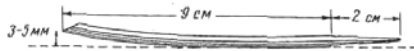
Вузькі стамески потрібні для обведення чорних ліній та отримання різних фактур і тону. Широкі використовуються для вирізування білих місць. Ще потрібен тонкий дуже гострий ніж з кінцем, заточеним до гострого кута.

Цим гострим кінцем вирізають маленькі і точні деталі

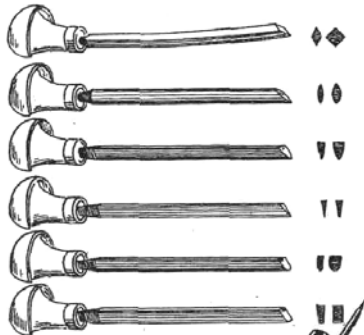
(наприклад, зрачок ока), що важко зробити кутовою стамескою.

Крім цих інструментів, дуже гарний результат дають інструменти-штихелі, призначення яких – гравірування по дереву (торцева гравюра). Це грабштихелі, тонштихелі, болтштихелі, репштихелі.

У цьому наборі штихелів головним є грабштихель. Жало його зазвичай у розрізі має ромбічну форму і може дати лінію від най-

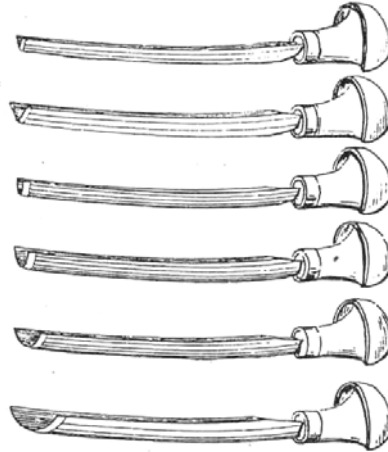


Грабштихель



Зразки форм штихелів:  
зверху вниз;

- 1,2 – грабштихелі;
- 3,4 – тонштихелі;
- 5,6 – болтштихелі



Зразки стамезок (штихелів)  
для гравірування на лінолеумі

тоншої до відносно товстої, залежно від сили нажиму. Тонштихелі дають лінію однакової товщини незалежно від сили натискання. Їх повинно бути 3-6 шт. від 0,5 мм до 3 мм шириною.

Щоб виймати (вирізати) білі площини, потрібні болтштихелі завширшки 4-6 мм.

Репштихелі – ті, в яких ріжуча частина плоска з кількома гострими нарізами; в результаті ріжуться декілька паралельних штрихів. Інструмент завжди має бути гострим, тому слід навчитись його заточувати.

Перед тим, як почати гравірування, потрібно зробити пробу кожного інструмента і вивчити його можливості.

Зробити це можна на обрізках або маленьких шматочках лінолеуму.

Для гравірування малих форматів необхідно мати шкіряну або брезентову круглу подушку, наповнену сухим піском. Вона слугує для того щоб під час роботи повертати дошку або нахилити її.

Аби світло концентрувалось на дошці, а у вечірній час при електричному освітленні лишалось білим, користуються колбою з настільною лампою. Колба, крім того, затримує тепло від настільної лампи, чим створює певний комфорт. Колба має форму кулі й наповнюється рідиною. Склад рідини: 2 л кип'яченої води, 50 гр азотної кислоти, 10 гр мідного купоросу. Підставкою для колби є кронштейн. При особливо тонких роботах гравер користується лупою.

## **Перші вправи гравірування на лінолеумі**

Дошка повинна бути затемнена, як пояснювалось раніше.

### **Прямі лінії**

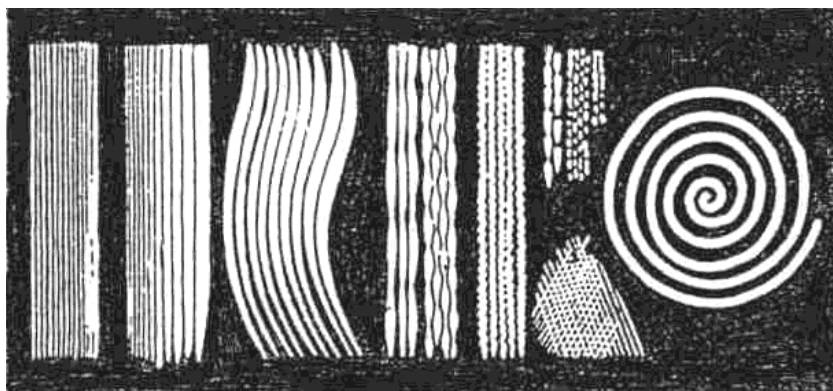
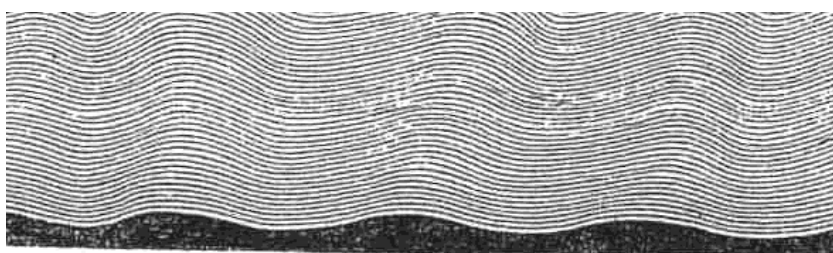
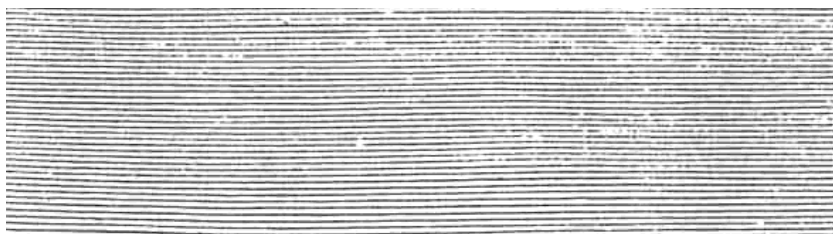
Перше і найістотніше, чому повинен навчитись гравер — дисципліна штриха. Це головний чинник різьби. Завдання — загравірувати дошку форматом 10x10 см паралельними лініями рівної товщини із однаковими інтервалами.

Для кращого орієнтування дошку розкреслюють паралельними лініями за допомогою олівця і лінійки. Різець проштовхують, починаючи з правого кута дошки, а лінію прорізають не всю одразу, а маленькими відріzkам.

Виймаючи інструмент і знову вставляючи його в канавку, початківець привчає руку до того, аби вміти чітко зупинитись, де це потрібно в майбутній гравюрі.

### **Хвилясті лінії**

Другий ступінь у досягненні певних навичок - різьба хвилястих ліній. Дошку необхідно певним чином розкреслити олівцем за допомогою шаблону, щоб потім витримувати заданий ритм. Хвиляста лінія гравірується так само, як і горизонтальна, невеликими проштовхуваннями інструмента вперед, але з обов'язковим повертанням дошки назустріч інструменту — зліва направо.

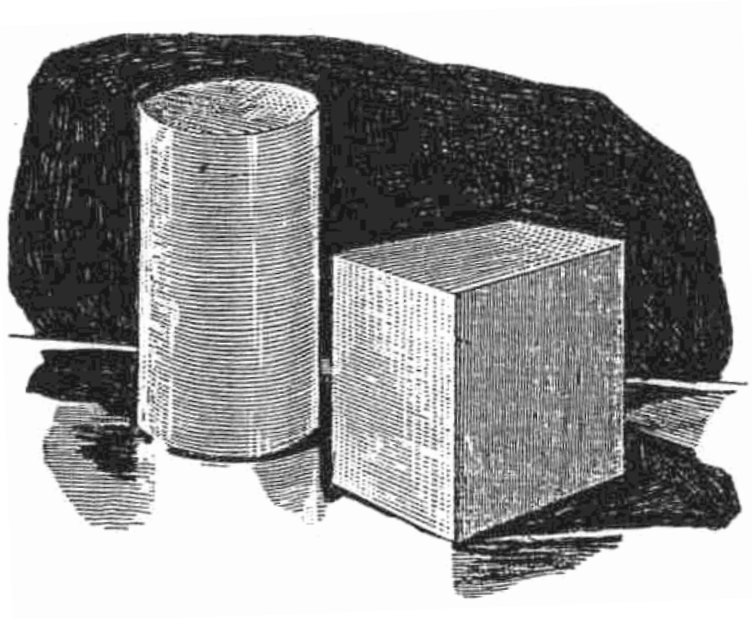
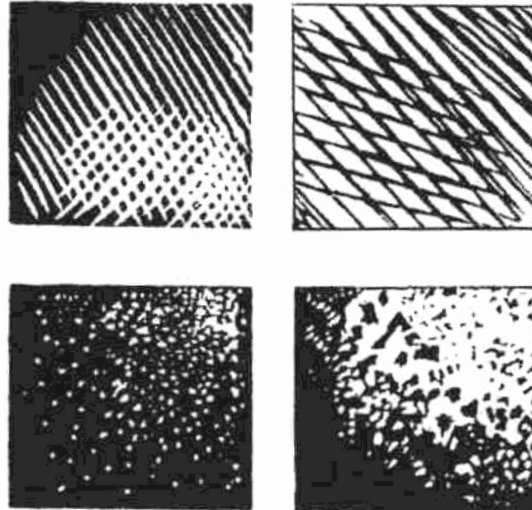


*Вправи з техніки гравірування*

## Коло

Аби витримати пропорції кола, проводимо циркулем кілька кіл усередині головного кола, діаметр якого приблизно 5 см. Перша лінія ріжеться по крайньому колу, а останні – паралельно йому, постійно зменшуючись до крапки.





*Вправи з техніки гравірування*

## **Лінія та тон**

Особливості тонової гравюри – тональні градації від чорного до білого. Сила тону досягається чередуванням білих і чорних ліній або чорних і білих крапок різних розмірів (або з різними інтервалами).

Головне завдання цієї вправи – вивчити тональні можливості кожного інструмента та отримати навички в передачі всіх тональних відношень.

Дошку розкреслюють на кілька прямокутників (8-10 штук). Перший прямокутник лишається чистим, він на відбитку буде чорним. У наступному грабштихелем ріжуть тонкі лінії з широкими інтервалами. В наступних прямокутниках цей інтервал зменшується за рахунок більшого тонштихеля і тонкості чорного інтервалу.

### **Крапка чорна і біла. Тональність**

Крапка може бути і чорною, і білою. Білу отримати легко. Треба просто заглибити штихель у лінолеум. Чорну – дещо складніше: потрібно обвести її навколо та вийняти навколишні білі місця.

Крапка часто використовується, коли потрібно дати сильну за тоном тінь або виразно передати фактуру предмета.

### **Чорна та біла лінія. Мета вправи**

Отримати низку чорних штрихів на білій площині і білих штрихів на чорній площині. Чорний штрих на білій площині отримуємо, обрізавши його на дошці з двох боків. Білі місця вибираються болштихелем або круглою стамескою завширшки 2-5 мм.

Білий штрих отримати просто. Будь-яка лінія, вирізана на дошці, буде на відбитку білою на чорному тлі.

Після виконання окремо кожної вправи необхідно надрукувати її для перевірки результатів роботи.

### **Підготовка малюнка для гравюри.**

#### **Переведення малюнка на дошку**

Відпрацьований малюнок (ескіз) у натуральний розмір з вирішенням усіх композиційних та тональних питань повинен мати “дзеркальний” зворотний вигляд. Якщо він виконаний м’яким графітним

олівцем, то прикладається лицем на підготовлену для цього дошку лінолеуму (відшліфовану, наклеєну на картон та тоновану) і притирається зі зворотного боку стекою або ложкою з нержавіючої сталі. Для того щоб графіт краще прилипав до лінолеуму, його можна легенько протерти воском і відполірувати.

Інший найбільш простий спосіб переведення малюнку на дошку — це переведення звичайною тушшю на кальку, потім мальованою стороною через копіювальний папір на дошку. В тих випадках, коли потрібно факсимільно передати малюнок або зміну його масштабів, а також при якісному гравіруванні шрифту, використовується фотографічне переведення малюнка. Для переведення малюнка на лінолеум можна використовувати можливість ксероксу. Робиться це так: з відпрацьованого малюнка виконується ксерокопія в потрібному масштабі гравюри. На підготовлений лінолеум накладається ксерокопія малюнка (до лицьового боку лінолеуму — лицьовий бік малюнка), фіксується з одного боку, щоб не було зміщення і ватним тампоном, змоченим у нітро-розчиннику типу №647, протирається малюнок зі зворотнього боку. Фарба ксерокса рівномірно і міцно переходить на лінолеум.

Лінолеум з малюнком тонується так, щоб крізь затемнення чітко проглядався малюнок. Переведений малюнок готовий для гравірування. Штрихи гравірування будуть чітко контрастні на затемненому фоні. В усіх випадках малюнок на дошці необхідно чітко і надійно промалювати. Для цього використовується кулькова ручка з чорною пастою, чорна туш, злегка розбавлена чорнилом та ін.

### **Виконання однокольорової гравюри на лінолеумі**

До гравірування переходять після того, як переведений і відпрацьований малюнок уже на дошці, з'ясована композиційна пляма, фактурні особливості, напрямки штрихів, зроблені проби кожного інструмента, з'ясовані їх можливості.

При гравіруванні необов'язково скурпульозно повторювати підготовлений малюнок. Лінії інструмента не схожі ні на лінії олівця, ні на лінії, виконані пером. Вони своєрідні, що і надає гравюрі особливу чарівність.

Гравірування — не механічне відтворення малюнку, а продовження творчого процесу.

Помилки, допущені при гравіруванні, дуже важко виправити. Для цього куски лінолеуму з помилками вирізають і замінюють но-

вими, точно вирізаними і щільно підігнаними до потрібного місця. Потім на них знову нарізають малюнок. Маленькі помилкові штрихи та шви вставок ретельно зашпакльовуються сумішшю зубного порошку з клеєм.

Коли виконано в загальних рисах гравірування (без деталей), можна робити пробний друк. Після цього виконується коректура та допрацьовка гравюри.

### **Виконання кольорової гравюри на лінолеумі**

Кольорова гравюра на лінолеумі також може мати кілька дощок (фарб) залежно від тих завдань, які ставить перед собою художник-гравер або замовник. Якість гравюри, зазвичай не в кількості фарб, а в яскравому вирішенні теми дуже обмеженими засобами. При з'ясуванні кількості фарб потрібно завжди мати на увазі, що накладання фарби на фарбу, як правило, дає новий вихідний колір, а кілька фарб дадуть цілий ряд нових вихідних кольорів.

Якщо візьмемо три головні кольори – синій, червоний, жовтий, то при накладанні синього на жовтий та червоного на жовтий, вони дадуть відповідні вихідні: зелений, помаранчевий.

При гравіруванні не потрібно виймати ті місця на дошці, куди входить колір як вихідний, наприклад, де потрібен зелений, потрібно залишати на дошці синій та жовтий; червоний та жовтий, надруковані один за одним дадуть помаранчевий колір.

Накладання якоїсь фарби на чорну дає зміну тону в бік теплого чи холодного.

Виконання кольорової гравюри може йти двома головними напрямками.

**У першому** – гравюра будується на контурній штриховій основі, малюючий штрих, який є головною дошкою. Інші кольори (дощки) доповнюють контур.

**У другому** – нема малюючої головної дошки, а є лише всі фарби у комплексі, які, доповнюючи одна одну, дають закінчене кольорове вирішення на відбитку.

### **Гравюра на лінолеумі у дві дошки**

На папері в форматі лінолеуму виконується ретельний малюнок з композиційним узагальненням світлотіні. На основі цього малюнок

ку виконується ескіз у два кольори, в яких уточнюється графічне вирішення. Ескіз добре виконувати на кольоровому або тонованому папері – малюнок тушшю дає головний колір, другим кольором можна вважати кольоровий папір. Білилами на кольоровому папері легко можна зробити необхідні білі місця, визначити головний світлий акцент. Після того, як затвердився ескіз у кольорі, зроблений олівцем малюнок переводять на дошку у дзеркальному зображенні. Гравірувати починають з головної дошки, яка несе в собі основну частину елементів.

Приступаючи до гравірування, потрібно продумати головний графічно-штриховий хід. Якщо є якісь сумніви, необхідно залишати більше непрорізаних місць, а потім догравірувати в наступній коректурі після пробного відбитку.

Зображення з вирізаної першої дошки друкують, а потім з кальки переводять на другу дошку, на якій і домальовують потрібні місця другого кольору.

При отриманні відбитків з кожної дошки та відповідної коректури, яку можна попередньо виконати білилами на відбитках, приступають до кінцевого друку.

## **Матеріали та інструменти для друкування гравюр**

Щоб друкувати гравюри, необхідні такі інструменти та матеріали:

1. Верстат офортний ручний.
- Наявність цього верстата вирішує і прискорює більшість друкарських проблем. У разі його відсутності користуються ручним друком – стекою, яким користуються скульптори, або звичайною ложкою з нержавіючої сталі.
2. Фарби друкарські.
3. Оліфа друкарська.
4. Папір офсетний або інший малопротиснений.
5. Валик друкарський.
6. Мастихін.
7. Скло товщиною 4-10 мм для розкату фарб.
8. Віск натуральний – 100 гр.
9. Бензин, гас, розчинник №1 для живопису.
10. Полотняна ганчірка.

## Ручний друк одноколірної гравюри

Друк гравюри є завершальним етапом у створенні гравюри і тому до нього потрібно ставитись з належною увагою і відповідальністю. Хороший і чіткий відбиток дає повну уяву про творчий задум художника, допомагає правильно коректувати гравюру, а поганий – паплюжити всю роботу художника-гравера.

Невелика кількість чорної друкарської фарби розтирається мастикіном на склі товщиною 4-10 мм, або на лінолеумі. Якщо фарба густа, то потрібно додавати до неї трохи друкарської міцної оліфи, або прозорих друкарських білил.

Треба пам'ятати і переконатись на практиці, що від того, який папір підготовлений для друку, залежить консистенція і кількість фарби. Наприклад, якщо папір гладенький і більш проклеєний, фарба повинна бути гущіша і її має бути менше на валику та формі, і навпаки, якщо папір, заготовлений для друку, менш проклеєний та ще й шорсткуватий, потрібно відносно більше фарби і вона може бути рідшою.

Фарба на валик кладеться рівномірно тонким шаром. Потім вона розкатується валиком на склі. При цьому потрібно кілька разів змінювати напрямок руху валика для того, щоб отримати рівномірний шар фарби на всій площині. Якщо на валику рівномірний шар фарби, накатаємо його на дошку справа наліво та знизу вгору, аж поки не буде рівномірного шару фарби на дошці. Коли фарба наката на, лист паперу друкується або на верстаті, або вручну: потрібно пригладити його обережно вручну та потім протерти злегка шматочком воску або накласти кальку. Лист паперу щільно прилягає до загравірованої дошки з фарбою. Придавлюючи на папір пензлем-притирочкою або металевою ложкою, притираємо папір до лінолеуму. Після цього беремо шматочок креслярського паперу форматом 9-12 см, притираємо його воском, а потім графітом.

Ця “притирка” накладається поверх паперу, який прилип до ліногравюри-дошки. Графіт, яким натертий папір - “притирка”, переходить на формат паперу, що друкується і чітко показує ті місця, які потрібно більше протерти.

Після цього можна підняти край друкованого паперу, щоб подивитись, як проходить друк, на які деталі звернути увагу. Переконавшись, що друк рівномірний і задовольняє автора, папір легенько можна зняти, піднімаючи плавно, без ривків, з куточка.

## Друк кольорової гравюри

Способи друку кольорової гравюри в загальних рисах ті ж, що в чорно-білій гравюрі. Відмінність полягає в тому, що на кожний колір вирізається окрема дошка, а всього стільки дошок-форм, скільки кольорів. Друк виконується у певній послідовності.

Фарби для кольорової гравюри розчиняються друкарською олією з додаванням прозорих або цинкових білил.

При використанні прозорих лесировочних фарб друк починають з контурної (рисуючої) дошки, при використанні криючих фарб – зі світлої. Кожного разу послідовність кольорів залежить від творчого задуму художника. Потрібно пам'ятати, що головна контурна дошка “гасне” в ко-льорі і тоні, якщо її друкувати прешою.

При використанні прозорих лесировочних фарб друк починають з контурної дошки.

У кольоровій гравюрі на лінолеумі іноді застосовують так звану розкатку або розтяжку кольору: або з темного в світлий, або з одного кольору плавний перехід в інший, наприклад, з помаранчевого в коричневий. Для цього на один бік валика кладеться помаранчева фарба, а на іншу коричнева; розкатуючи фарбу по склу та накатуючи її на дошку, не можна змінювати положення валика. Тільки тоді на відбитку один колір плавно буде переходити в інший.

Таким же способом можна користуватись у чорній гравюрі, розкатуючи фарбу від чорної до світло-сірої або до білого паперу.

Друкуючи кольорову гравюру в кілька фарб-дошок, необхідно після друку кожної фарби дати цьому фарбовому шару висохнути приблизно добу.

Малююча контурна фарба, якщо вона друкується останньою, повинна накладатися тільки на сухий шар попередніх фарб.

Для друку гравюри в кілька фарб слід забезпечити ідеальне співпадання дошок. Якщо кілька кольорів співпали, а один не співпав, отримуємо брак: тому треба пам'ятати про це під час роботи. Кращим варіантом вирішення проблеми буде таке: після закінчення малюнка для гравюри обнести його чотирикутною рамкою. Цю рамку разом з рисунком точно переводимо на всі дошки лінолеуму, які призначені для різних фарб. Коли всі кліше готові, їх обрізаємо по лінії рамки, зберігаючи єдиний розмір. Лишається тільки друк.

Для цього на друкарську дошку або талер приклеюють два кути з лінолеуму, картону або фанери так, щоб вони міцно утримували

кліше. Потім кліше накатується фарбою і вставляється у гніздо двох кутів, фіксується папір по лінії кутів скотчем, аби він не змістився і обережно накладається на кліше та притирається притиркою. Коли відбиток готовий, кліше замінюють і цим самим листом прикривають інше кліше з наступною фарбою. Так робимо до останнього кліше, поки не отримаємо готовий, багатокольоровий відбиток. Після роботи фарбу з валика та кліше потрібно змити гасом чи бензином та витерти насухо ганчіркою.

### **Підпис на естампах та сигнатура**

Традиції написів та позначок на естампах склалися протягом століть: це автограф, який документально підтверджує оригінальність твору.

Дата, яка вказує на час створення естампа та назва, мають бути короткими і лаконічними. Сигнатура має важливе значення у визначенні кількості надрукованих естампів. Порядкова послідовність важлива для встановлення художньої цінності твору. Перші відбитки ціняться вище за наступні. Сигнатура має вигляд дробу, в чисельнику якого вказується порядковий номер знятого відбитка, а у знаменнику — вся кількість надрукованих естампів. Всі написи на нижньому полі естампів виконують тільки графітним олівцем, відступивши від краю приблизно на 1 сантиметр.

З лівого боку пишуть дріб сигнатури, поряд — назву твору, далі, в цьому ж рядку, не виходячи за лінію бічного фацета, ставлять автограф та рік виконання твору.



Додаток

**Техніки  
станкової  
графіки**





*Цорн А. Тост. 1900. Офорт*



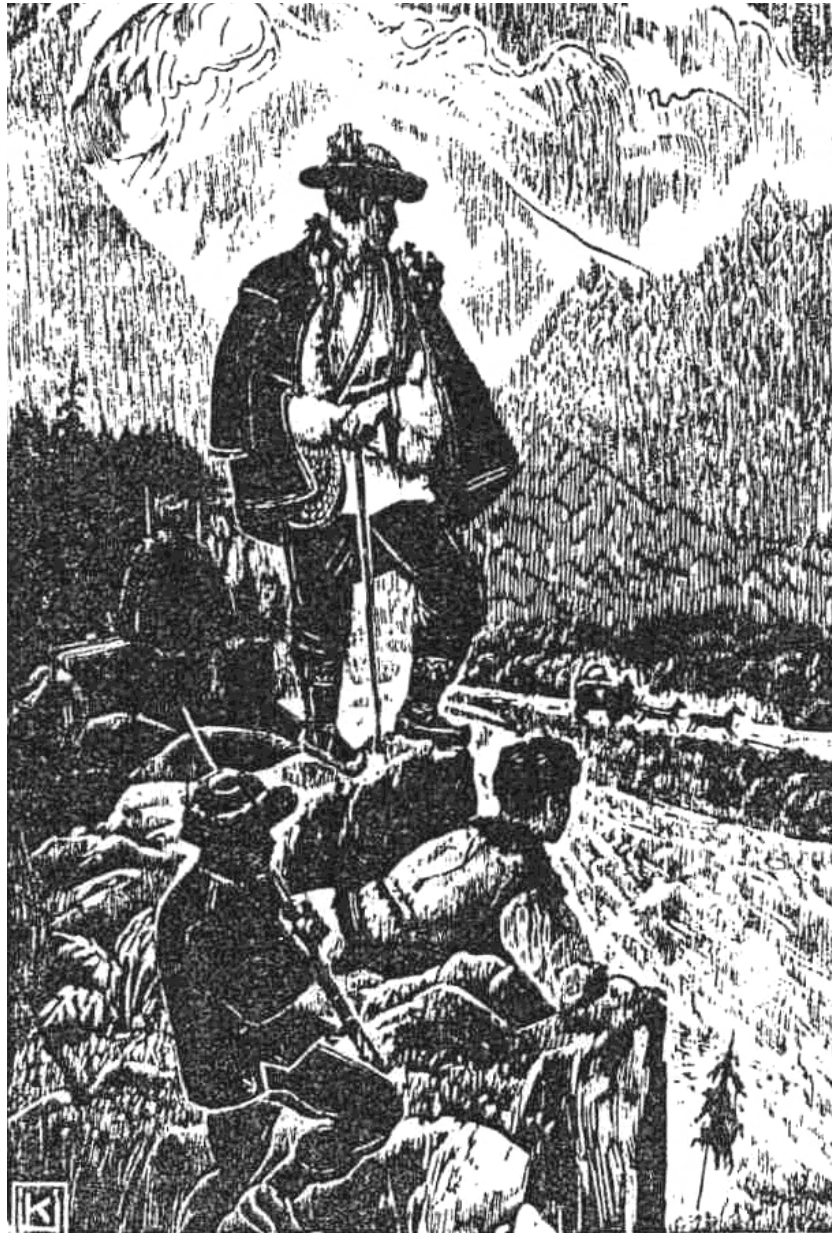
*Швабінський М. 1890. Ріцева гравюра*



Окас Е. Ненависть. Аква tinta



*Цорн А. Біля роялю. 1900. Травлений штрих*



*О.І.Кульчицька. Олекса Довбуш*



*М. І. Жук. Портрет Івана Франка*





Якутович Г. Аркан. Ліногравюра



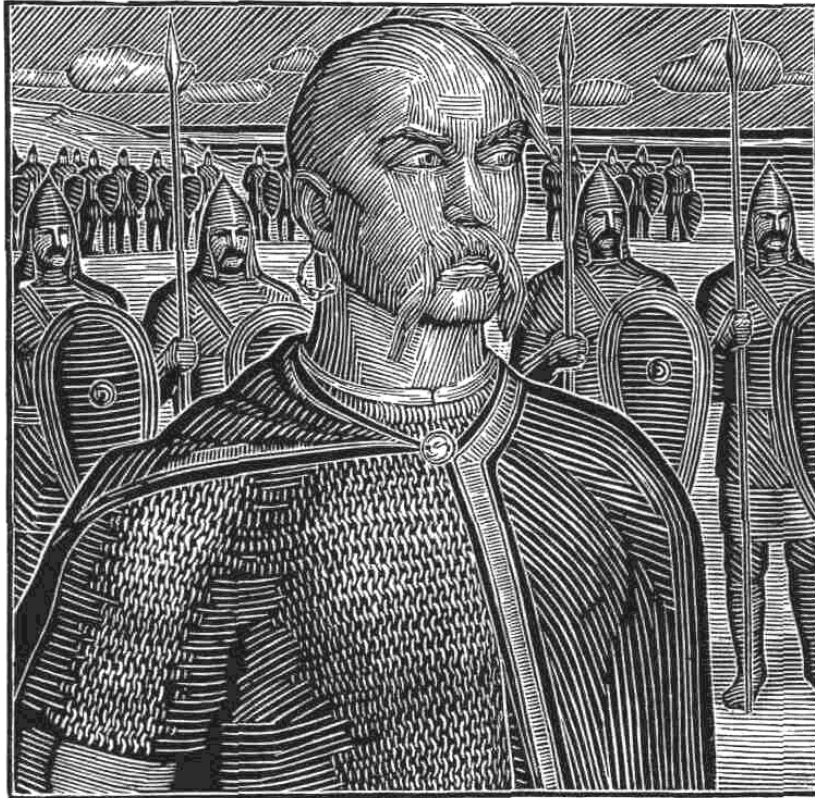
*Ренуар О. Сидяча купальниця. М'який лак*



Г.Нарбут. Обкладинка до журналу "Наше минуле"



Невідомий майстер. Портрет гетьмана Петра Сагайдачного



*Г.Гавриленко. Князь Святослав*



Якутович Г. Ілюстрація до драми І.Кочерги  
"Ярослав Мудрий". Ліногравюра



**Портрет  
та станкова  
ліногравюра**



*М.Бойчук. Портрет Тараса Шевченка*

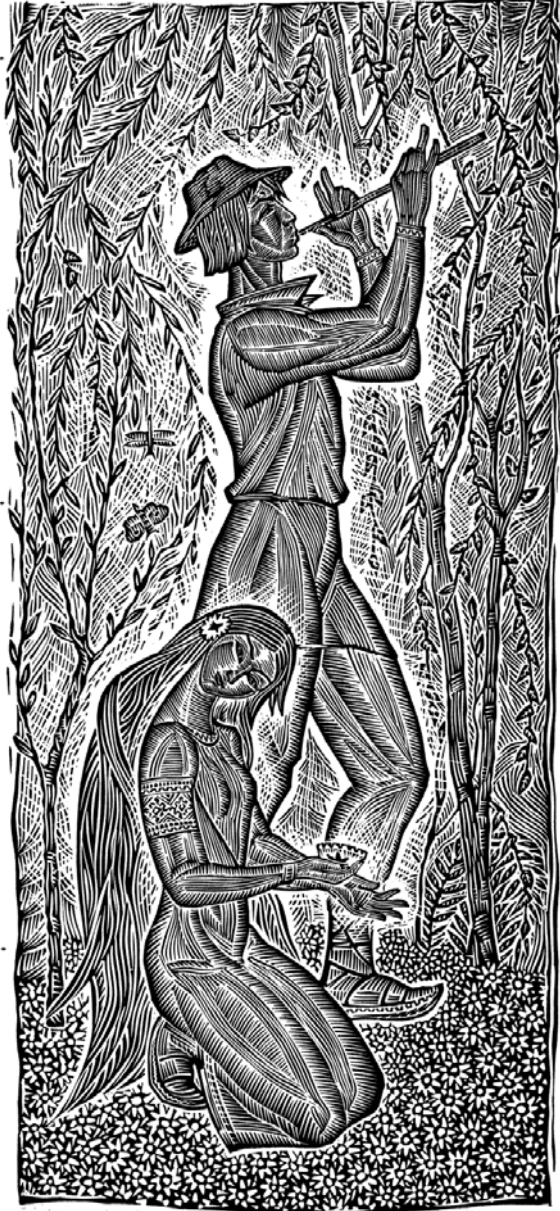




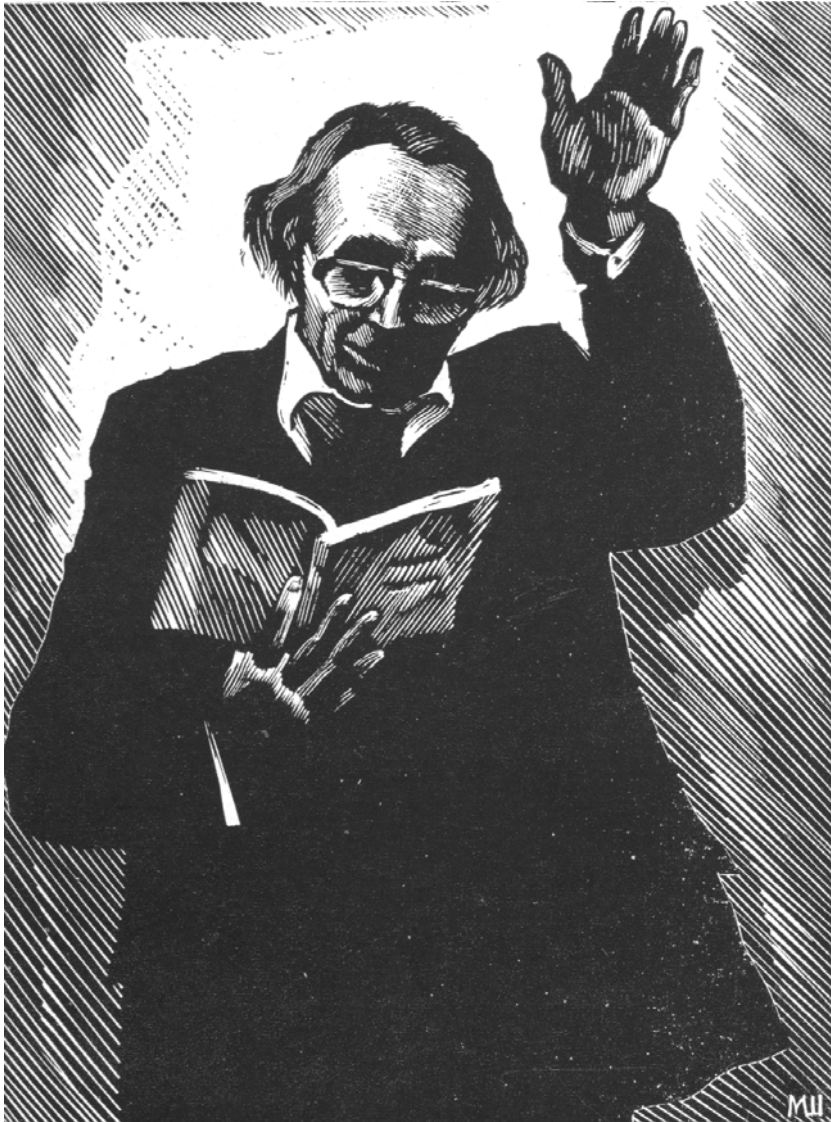
*В.Чебаник. Портрет Олександра Довженка*



Шевченко Т.Г. Портрет Ф.Н.Толстого. Офорт



Шелест М. Ілюстрація до твору Л.Українки “Лісова пісня”



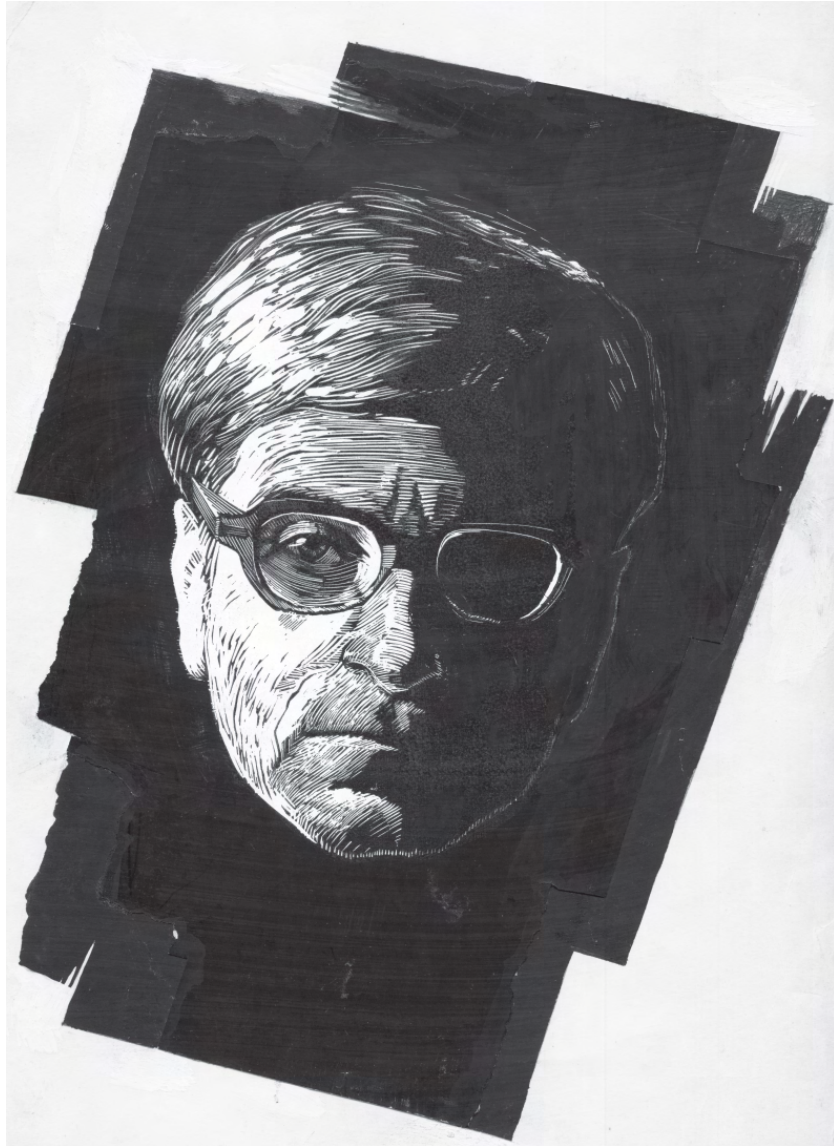
*Шелест М. Поет Олекса Довгий. Ліногравюра*



Каратфа-Корбут С. Гамалія. Т. Шевченко. Ліногравюра



*Мазересль. Автопортрет. Дереворит*

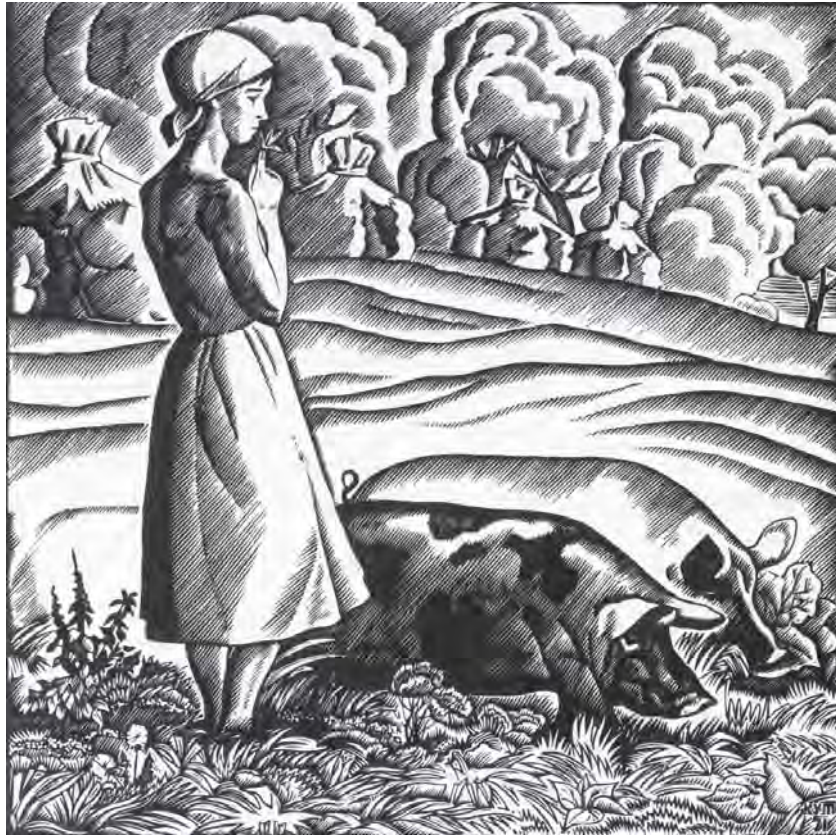


Куленко М. Паладій Володимирович. Ліногравюра



*Куленко М. Ректор. Автогравюра*





Куткін В. Ілюстрація до оповідання Г.Косинки "Циркуль".  
Ліногравюра





О.Данченко. Кобзар Гнат Гончаренко



*Лопухова Н. Ілюстрація до твору Л.Українки "Лісова пісня"*



В. Лопата. Ілюстрація до роману "Людолови" З. Тулуб



*В. Лопата. Ілюстрація до роману "Людологи" З. Тулуб*



*В.Перевальський. Михайло Бойчук*



*Губарев О. Двоє. Ліногравюра*



*Якутович Г. Ілюстрація до повісті М. Коцюбинського  
“Fata Morgana”. Ліногравюра*

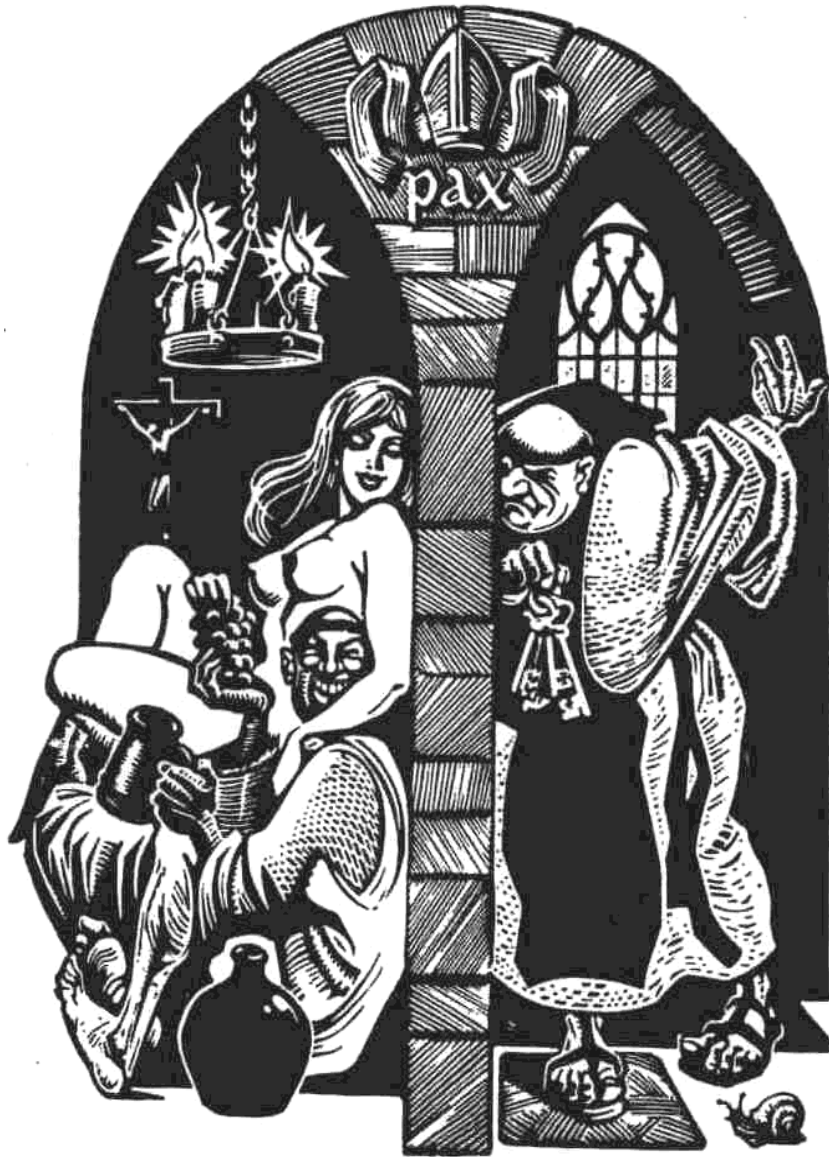




Малаков Г. Ілюстрація до новел Дж.Боккаччо "Декамерон". 1966.  
Ліногравюра

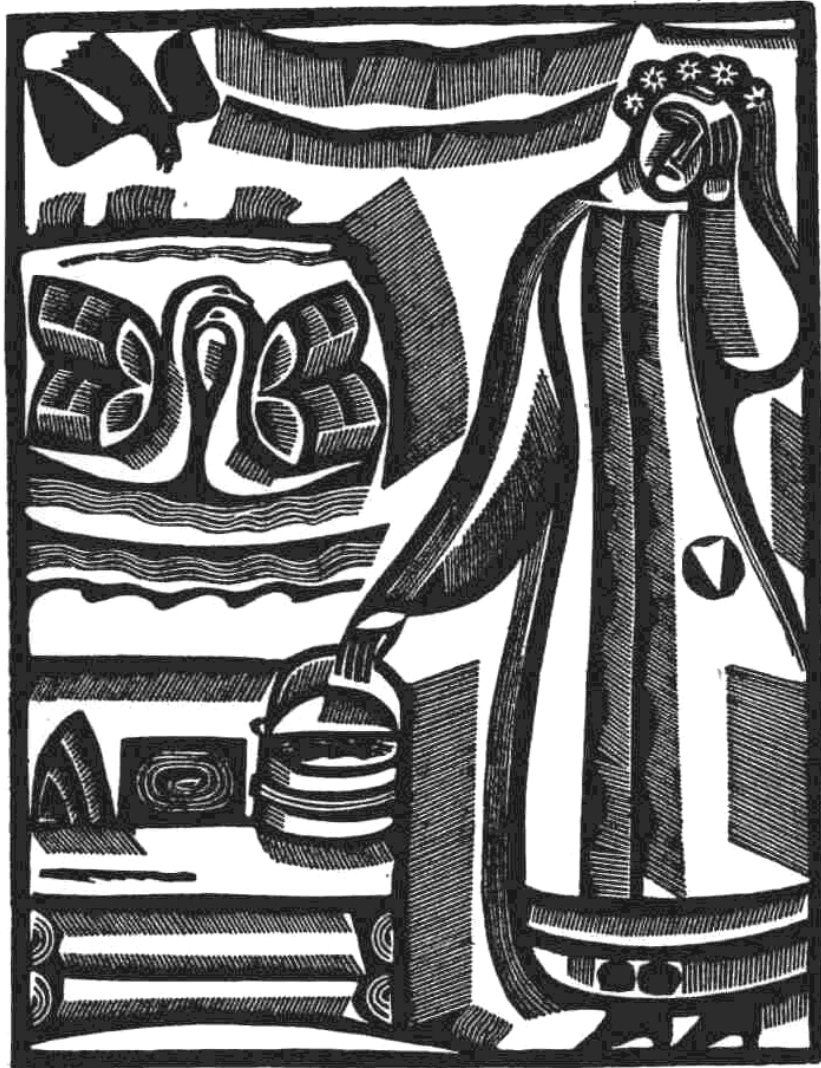


Малаков Г. Сповідь. Із серії "Середньовічні сюжети"



Малаков Г. Монах і абат. Ілюстрація до новел Дж. Бокаччо  
“Декамерон”





*Перевальський В. Українські пісні. Ліногравюра*



*Якутович Г. Ілюстрації до книги М. Коцюбинського  
"Тіні забутих предків"*



*Б.Сорока. Середмістя Львова*



Якутович Г. "Є у мене топір, топір...!" Ліногравюра





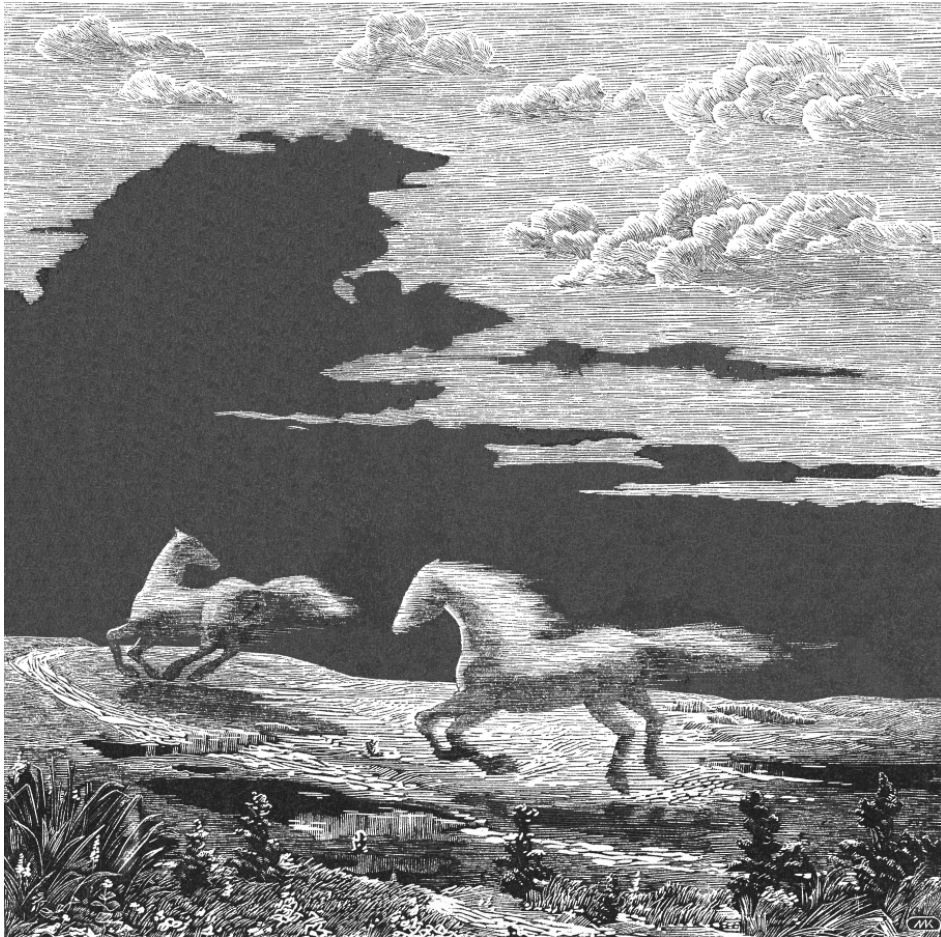
**Ліногравюри  
М. Куленко**



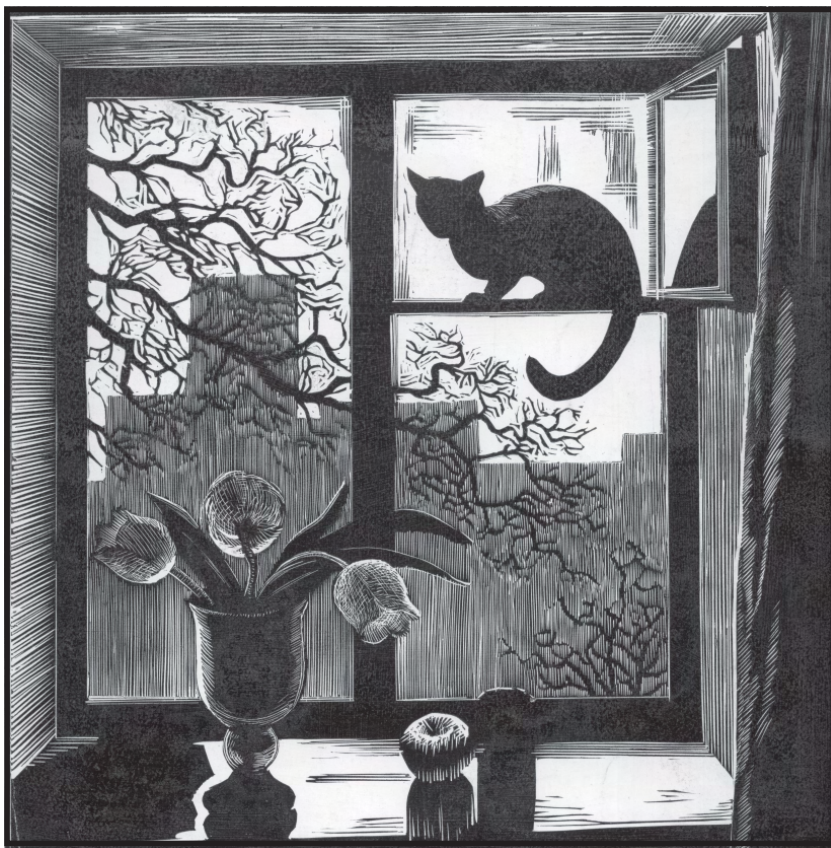
*Рання весна*



*Весна починається. Кольорова ліногравюра*









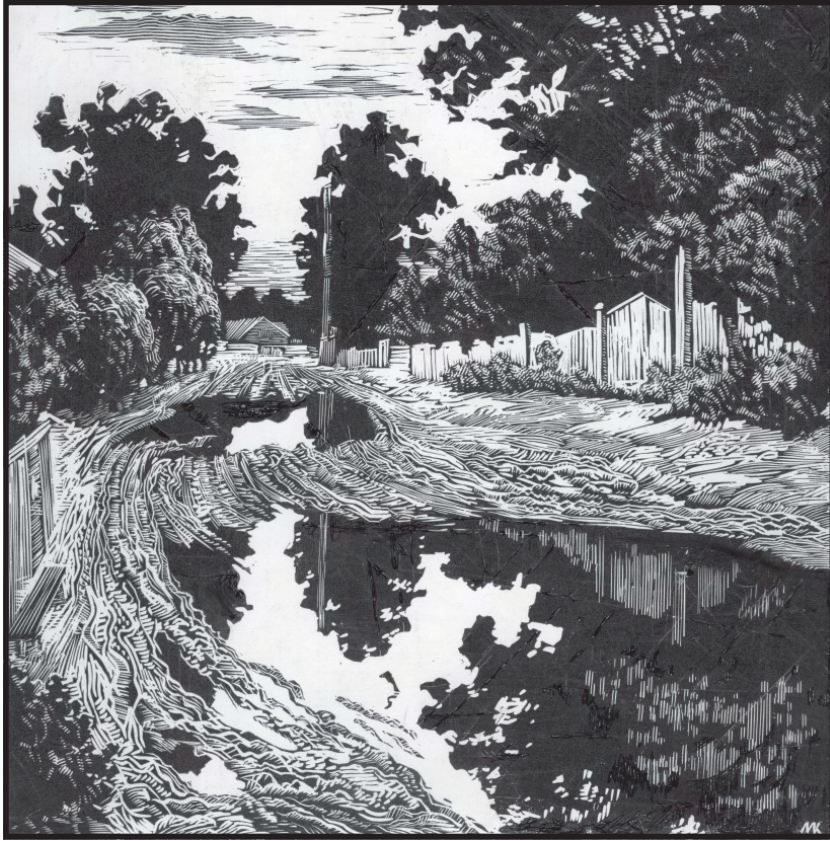
*Нічна квітка*



*На долину туман упав*

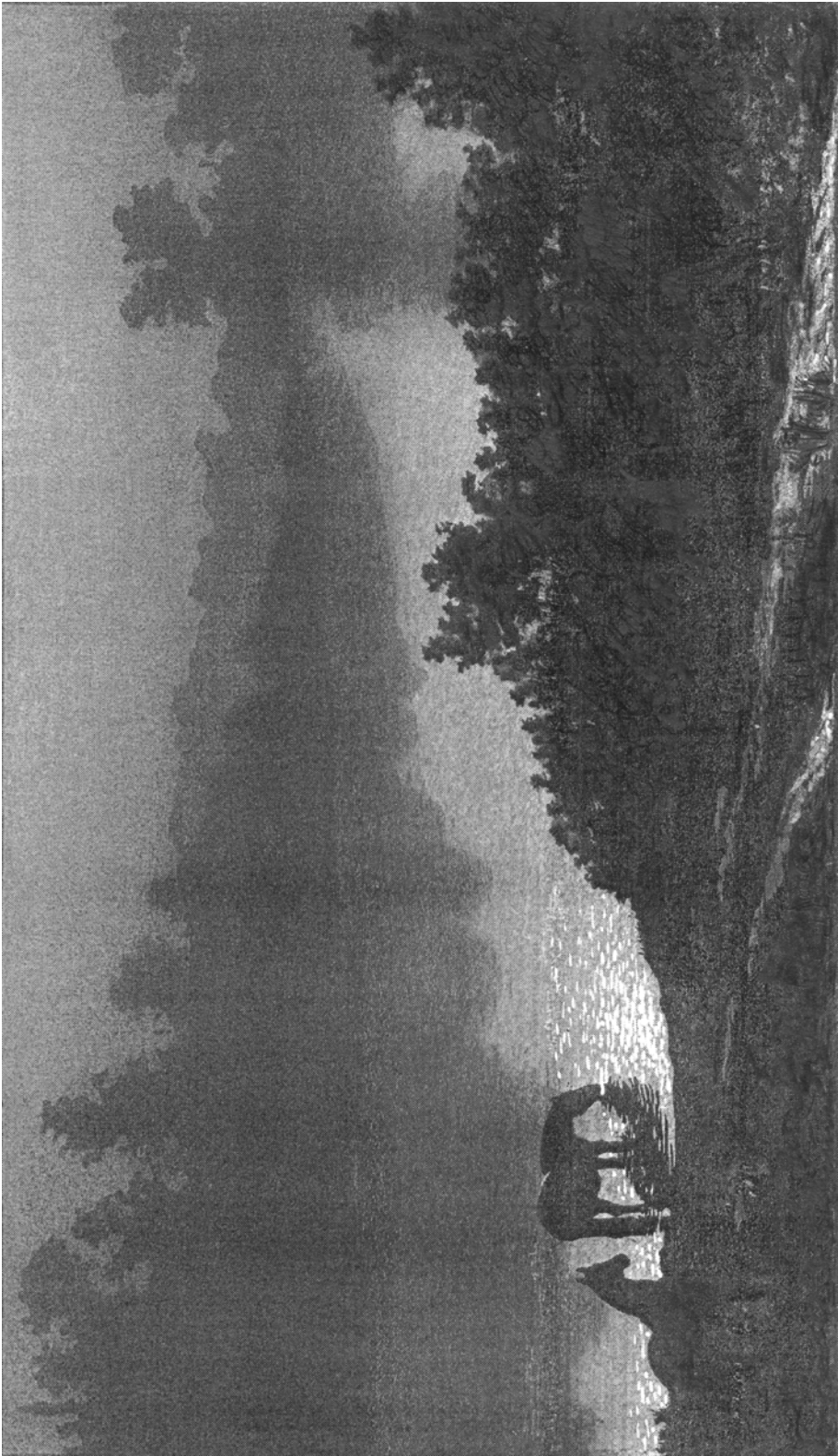






*Дощ пройшов*

*Передчуття грози*





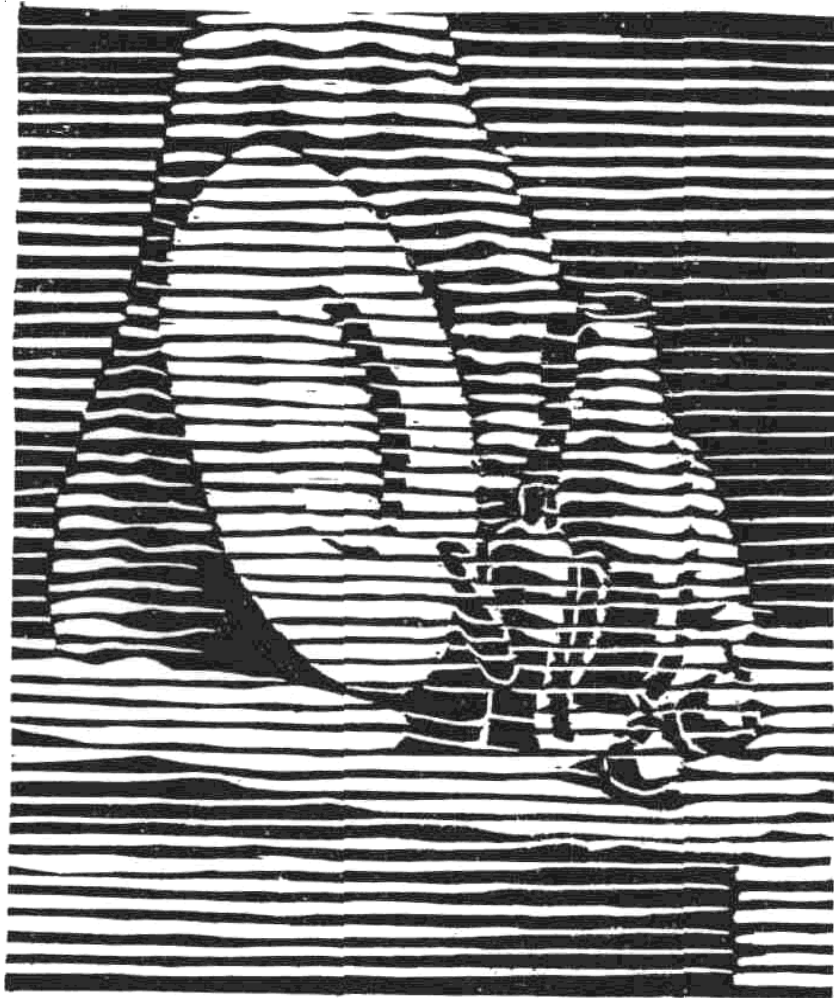
*Кімнатні квіти*

*Тиша. Кольорова ліногравюра*





**Студенты  
продовжают**



*Богусевич О. Перші вправи. Ліногравюра*

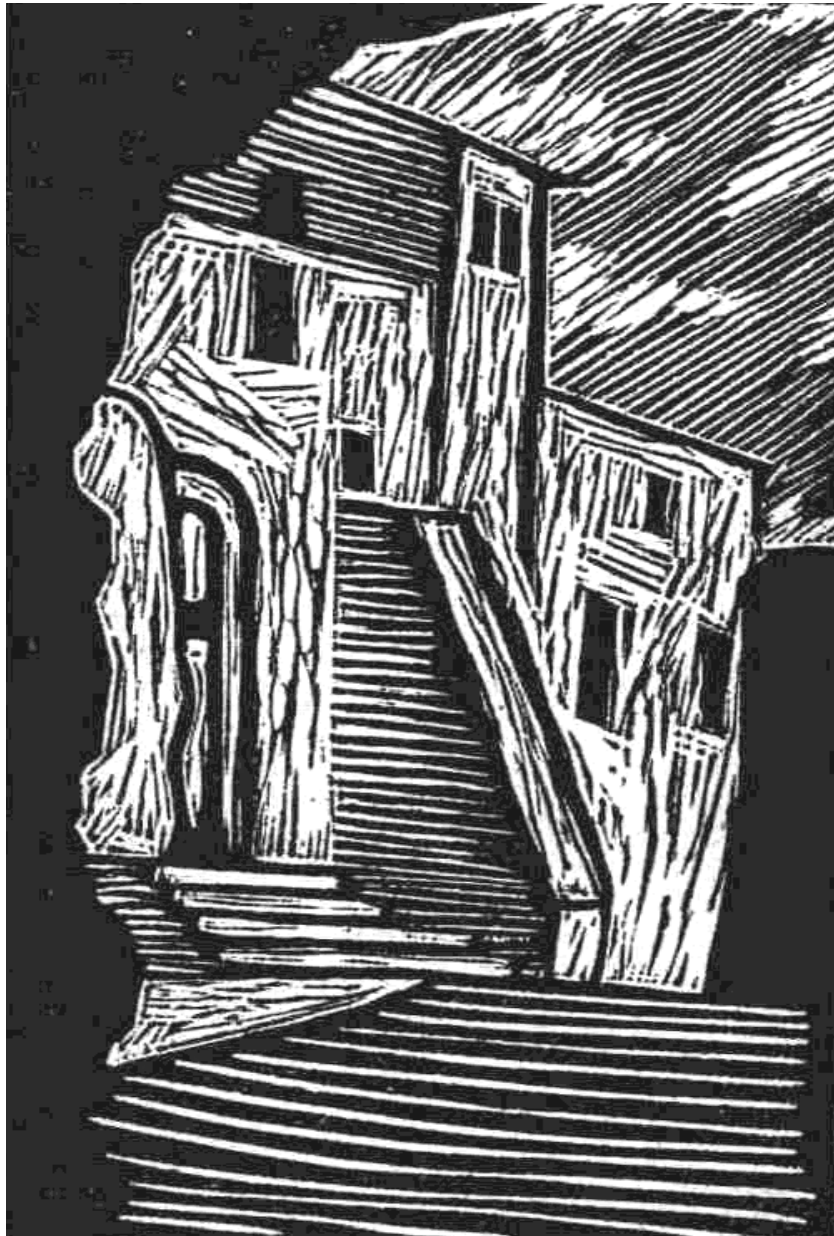


*Лоліна Н. Натюрморт. Ліногравюра*



*Беренок С. Композиція. Ліногравюра*





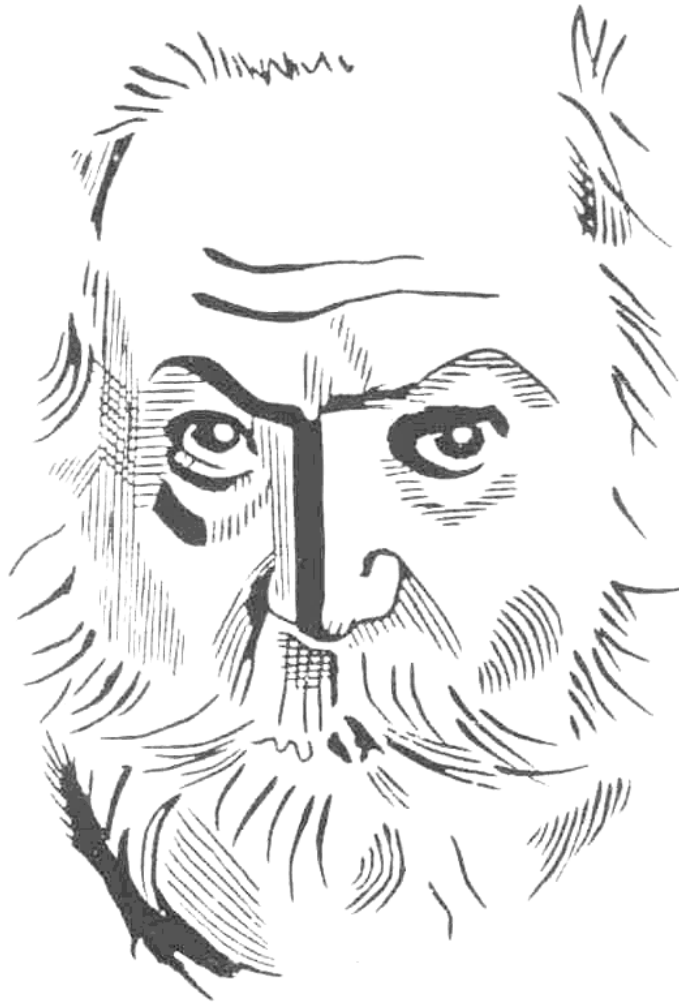
Васянович К. Старе місто. Ліногравюра



*Пушня О. Автопортрет. Ліногравюра*



*Васянович К. Автопортрет. Ліногравюра*



*Чайковська В. В. Гюго. Ліногравюра. Глибокий друк*



Кузьменко М. Автопортрет. Ліногравюра



*Самофалова Н. Автопортрет. Ліногравюра*



*Присяда М. Портрет. Ліногравюра*

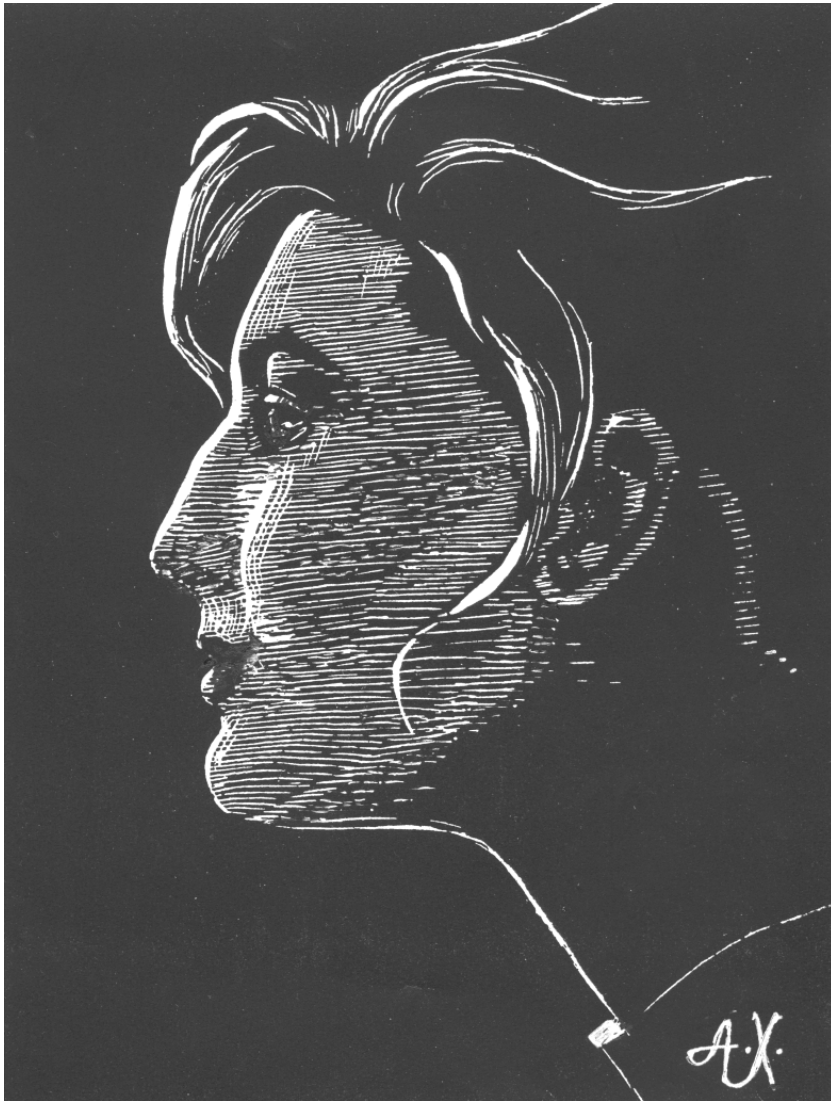


*Миронов Є. Автопортрет. Ліногравюра*





*Павлікова М. Автопортрет. Ліногравюра*



*Хмелівська А. Автопортрет. Ліногравюра*



Харченко Г. Враження. Ліногравюра



*Ткачук М. На Чорнобиль журавлі летіли... Ліногравюра*



Попенко Д., Васянович К., Зарецька С., Таран О.



Бондаренко Л., Таран О., Лоліна Н., Бурзак



Попенко Д. Пейзаж. Ліногравюра

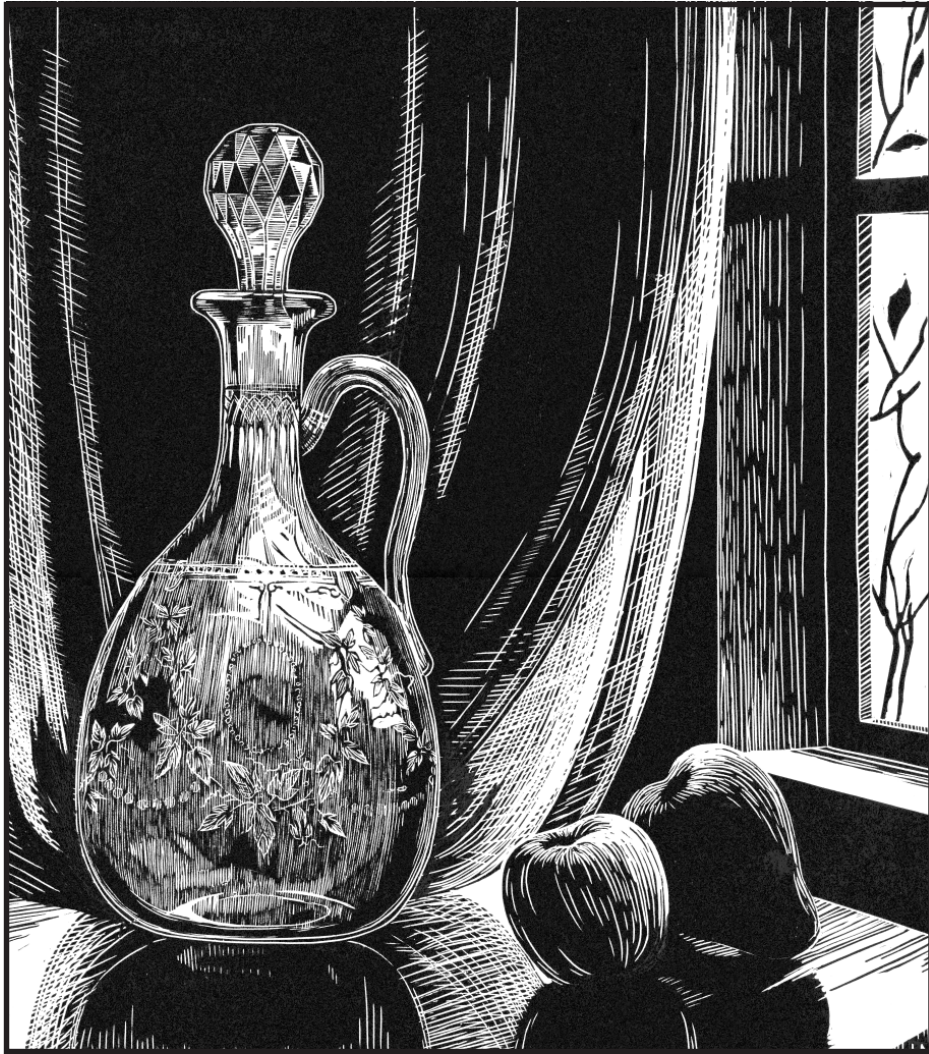


Беренок С. Весна. Ліногравюра



*Присюда М. Сон. Ліногравюра*

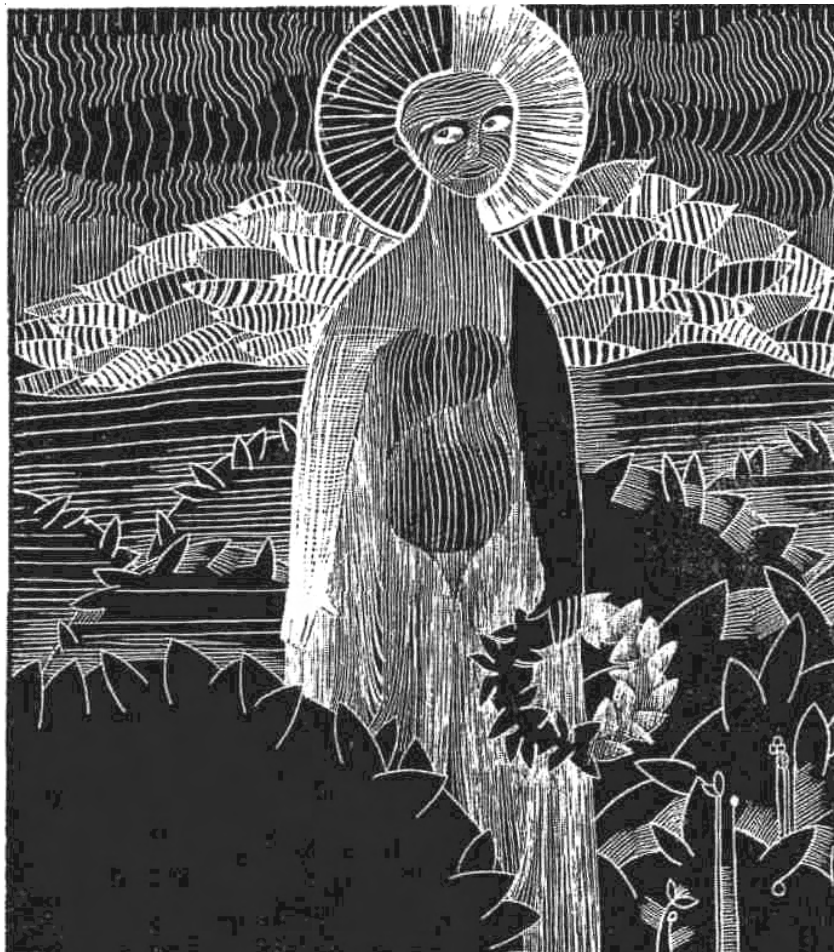




Чоботар М.. Натюрморт. Ліногравюра



Таран О. Натюрморт. Ліногравюра



*Кислик О. Ангел. Фотогравюра*



*Бондаренко Л. Проба різця.  
Куленко М. Екслібриси Дутчака П. В. та Барановського Б. М.*

## Література

1. *Апчинская Н.В.* Марк Шагал: Графика. — М.: Сов. художник, 1990. — 222 с.
2. *Белецкий П.Г., Г.Нарбут.* Монография. — Л.: Искусство, 1985. — 239 с.
3. *Богомольный М.Я., Чебикін А.В.* Техніка офорта. — К.: Вища школа, 1979. — 142 с.
4. *Богемская К.* Франс Мазереель. — М.: Искусство, 1975. — 64 с.
5. *Гончарова Н.И.* Из истории русской графики нач. XIX в. — М.: Искусство, 1987. — 328 с.
6. *Гончаров А.* Об искусстве графики. — М.: Петроград, 1923. — 71 с.
7. *Грузенберг С.* Графика. — М.: Наука, 1922. — 38 с.
8. *Гончаров Н.Д.* Мастера книжной графики. — М.: Искусство, 1960. — 33 с.
9. Графика Остроумовой-Лебедевой. Графюра и акварель. — М.: Искусство, 1984. — 152 с.
10. *Дмитрий Митрохин.* Монография. — Л.: Аврора, 1977. — 112 с.
11. *Дьяков Л.Л.* Г.Доре. — М.: Искусство, 1983. — 42 с.
12. *Дмитриева Н.О.* О книжной иллюстрации. — М.: Искусство, 1951. — Журнал.
13. *Кристаллер П.* История европейской гравюры. XV-XVIII вв. — Л.: Искусство, 1939. — 514 с.
14. Ковтун Е.Ф. Что такое эстамп. — Л.: Худ. РСФСР, 1963. — 94 с.
15. Каган М.С. Морфология искусства. — Л.: Искусство, 1972. — 440 с.
16. Коломиец А.С. Современная гравюра Японии и ее мастера. — М.: Изобразительное искусство, 1964. — 383 с.
17. Касиян В.И. Гравюры. — М.: Сов.худ., 1968. — 115 с.
18. Кибрик Е.А. Работы и мысли художника. — М.: Искусство, 1984. — 255 с.
19. Кулешова В. Анатолий Кокорин. Графика. — М.: Сов.худ., 1984. — 126 с.
20. Куленко М. Авторська накладна графіка. — К. КНУБА, 2001. — 124 с.
21. Логвин Г.Н. З глибин. Гравюри українських стародруків XVI-XVIII ст. — К.: Дніпро, 1998. — 407 с.
22. Айзеншер И.Я. Техника и офорт. Гравюра на металле /Под ред. Дороклонского. — И.: Искусство, 1939. — 207 с.
23. Школа изобразительного искусства. Выпуск XII. — М.: Академия Художеств СССР, 1963. — 203 с.
24. Звонцов В.М., Шистко В.И. Офорт. — М.: Искусство, 1971. — 172 с.

25. Верба И. Георгий Якутович. — М.: Советский Художник, 1970. — 95 с.
26. Владич Л. Графика Сергея Адамовича. — К.: Мистецтво, 1977. — 96 с.
27. Выставка гравюры на дереве XV—XX вв.: Каталог. — М., 1962. — 95 с.
28. Георгий Малаков: Альбом /Авт.—сост. Д.В.Малаков. — К.: Мистецтво, 1984. — 112 с.
29. *Дмитрий Бисти*. Графика: Альбом.— М.: Советский Художник, 1978.—48 с.
30. *Журов А., Третьякова Е.* Гравюра на дереве. М.: Искусство, 1977.— 247 с.
31. *Коломиец А.* Современная гравюра Японии и ее мастера.— М.: Изобразительное искусство, 1974. — 380 с.
32. Новые открытия советских реставраторов. Японская гравюра/ Сост. С.В. Ямщиков.— М.: Советский Художник, 1979.— 144 с.
33. Очерки по истории и технике гравюр ГМИИ им. Пушкина.— М., 1974.—320 с.
34. *Павлов И., Маторин М.* Техника гравирования на дереве и линолеуме.— М.— Л.: Искусство, 1938. — 137 с.
35. *Пекаровский М. И.М. Селиванов.*— К.: Мистецтво, 1964. — 53 с.
36. *Синицын Н.* Гравюры Остроумовой-Лебедевой.— М.: Искусство, 1964.—144 с.
37. *Суслов В. А.П.* Остроумова-Лебедева.— Л.: Художник РСФСР, 1967.— 202 с.
38. *Суворов П.* Гравирование на линолеуме. — М.— Л., 1960. — 32 с.
39. *Старонос Н.* Гравюра на линолеуме. — М.— Л.: Искусство, 1975. — 62 с.
40. *Халаминский Ю. В.А. Фаворский.*— М.: Искусство, 1964. —291 с.
41. *Фищенко А.Ф.* Каталог. — К., 1977. — 22 с.
42. *Чесноков В. В.Д. Фалилеев.*— М.: Изобразительное искусство, 1975. — 145 с.
43. *Цельтнер В. В. Ливиненко.*— М.: Советский художник, 1971.— 142 с.
44. *Щипанов А.С.* Юным любителям кисти и резца.— М.: Просвещение, 1981.—416 с.
45. *Лазарев В.Н.* Андрей Рублев и его школа.— М.: Искусство, 1966. — 170 с.
46. *Лебедев Г.Е.* Русская книжная иллюстрация XIX в.— М.:Искусство, 1952.—210 с.
47. *Литвиненко В.Г.* Альбом.— К.: Мистецтво, 1981.— 162 с.
48. *Лопухова Н. Н. Лопухова.* Альбом. — К.: Мистецтво, 1981.— 111 с.
49. *Попова Л.И. Якутович.* Альбом.—М.: Сов.худ., 1988.— 143 с.
50. *Пикассо П.* Графика Пикассо.— М.: Искусство, 1967.— 186 с.

51. *Пахомова В.А.* Графика Ганса Гольбейна Младшего.— Л.: Искусство, 1989.— 228 с.
52. *Пустовойт П.Г.* Слово и образ в художественном произведении.— М.: Знание, 1963.— 32 с.
53. *Разумовская С.В.* Алексей Кравченко (1889—1940) Монография.— М.: Изобразительное искусство, 1986.— 342 с.
54. *Розанова Н.Н.* Красаускас. Графика, живопись.— М.: Сов. худ., 1985.— 183 с.
55. *Рубан В.В.* Микола Попов. Альбом.— К.: Мистецтво, 1985.— 127 с.
56. *Староносков П.Н.* Гравюра на линолеуме.— М.-Л.: Искусство, 1938.— 18 с.
57. *Севастьянов Е.И.* Изобразительность и выразительность в искусстве.— М.: Изобразительное искусство, 1970.— 233 с.
58. *Сидоров А.А.* Древнерусская книжная гравюра.— М.: Изд. Академии наук СССР, 1954.— 392 с.
59. *Соколов А.Н.* Теория стиля.— М.: Искусство, 1968.— 223 с.
60. *Томев Е.* Болгарская графика: гравюра.— София, 1956.— 311 с.
61. *Турова В.В.* Что такое гравюра.— М.: Изобразительное искусство, 1986.— 158 с.
62. *Шпаков А.П.* Художник и книга.— К.: Мистецтво, 1973.— 186 с.
63. Японская гравюра.— М.: Изобразительное искусство, 1963.— 146 с.
64. *Яців Р.М.* Львівська графіка 1905-1990.— К.: Мистецтво, 1992.— 133 с.





A circular logo is centered on a rectangular background with a halftone dot pattern. The logo itself is a solid light gray circle. Inside the circle, the word "Сфера" is written in a large, elegant, black cursive script. Below it, the word "Шрифт" is written in a smaller, bold, black sans-serif font.

*Сфера*  
**Шрифт**

*Хто не знає мови народу  
країни в якій живе -  
той або гість, або наймит,  
або окупант.*  
К. Маркс

## Історична довідка розвитку писемності

Уява людини про Слово Творця збереглася у багатьох народів Стародавніх віків, зокрема, найперших вавілонських записах, у письменах стародавнього Єгипту, країни Урарту тощо.

Проїшли тисячоліття, поки людина навчилася передавати свої слова, почуття і думки за допомогою умовних знаків, закріплювати їх у часі. Виникненню та розвитку писемності передувала дуже тривала еволюція первісної людини.

З появою писемності в додаток до звукового спілкування людство збагатилося ще й писемною мовою, яка виражена тепер літерами алфавіту. Отже, звукова мова сприймається на слух (акустично), писемна — зором (оптично). Фактично почався період документальної історії людства, стало можливим не тільки передавати інформацію на відстань, але й закріплювати її в часі.

Графічні образи, завдяки яким людина сприймає зміст написаного, пройшли дуже довгий, трагічний і тернистий шлях, удосконалювались багатьма народами світу.

Писемність є частиною загальної культури певного народу, частиною історії світової писемності та світової культури.

Найважливішою умовою для розвитку писемності є її алфавіт. Слово “алфавіт” походить від назви двох перших давньогрецьких слів: альфа і бета. В Україні користуємося словом “азбука”, яке походить від двох перших літер слов’янського алфавіту: аз (а) і буки (б).

Знаки алфавіту, що графічно відрізняються один від одного в своїй найпростішій умовній схемі, є графемами.

Сучасний алфавіт давно втратив ілюстративну суть образних уявлень і став умовною графічною схемою.

Алфавіт, літери якого мають загальну закономірність форм і накреслення, називається шрифтом.

Як і кожний вид мистецтва, мистецтво шрифту відтворює стильові особливості епохи, в яку створено той чи інший шрифт.

Готичні шрифти XII-XIV ст. і шрифти антиква XV-XV I ст. відтворюють одну систему латинського письма, але різною графічною формою: в епоху середньовіччя – готичними шрифтами, в епоху Відродження – гуманістичним шрифтом антиква.

У XVIII ст. в епоху утвердження класицизму і, зокрема, класичної антикви на єдиний з латинським шрифтом шлях стають і шрифти слов'янських народів, що у своїх формах походили від грецького і мали назву “кирилиця” та “глаголиця”.

У XX ст. на основі стародавніх розроблено цілу сім'ю гротескових шрифтів, які стали шрифтами століття, витіснивши багато інших.

Досвід свідчить, що без знання історії і теорії шрифту, без глибокого, вдумливого вивчення і практичного засвоєння шрифтового мистецтва неможливо уявити сучасного художника шрифту, здатного вільно працювати на високому професійному рівні.

Писемність, графічні образи, завдяки яким читач сприймає зміст написаного, довго і важко вдосконалювались багатьма народами, але сформувались вони в Єгипті і майже одночасово в Шумері в кінці IV тис. до н.е.

Тобто спочатку було слово, але передавати свої слова, думки і почуття за допомогою умовних знаків, закріплювати їх у часі люди змогли через багато тисячоліть.

Виникненню і розвитку письма передувала еволюція первісної людини.

Ієрогліфічне письмо (священне письмо з грецької), що виникло в Єгипті, було привілеєм жреців. В ієрогліфах видимі предмети позначалися відповідними зображеннями (рука, нога, рот, палець тощо) або символічними знаками (сонце, місяць, птахи, тварини) (рис. 1). Для дієслів вживали зображення близьких символів: ноги – ходити, вуха – слухати.



Рис. 1. Єгипетські ієрогліфи

Пізніше виникла більш зручна скорописна форма ієрогліфічного письма — ієратичне письмо, яке мало силабічний, тобто складовий характер (рис. 2).

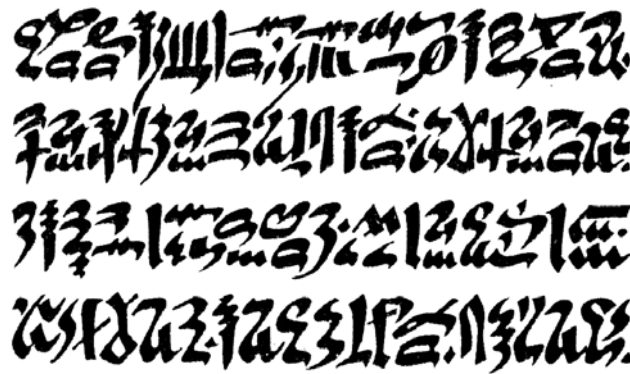


Рис. 2. Ієратичне письмо

Виникнення ієратичного письма пов'язують із застосуванням папірису як матеріалу для письма.

Письмо, першоджерелом якого є ієрогліфічне, якісно нове, із сферою його застосування у всіх аспектах суспільного життя. Згодом з'являється алфавіт, в якому, крім сотень відомих ієрогліфів, виявилось 24 справжні приголосні літери.

На кам'яних стінах єгипетських храмів уживаються поруч ієрогліфи різного значення: це знаки, які означають цілі слова, окремі склади або справжні літери.

У VII ст. до н.е. в північному Єгипті виробилась друга скорописна форма єгипетського письма — демотична (термін увів Геродот), яка, в свою чергу, перетворюється на абетково-фонетичне, але без голосних звуків письмо (рис 3).

Коли Єгипет утратив незалежність, письмо, мова і культура почали швидко занепадати, потрапивши під грецький і латинський вплив. Від III ст. н.е. письмо, мова, культура Єгипту були повністю забуті, витіснені грецькою і латинською мовами, які базувались на грецькій абетці коптською писемністю.

Розшифрувати, прочитати, скласти граматику давньоєгипетської мови пощастило французькому вченому Ж.Ф. Шампольйону (1790-1832 рр.) лише в XIX столітті.

Ключем до розкриття таємниці ієрогліфів стала білінгва (дво-мовний напис), висічений на відомому розетському камені, що тепер зберігається в Британському музеї в Лондоні.

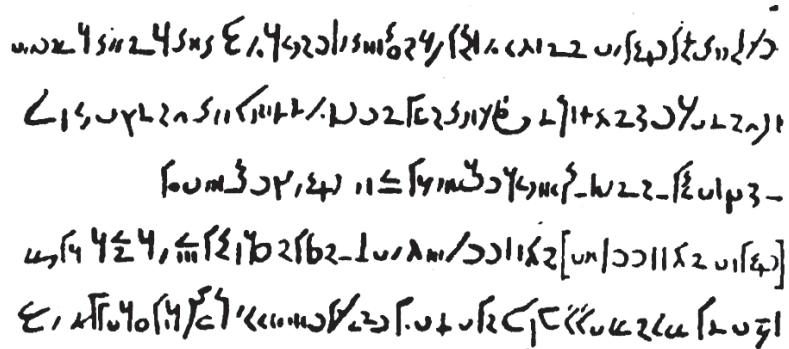


Рис. 3. Демотичні написи на камені, знайденому в Розетті

Іншим осередком найдавнішої цивілізації була територія Месопотамії, яку в IV тис. до н.е. заселили народи, що прийшли зі сходу, звані шумерами, вони ж стали творцями писемності, культури, науки. Шумери виробили свою власну систему письма, яка поширилась на великій території, саме їх вважають винахідниками клинчастого письма (рис. 4).

Клинопис, як свідчить назва, складався з клинів, розташованих у різних напрямках. “Писалися” ці пам’ятки на м’якій глині вдавлюванням металевою, дерев’яною або з іншого матеріалу тригранною паличкою. Отже, вибір клинястої форми писемних знаків не довільний акт писця, а зумовлений матеріалом, на якому писали, та формою знаряддя для письма: трикутна паличка надавала письму клинястого характеру.

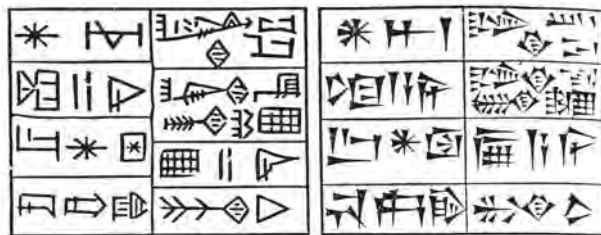


Рис. 4. Шумерське письмо та вавилонський клинопис

1 Найдавніші пам'ятки клинопису на глині відносять до кінця IV тис. до н.е.

Клинопис під загальною назвою шумеро-вавілонсько-асірійського клинопису був поширений у країнах Передньої Азії серед п'ятнадцяти народів Месопотамії, Ірану та ін. Клинописом користувався народ держави Урарту у IX-VI ст. до н.е. на території сучасної Вірменії.

### Китайське письмо

Китайські ієрогліфи утворились внаслідок розвитку первісного китайського піктографічного письма. На території повіту Хенянь, де була наприкінці епохи Шань-Інь столиця династії Шан, знайдено кілька десятків написів, датованих 1400-1000 рр. до н.е., накреслених на кістках жертвних тварин і черепаших панцирах (рис. 5).

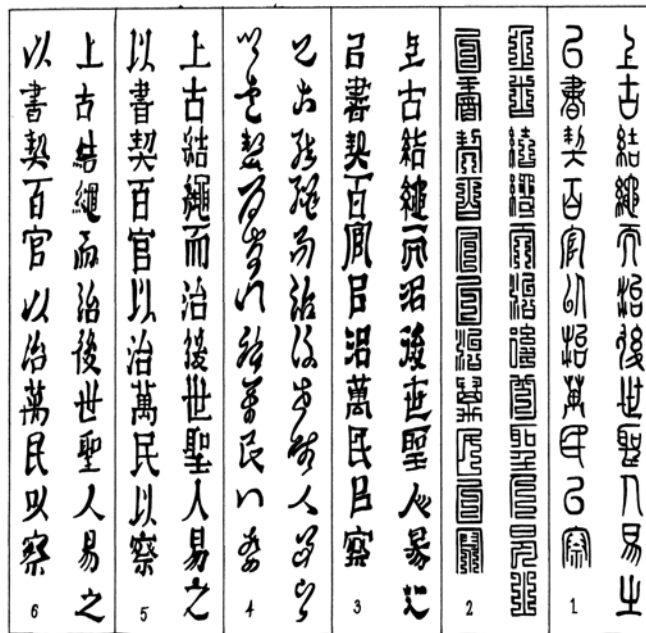


Рис. 5. Основні типи китайської писемності:  
1) чжуань; 2) шан-фан-та-чжуань; 3) лі-шу; 4) цао-шу; 5) сун-пан;  
6) сін-шу

Виконані досить розвиненими, стилізованими знаками, вони розповідають про знаменні події, називають імена визначних людей. Найдавнішою пам'яткою китайського письма є написи, зроблені на десятиох кам'яних барабанах біля головної брами пекінського храму Конфуція (1100 р. до н.е.).

Китайськими писемними пам'ятками були також вузькі дерев'яні або бамбукові планки з ієрогліфічними текстами, виконані різцем або природними барвниками – тушшю або чорним лаком, які скріплювались мотузкою в кілька паралельних рядків. Така “книжка” мала назву “це”.

З VIII ст. до н.е. матеріалом для книжок у Китаї був шовк, що, в свою чергу, зумовило перехід до волосяного пензля, писали на ньому тушшю. Легку і еластичну книжку зивали у сувой, і називалась вона “цзюань” (сувій). Більш досконалим матеріалом для книжок був папір, який в 105 р. приготував Цай Лунь зі старих рибальських сіток. Ранні зразки паперу були виготовлені з коконів шовкопряда.

Китайці пишуть зверху вниз вертикальними стовпчиками справа наліво, проте буває і горизонтальне письмо.

Сучасне письмо Китаю, яке увібрало в себе історичні традиції письма Ван Сі-джі (321-379 рр.), використовується до тепер.

## Алфавітні системи писемності

### Фінікійське фонетичне письмо

Відомо, що єгипетська культура, наука, писемність були домінуючими серед народів інших країн. Зокрема, фінікійське мистецтво перебувало в залежності від єгипетського та грецького.

Фінікійці оцінили переваги, які принесла писемність єгиптянам. Запозичуючи й удосконалюючи їхні письмена, вони створили власну абетку фонетичного письма. Вона складалась з 22 приголосних літер. Перші спроби створити суто фонетичний (вокалізований) алфавіт пов'язують із завойовниками Єгипту – гіксосами. Десь у середині XIII ст. до н.е. вони й створили вперше згадане письмо. Багато документів, пов'язаних з ранніми зразками фінікійського фонетичного письма, виявили в околицях стародавнього міста Бібл, з якого греки вивозили папірус. Звідси пішла грецька назва біблос і терміни біблія, бібліотека. Фінікійський алфавіт наведено на рис. 6.

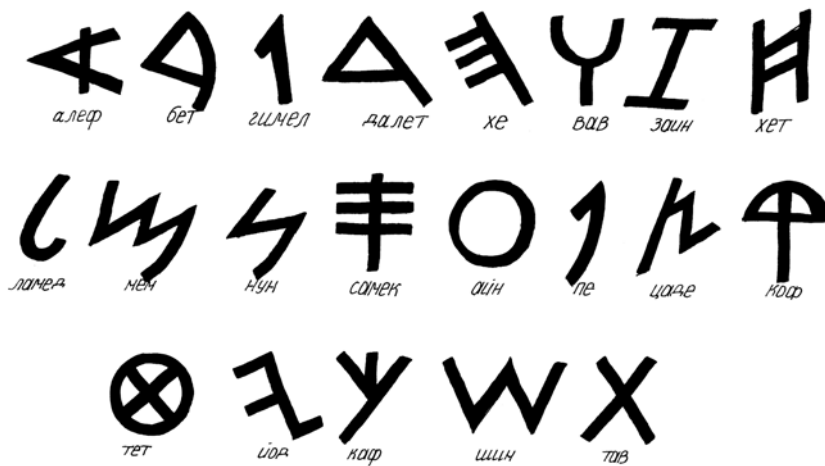


Рис. 6. Алфавіт фінікійців (IX ст. до н.е.)



Очевидно, що на фінікійському фонетичному алфавіті позначився вплив єгипетського письма. Від нього фінікійці запозичили звукову систему і форму літер, а греки від фінікійського – пряме накреслення ліній. За тисячолітню історію фінікійське письмо набуло великого розвитку. Фінікійське фонетичне письмо лягло в основу сучасних форм письма переважної більшості людства.

### Грецьке письмо

Греки, запозичивши фінікійську писемність, внесли у фонетичне письмо принципові зміни ще на початку I тисячоліття до н.е. Всі фонетичні системи того часу в своїй основі були переважно консонантними, тобто основні їхні знаки слугували для позначення приголосних звуків. Вперше остаточно саме греки почали позначати літерами голосні звуки в своєму письмі, які забезпечували точнішу передачу на письмі звуків мови, тому грецький алфавіт відносимо до групи вокалізованих. Найдавніше грецьке вокалізоване письмо відноситься до VIII-VII ст. до н.е. (рис. 7-9).



Рис. 7. Найдавніші грецькі написи, знайдені на о. Санторін, VII ст. до н.е. Напрямок письма справа наліво

ΡΧΟΥΕΝΑΣΥΓΕΡΜΕΝΙΑΙΟΓ  
 ΧΩΡΑΣΟΥΘΕΙΣΑΜΦΕΞΒΑΤΕΙ  
 ΥΝΤΑΣΌΤΙΧΩΡΑΣΤΕΓΛΗ

Рис. 8. Грецьке капітельне письмо III ст. до н.е.

ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΗΝ  
 ΙΟΥΔΑΙΟΣ ΕΝ ΣΟΥ  
 ΣΟΙ ΣΤΗ ΠΟΛΕΙ ΚΑΙ  
 ΟΝΟΜΑ ΑΥΤΟΥ ΜΑΡ  
 ΔΟΧΑΙΟΣ ΟΤΟΥ ΙΑΙ

Рис. 9. Найдавніший зразок грецького унціалу IV ст.

У давньогрецькому, як і у фінікійському письмі, напрямок письма був справа наліво. У процесі еволюції письма в Греції існував особливий вид письма, що мав назву “бустрофедон”, що означає в перекладі “хода волів на пашні”. Це письмо позначалося особливим розташуванням літер і напрямком читання (рис. 10).

Якби сучасний український  
 -εφορτορδ нтρσλπн тєжєт  
 доном то він би мав отакий  
 ρνσϋδ

Рис. 10. Метод письма “бустрофедон”.  
 Зліва – направо, справа – наліво

Бустрофедонів спосіб проіснував недовго, греки почали знову писати лише зліва направо.

Найважливішим етапом наступної еволюції давньогрецького письма був його поділ на два основні види: східногрецький та західногрецький. На основі східногрецького виник грецький класичний алфавіт з 24 літер, який витіснив усі регіональні форми і став національним шрифтом греків, незалежно від місця їхнього проживання.

На основі західногрецького письма виникло письмо латинських народів Італії негрецького походження, це переважно етруски – найдавніший народ Італії, які жили в I тисячолітті до н.е.

Пізніше було послаблення етрусків, завоювання і асиміляція їх римлянами.

Крім цих, загальноприйнятих досліджень і висновків про пріоритет у винаході письменності, є інші дослідження.

Історик і дослідник письменності Я.Б.Шніцер у книзі “Иллюстрированная всеобщая история письменности”, С.-Петербург, 1903 г. изд. А.Ф. Маркса, 264 с., доводить наступне:

Найдавніші пам’ятки писемності, про які дійшли до нас достовірні відомості сягають глибини віків, часів Мойсея і всі без винятку належать євреям. Напис моабітського царя Меші на камені, знайденому на схід від Мертвого моря в 1869 р., де жили моабіти\* (древні євреї), зберіг нам літери, якими користувались євреї за 900 років до н.е. і таким чином є самим древнім пам’ятником алфавітного письма (рис. 11).

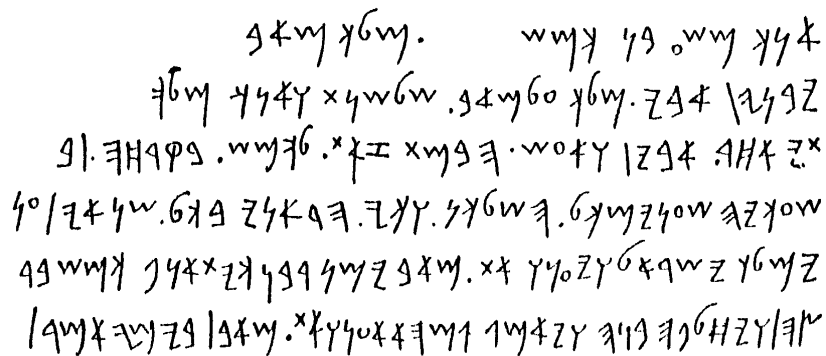


Рис. 11. Верхня частина моабітського каменя IX ст. до н.е.

\* Старійшиною моабітян, за Біблією, був Моаб, син Лота.

Другим пам'ятником древньо-єврейського письма після моабітського каменю є так званий „силоамський напис” знайдений в Єрусалимі в 1860 р. Цей напис висвітлює події проведення Силоамського каналу при царюванні іудейського царя Єзекії в VIII ст. до н.е. (рис.12).

До речі, у древнееврейському письмі є цікава особливість, яка зовсім відсутня в фінікійському письмі, це — крапки для розділу одного слова від іншого. Цей знак (розділові крапки) могли з'явитись лише впродовж дуже великого історичного періоду в розвитку письма. Якщо цей, знак існує вже в таких архаїчних пам'ятках, як Моабітський камінь та „силоамський напис”, то це свідчить про те, що в ті часи, до яких належать ці пам'ятки, алфавітне письмо дійсно стояло у євреїв на високому рівні історичного розвитку.

Здається ймовірним, що греки приписали фінікіям винахід алфавіту лише на той факт (основі), що від них вони вперше дізнались про існування алфавітної системи, і в них вони вперше навчились фіксувати свої думки за допомогою літер.

Фінікійці як торговий люд, котрі відвідували майже всі відомі на той час країни, дійсно могли занести семітський алфавіт в Європу і, таким чином, стати піонерами поширення алфавіту, а не його винаходу.

Вчені припускають думку про те, що алфавітне письмо було відоме євреям набагато раніше Моїсея і було створене єврейськими жерцями під безпосереднім впливом єгипетських ієрогліфів під небом Єгипту на базі його ієрогліфічної системи і звідси був перенесений на ханаанську землю, де вдосконалювався, і разом із фінікійським товаром поширився світом.

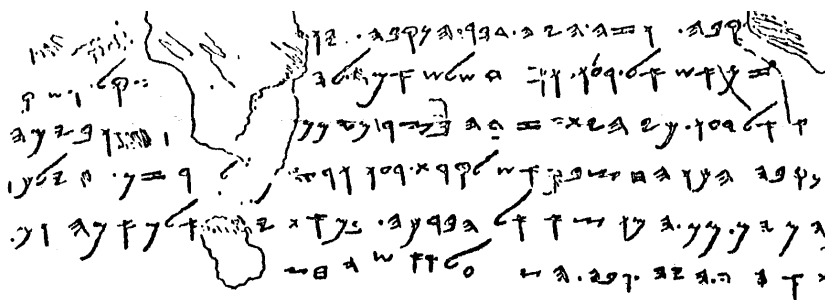


Рис. 12. Силоамський напис VIII ст. до н.е.

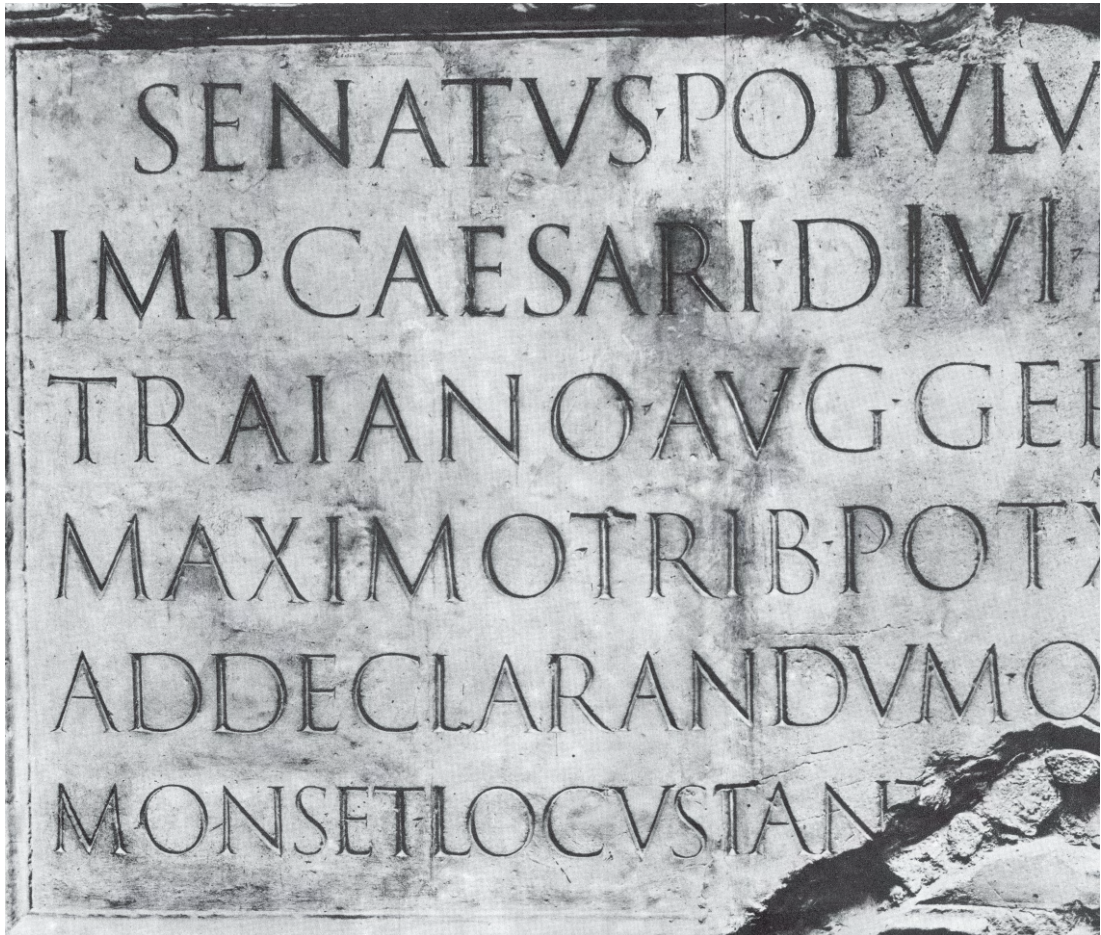
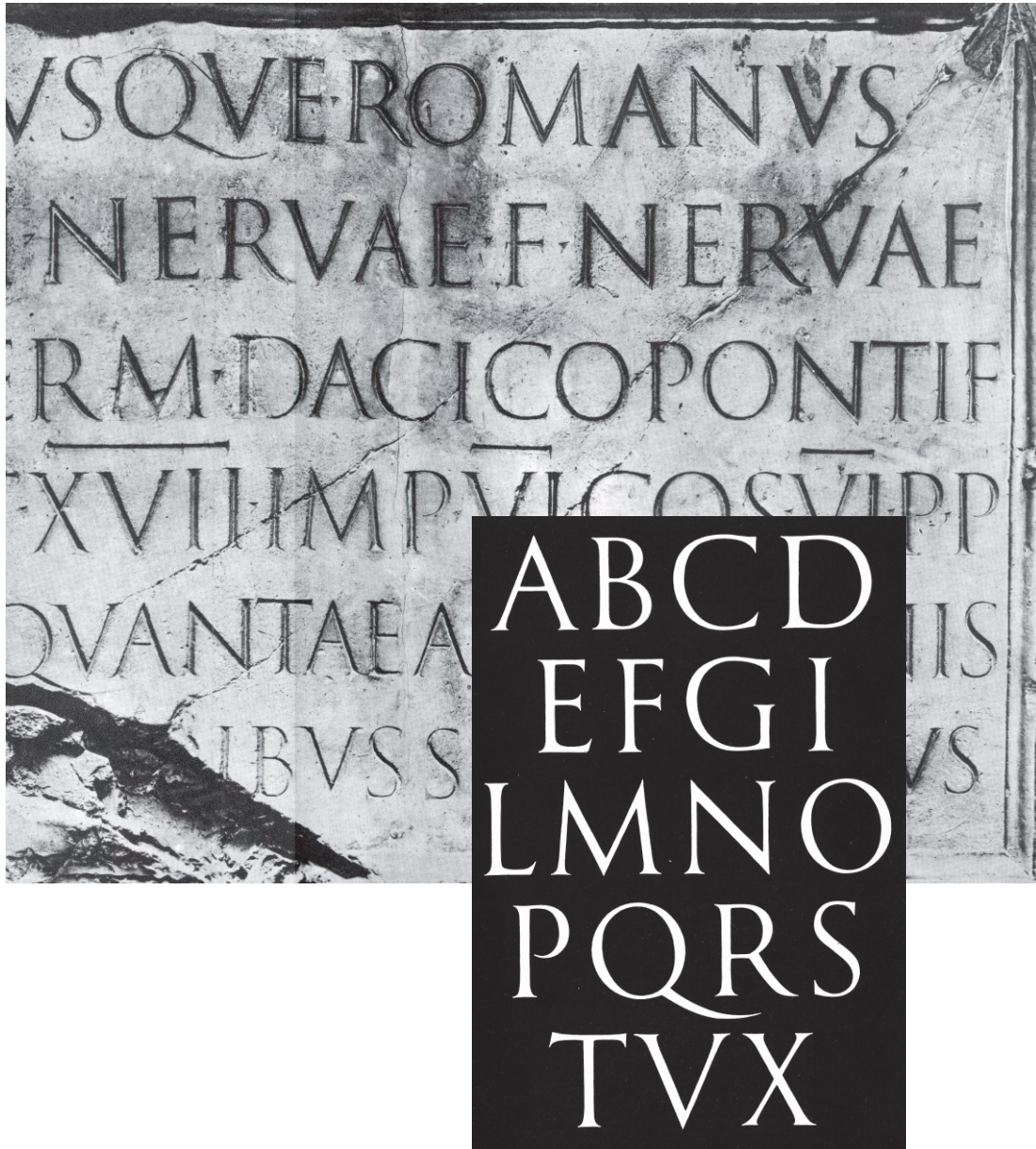


Рис. 13 а. Напис на колоні Трояна в Римі 114-117 р. н.е.

## Латиниця

Латинський алфавіт – еволюція історичного розвитку на італійській основі грецького письма в римське.

Латинці (жителі Риму і його околиць) запозичили етрусський алфавіт, який склався на основі грецького. Закінчений вигляд латинського алфавіт мав лише в I ст. н.е., він складався з 21 знака (рис. 13 а, б).



*Рис. 136. Шрифт колони Трояна в Римі 114-117р. н.е.*

Одним з найважливіших удосконалень, епохальним зламом у розвитку писемності було розмежування в написанні літер: заголовкових прописних і рядкових, стало два основні типи латинського письма, а саме: маюскульне (від лат. *maiusculus* – великий) – це таке письмо, літери якого перебувають у межах двох паралельних ліній, і не мають виносних елементів угору або вниз. Це прописні заголовкові літери урочистих текстів. Маюскульне письмо не мало інтервалів між словами, геометрична складність форм ускладнювала їхнє написання та прочитання.

Мінускульне (від лат. *minusculus* – маленький) – поширилося переважно в період раннього середньовіччя, характеризується наявністю чотирьох паралельних направляючих ліній: середньої пари ліній, в які вписуються корпус літери і двох зовнішніх ліній, що визначають межі виносних верхніх та нижніх елементів. Це рядкові літери.

Відомо, що в текстах на камені, у кодексах, у сувоях письмо існувало в двох варіантах: капітальне квадратне (*capitalis quadrata*), або красиве (*elegans*) (рис. 14), і капітальне рустичне (*capitalis rustika*), або “селянське” більше просте (рис. 15).



IPSE VOLANSTE  
CURRIT TERTI

Рис. 14. Римський капітально-квадратовий шрифт, IV ст.



LONIAS IN MONTIS  
VIQ:VIRO HOE BICH  
UT LINUS HAECILLID

Рис. 15. Римське капітально-рустичне письмо, IV-V ст.

Капітальне квадратне письмо – письмо, літери якого разом із засічками вписуються в квадрат, вони ставляться вільно, відстаней між словами немає, рядки розміщені на відстані, рівній висоті рядка, кут письма – 25-30; знаряддя письма – калам або очеретяне перо, пташині чи бронзові пера.

Капітальне рустичне письмо – письмо, літери якого видовжених пропорцій (5:3), дуже тонкі вертикалі та насичені (жирні) горизонтальні штрихи. Це пояснюється великим кутом нахилу пера – не менше 60°.

Письмо суцільне, відстаней між словами нема, пізніше між словами іноді ставиться крапка, відстань між рядками дорівнює половині висоти літери.

Унціальне письмо – ушляхетнена каліграфічна форма римського курсиву (рис. 16, 17). Вирізняється округлістю форм.

UNCIAL  
QUI IN POTESTATE ET VIRTUTE  
IMPERAT SPIRITIBUS  
IN MUNDIS ET EXEUNT

*Рис. 16. Унціальне письмо, 700р.*

Каліграфічний варіант унціалу має помітні виносні елементи літер. Пропорції літер близькі до квадрата, деякі літери по ширині більші ніж по висоті. Вертикальні та округлі штрихи виведені жирно. Відстань між рядками не менше висоти рядка. Письмо суцільне, кут письма незначний, або рівний 0°. Письмо раннього середньовіччя вирізняється великим розмаїттям. Центрами письма стають монастирські скрипторії (майстерні письма). Основним видом письма цього періоду є розвиток мінускульного письма, яке було привілеєм монахів-скрипторів, які надавали особливого значення красивому письму. Каліграфічні варіанти набули великого розмаїття. Унціал набув більш мінускульного характеру.





Рис. 17. Римський напівунціал початку VI ст.

На початку VIII ст. мінускул через кілька проміжних форм (рис. 18) стає закінченою формою витонченого шляхетного письма — каролінгського мінускула (рис. 19). Каролінгський мінускул з книжкового письма перетворюється в досконале світське письмо.

Велике значення для інтелектуальної централізації Європи мала діяльність короля Каролінгської імперії (франкської держави) Карла Великого (768-814 рр.) до культурного центру якого прибували вчені та митці з багатьох країн.



Рис. 18. Меровінзький мінускул VIII ст.



carolingian  
 abcdefghijk  
 lmnopqrstt

Рис. 19. Каролінгський мінукул VIII-IX ст.

З території каролінгської імперії (теперішньої Франції) цей шрифт потрапляє у Рим, Іспанію, Англію. На кінець XI ст. він заповнив майже всю західну Європу. Створення каролінгського мінукула стало значним етапом у розвитку Європейської писемності.



A B C D E  
 F G H I R  
 K L M O P  
 Q R P Q R S  
 S S T T U  
 V X Y Z Z

Рис. 20. Готичний маюскул XII-XIV ст.  
 (Заголовні літери для Каролінгського мінустулу)

У порівнянні з унціалом каролінгський мінускул більш досконалий пластичністю, пропорційністю, вишуканістю. Літери стали більш прямими, кут письма збільшився до 15°. Виносні елементи, як правило, не менше висоти літери, відстань між рядками не менша двох виносних елементів. Написання цього шрифту було можливе спеціально загостреним пташиним пером, яке давало плавне надавлювання, плавний перехід від тонкого до товстого штриха.

200 років було потрібно для створення маюскульного варіанту Каролінгського мінускула (рис. 20).

Каролінгський мінускул – був найбільш досконалим і раціональним письмом з усіх видів латинського середньовічного письма.

Тому пізніше, відроджений гуманістами і дещо вдосконалений, він став основою відомих нам рядкових шрифтів антикви.

## Готичне письмо XI-XIV століть

У другій половині XI ст. в каролінгському мінускулі спостерігається перетворення округлих елементів літер у вузькі зламани. Зароджується готичне письмо.

*Готика* – від італійського *gotico*. Цей термін ввели італійські гуманісти в XV ст., намагаючись поєднати варварську, на їх думку, культуру середньовіччя з германською культурою племен готів. Готичне письмо виникло за 100 років до відповідного стилю в архітектурі. Відомо, що середньовічні каліграфи не знали терміна “готичне письмо”. Цей термін з’явився в епоху Відродження в XV ст.

За період існування готичного письма відомі такі його основні типи: текстура, ротунда, бастарада, швабське письмо, фрактура, канцлей.

*Текстура* – від лат. *textura* (тканина). Особливістю текстурних *мінускулів* є письмо, яке щільно і рівномірно покриває полосу сторінки книги, гармонійна відстань між вертикальними штрихами, внутрішній простір приблизно дорівнює товщині основного штриха. Текстура добре відображена в першодруках Іоганна Гуттенберга: календарі (1447 р.), “Біблії” (1455 р.).

Готичний курсив у XIII – XIV ст. був улюбленим почерком канцелярій багатьох західноєвропейських країн (рис. 21).

*Ротунда* – від лат. *rotundus* (заокруглений). Цей шрифт з’явився в XIII ст. в Італії, й був значно ширший від текстури, у ньому зберігаються приємні заокруглення від каролінгського мінускула, він

світліший від текстури, у ньому відсутні злами в нижніх частинах рядків, і він зручно читається і швидко напишеться (рис. 22).

**Textura**  
viken und geschichten  
mit figure und bildern  
sen von anbegin der welt

*Рис. 21. Текстура XIV ст.*

**Rotunda**  
a b c d e f g h i j k l m n o  
q r s t u v w x y z r u n

*Рис. 22. Ротунда XIV ст.*

*Бастарда* – від франц. *bastard* (неправжній). Цей шрифт з'явився у Франції в XIV ст. За своїм характером він стоїть між канцелярським курсивом і книжковим письмом (рис. 23).

mmient maxellius prift laca  
ebit comment ses prifomneze  
aplouew. Nous lifons au ffren  
nt cezav boiant la teste pompee

Рис. 23. Бастарда XV ст.

Наприкінці XV ст. у Нюрбернгу з'явився один з численних варіантів готичних рукописних шрифтів часів Ренесансу — швабах (рис. 24).

Schwabacher  
abcdefghijklmnopqrstu  
SCHWABACHE

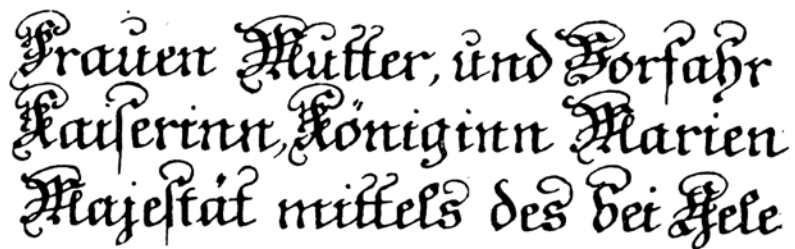
Рис. 24. Швабах XV ст.

Дослідження засвідчили, що саме з нього почалось становлення німецького друкарського шрифту. Швабське письмо нагадувало більш досконалу ротунду.

*Шрифт канцлей* — від нім. kanzlei (канцелярія) народжений і виплеканий у придворних канцеляріях, де краса почерку набула першорядного значення (рис.25).

*Фрактура* — від нім. fraktur (надлом). Витончене письмо із завитками, характерне для придворних канцелярій. В його розробці

брав активну участь Альбрехт Дюрер. У 1513 р. цим шрифтом був надрукований “Молитовник Максиміліана”. Шрифт “фрактура” мав проміжні форми між готикою та антиквою. Фрактура була основним національним шрифтом у німецьких землях і збереглася до наших днів (рис. 26).



Frauen Mutter, und Vorfahr  
Kaiserinn, Königin Marien  
Majestät mittels des bei Gele

*Рис. 25. Канцлей XVIII ст.*



Fraktur  
Trinken müssen  
Jugend ist Trunkenheit

*Рис. 26. Фактура XVI ст.*

## **Ренесанс. Повернення до античних форм письма**

Період XIV-XVI ст., який характеризується небувалим розквітом науки, культури, дав світу великих Данте, Петрарку, Бокаччо, Мікеланжело, Рафаеля, Леонардо да Вінчі, Сервантеса, Шекспіра і отримав назву епохи Відродження.

Діячі науки, культури та мистецтва сприяли розвитку творчих сил та можливостей людини, звільненню від середньовічних догм, духовному розкріпаченню людини. Цей прорив у свідомості назвали гуманізмом епохи Відродження. Красота і велич людини, вивчення античної духовної спадщини пояснюється тим, що вся культура Відродження з її орієнтацією на античність була прямо протилежна готиці.

Гуманісти відродили каролінгський мінускул, надавши йому засічки, подібні римському маюскулу.

Помилково вважаючи, що це письмо античних часів (в VIII-XI ст. у скрипторіях ранньосередньовічних монастирів каролінгським шрифтом переписувались праці античних авторів), гуманісти назвали це письмо антиквою.

Цю назву шрифт отримав за схожість зі шрифтами античної доби.

У XV ст. було винайдено книгодрукування, яке поставило до шрифтів специфічні вимоги, на які необхідно було зважати.

З численних шрифтів епохи Відродження вирізняються найбільш досконалі за формою: шрифти венеціанських друкарів XV ст. Ніколи Іенсона, Альда Мануція та француза Клода Гарамона. Шрифт Н.Іенсона (1420-1480 рр.), ввібрав у себе кращі риси римського капітального шрифту і гуманістичного письма без впливу готики. Він став основою всіх кращих латинських шрифтів типу "антиква", які з'явилися пізніше не тільки в Італії, а й у Франції, Німеччині, Англії, Нідерландах.

Альд Мануцій (1447-1515 рр.) створив власний світлий шрифт і вперше ввів у практику друкарської справи курсив – нахилений шрифт типу антикви.

Клод Гарамон (1480-1561 рр.) створив новий шрифт, використавши кращі зразки шрифтів М.Іенсона та Альда Мануція. У шрифтах К.Гарамона склався тип літер, який став класичним.

Леонардо да Вінчі (1451-1519 рр.) – знаменитий художник та вчений – приділяв велику увагу питанням конструювання шрифту.

Він будував літери в квадраті, розділеному на десять рівних частин. Художник вважав, що шрифт і архітектура перебувають у тісному внутрішньому зв'язку, тому закони побудови їх повинні бути спільними. Якщо антична архітектура має в своїй основі пропорції людського тіла, то вони мають зберігатись і в побудові шрифту. Збереглися зразки літер, сконструйованих цим великим майстром.

Лука Пачіолі (1468-1537 рр.) – послідовник Леонардо да Вінчі – розвинув далі теорію свого вчителя. У трактаті “Про божественні пропорції” (1509 р.) він дав детальний опис побудови шрифту. Літери Пачіолі будуються в квадраті з проведеними діагоналями і вписаним колом. Обов'язковою умовою виконання шрифту є точність побудови і ретельність викреслення кожного елемента літери.

Альбрехт Дюрер (1471-1528 рр.) сконструював весь латинський алфавіт, взявши також за основу квадрат. Він суттєво спростив побудову літер, відмовившись від строгої математичної схеми. Дюрер рекомендував чисельні елементи літер не викреслювати, а писати від руки, а також використовувати в практиці кілька варіантів однієї і тієї ж літери.

Жофруа Торі (1472-1533 рр.), взявши за основу методик Дюрера, підпорядкував шрифт ретельному викреслюванню (рис. 27).

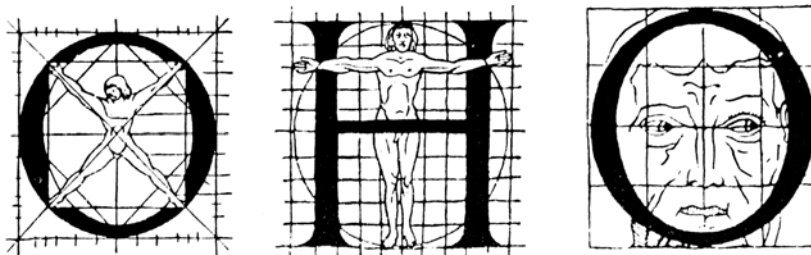


Рис. 27. Літери Жоффрау Торі (з трактату “Квітучий гай”, 1529 р.)

За хронологією історичного розвитку шрифти епохи Відродження поділяють на три групи.

**1. Стара (або гуманістична) антиква.** Поява цього шрифту в часі співпадає з епохою Відродження. Його характеризує суттєвий зв'язок з манерою письма. Цим пояснюється наявність нахилених наплівів у круглих елементах літер, контраст штрихів (1:2, 1:3). Головні штрихи і кінці доповнюючих мають засічки з плавними закругленнями. Дослідженню, обробці і побудові цього типу шрифту



приділяли багато уваги визначні майстри свого часу: Феліче Феліціано, Леонардо да Вінчі, Нікола Іенсон, Жоффрау Торі, Лука Пачіолі, Джовамбатіста, Палатіно, Альбрехт Дюрер, Адольф Руш, Клод Гарамон та ін (рис. 28-30).



Рис. 28. Літери Альбрехта Дюрера (1524р.)

A B C D E F G  
H I L M N O P  
Q V Q<sub>u</sub> R S T  
V X Y Z a b c d  
e f g h i k l m n o p q  
r s t u x y z ā æ ç t ē ff  
fi ñ ò œ p p q q q q  
ff st ū R &

Рис. 29. Антиква венеціанського типу. Нікола Іенсон (1479р.)

ABCDEFGHIJKLMNOP  
 OPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstu  
 vwxyz 1234567890

*Рис. 30. Стара антиква*

2. *Перехідна антиква* за часом співпадає зі стилем бароко. Перехідною антиквою називається тому, що вона є проміжною формою між старою антиквою та новою. Кут нахилу пера при виконанні шрифту “перехідна антиква” становить  $15^\circ$ , а в старій антикві він становить  $30^\circ$ . Нахил напливів в овальних літерах незначний. У маюскульних літерах головні штрихи мають тонкі засічки з маленьким заокругленням. Контраст штрихів більший, ніж у старій антикві (від 1:4 до 1:7). Кращі зразки шрифтів цієї групи належать голанцю Антону Янсону, англійцям Джону Баскервілю і Увільяму Кезлону, французу П'єро-Сімону Фурньє (рис. 31).

ABCDEFGHIJKLMNOP  
 OPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrst  
 uvwxyz  
 1234567890

*Рис. 31. Перехідна антиква*

**3. Нова антиква** виникла в епоху класицизму. Цей шрифт вирізняє дуже сильний контраст штрихів (1:10 і більше). Напливи овальних літер зовсім не мають нахилу. Довгі тонкі засічки без закруглень вінчають головні штрихи шрифтів. Зв'язок з рукописною манерою не виражений. Однак характер шрифту цієї групи можна передати пером, який має прямий зріз, і кромка зрізу пера лягає горизонтально по верхній лінії рядка. Кут нахилу пера становить  $0^\circ$ , як в унціалі. Прямі елементи легко виконуються ширококінечним пером, а овальні літери добре виконуються широким пером меншого розміру в кілька прийомів. Найбільш відомими шрифтами нової антикви є шрифти, створені італійцем Джамбатістою Бодоні, французом Фірменом Дідо, німцем Юстусом Вальбаумом (рис. 32).

ABCDEF GHIJKLMN  
OPQRSTU VWXYZ  
abcdefghijklmnopqrs  
tuvwxyz  
1234567890

Рис. 32. Нова антиква

З нових малюнків шрифтів, що виникли на початку XIX ст. в Англії, слід відзначити акцидентні шрифти без засічок, які широко використовувались у рекламі. Через незвичайні форми їх назвали гротесковими.

Одночасно з гротесковими на початку XIX ст. у рекламах почали використовувати так звані “єгипетські шрифти із засічками”, які за формою наближаються до прямокутника. Вони відзначалися масивністю і за асоціацією з єгипетськими пірамідами виникла їхня назва – єгипетські. У XIX ст. був дуже поширений різновид єгипетського шрифту, названий “італійським” (рис. 33). Це вузький шрифт, в якому засічки в кілька разів товщі за вертикальні штрихи. Єгипетські шрифти виникли в Англії, автором їх є Роберт Торн.

А Б В Г Д Е Ж З Й К  
а б в г д е ж з й к л м н о п  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

*Рис. 33. Італійський шрифт*

Більш досконала форма єгипетського шрифту – кларендон, автор Бенджамін Фокс. Цей шрифт характерний помірними заокругленнями засічок і має другу назву – “англійський єгипетський” (рис. 34), і другий шрифт – “французький єгипетський” (рис. 35), в якому засічки перетинають головний штрих під прямим кутом.

А Б В Г Д Е Ж З Й К Л  
а б в г д е ж з й к л м н о п

*Рис. 34. Англійський кларендон*

А Б В Г Д Е Ж З Й К  
а б в г д е ж з й к л м н о

*Рис. 35. Французький кларендон*

У ХХ ст. одним з найбільших досягнень у розвитку шрифту антиква є шрифт, який надійшов у 1932 році на конкурс до лондонської газети “Таймс Нью Роман – шрифт” (рис. 36). Творцем його був відомий теоретик та історик шрифту Стенлі Моррісон, він зробив понад 4000 проб поки досяг бажаного результату. Цей шрифт близький до перехідної антикви, він дуже виразний.

ABCDEF  
GHIJKLM  
NOPQRST  
UVWXYZ  
abcdefghijklmnop  
lmnopqrstuv  
wxyz

Рис. 36. Стенлі Морисон. *Times New Roman*. 1931

Серед великої кількості сучасних латинських шрифтів високими якістьми відзначається шрифт “баскервіль”, що є сучасним зразком перехідної антикви (рис. 37). Автор – Денон Баскервіль, 1917 рік.

Шрифти цієї групи мають однакове або мало-контрастне співвідношення головних і допоміжних штрихів з невеликими потовщеннями, які нагадують засічки антикви.

ABCDE FGHI  
JKLMNOPQ  
RSTUVW XYZ  
abcdefghijklm  
opqrstuvwxyz

*Рис. 37. Шрифт "баскервіль" (Англія)*

Шрифти типу гротеск вважаються шрифтами ХХ ст. Вони витіснили більшість шрифтів з реклами. Сьогодні вони складають величезну сім'ю з найширшими галузями застосування (рис. 38).

ABCDEFGHIJKLM  
NOPQRSTUVWXYZ  
aabcdeffghijklmnopq  
rstuuvwxyz  
1234567890

*Рис. 38. Гротескові шрифти без засічок*

Сучасною модифікацією антикви є стрічкова антиква, яка повністю має пропорції антикви, але зовсім без засічок (рис. 39).

А Б В Г Д Е  
Ж З И К Л  
М Н О П С  
Р Т У Ф Х Ц  
Ч Щ Э Ю Я

Рис. 39. Стрічкова антиква

Початок ХХ ст. відмічений виникненням великої кількості шрифтів. Виникають шрифти, які повторюють класичні форми: гротески, декоративні, рукописні, каліграфічні (рис. 40).

А В С Д Е Ф Г Н І К Л М Н О Р Q R

а)

А В С Д Е Ф Г Н І К Л М Н О Р

б)

Рис. 40. Шрифти: а) "лапідарний" (Німеччина);  
б) "альбертус" (Німеччина)

В останній період набули поширення друкарські шрифти, які створені на основі шрифтів типу гарамон, ван дейк, кезлон, баскервіль, фурньє, бодоні, а також шрифти типу давніх, в основі яких лежать давньогрецькі шрифти, шрифти без засічок.

Високорозвинута реклама сприяє створенню спеціальних рекламних шрифтів, виразних та яскравих, які іноді досягають такої виразності, що вже будь-які зображувальні елементи в рекламі стають недоречними (рис. 41).

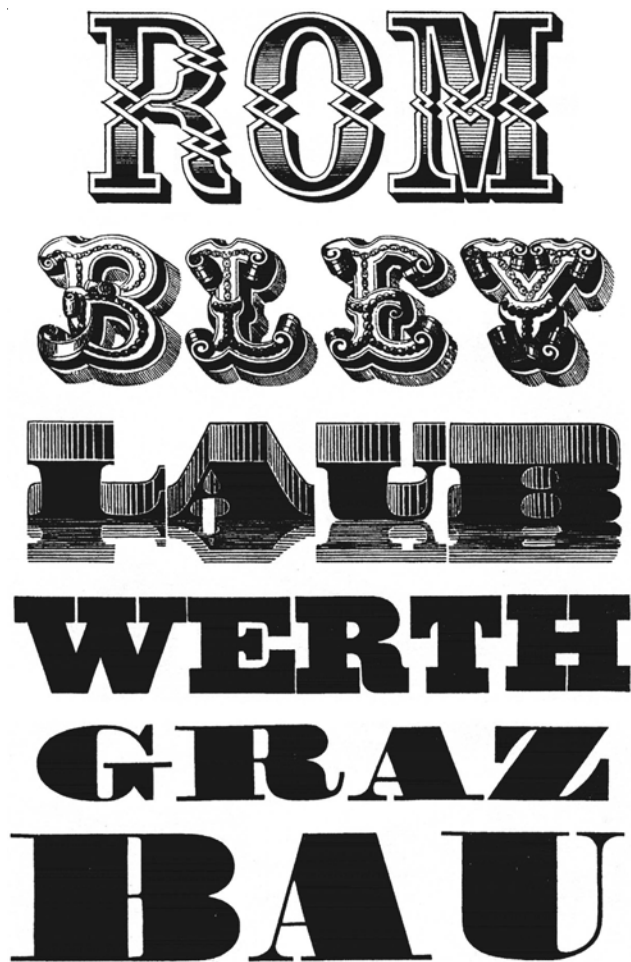


Рис. 41. Рекламні шрифти, XIX ст.



## Писемність Київської Русі

Писемність Київської Русі з'явилась задовго до прийняття християнства, але свого системного розвитку набула в середині IX ст. після прийняття християнства та запровадження шрифту – кирилиці.

Кирилицею називається шрифт, створений візантійськими місіонерами Кирилом та Мефодієм. У 863 році Кирил (Костянтин) і Мефодій були направлені в Моравію для проповіді християнства. Вони переклали на слов'янську мову чимало церковних книг, створивши для цього на основі грецького алфавіту фонетичну азбуку, доповнену новими літерами для звуків, які притаманні лише слов'янським народам, і знаками, яких не було у слов'ян. Це й було початком слов'янської писемності.

Кирилиця поширилася серед слов'янських народів. У X ст. це письмо було запроваджено в Київській Русі.

Заслугою Кирила був перший переклад Біблії на слов'янську мову.

Поряд з кирилицею існувала й інша азбука – глаголиця (рис. 42). З початком книгодрукування глаголицею було надруковано чимало церковних книг. Вона збереглась до початку XVI ст.

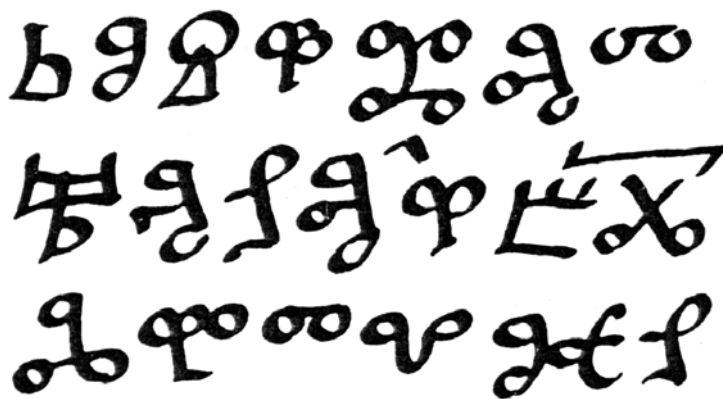


Рис. 42. Глаголиця, IX-XI ст.





А П О С Т О Л С К И Я В С Т А Н С К И Я В Е Щ Е Н С К И

а)



О І О Н Н І Т Ъ Б Ы Г О Б Ъ С Т В Ъ Р А Н І Е

б)

Рис. 45. Зразок в'язі XVI ст.:

а – з лицевого літописного зведення;

б – з “Новгородського євангелія”

Ш Ъ Л Ъ К С Н П О Г О У  
Б Н Т Ъ Н А С Ъ В Ъ  
М Ъ Т А К Ъ Т О К С Н  
С Т Ъ Н Б Ж Н Н З А  
П Р Ъ Т Н К М О У Н І С  
Г Л І А П Р Ъ М Л Ъ У Н  
Н Н З Н Д Е Н З Н К О

Рис. 46. Устав з “Остромирового Євангелія” (1056 р.)

**Устав** — рання каліграфічна форма кирилиці. Літери вписувались у квадрат і вирізнялись прямолінійністю та кутастістю форм, без проміжок між словами. Відстань між рядками дорівнювала не менше висоти рядка. Літери — широкого жирного накреслення, за винятком кількох вузьких овальних літер (о, е, с, р). Літери з, у, р, х, ц, щ мають великі виносні елементи, які пожвавлюють це письмо. Уставне письмо своєю складністю написання вимагало часту зміну положення кута пера, тому текст більше малювався, ніж писався. Прикладом класичного уставного письма є “Остромирове Євангеліє”, яке було виконане дияконом Григорієм на замовлення новгородського “голови” Остромира, і вирізняється високою майстерністю письма і художніх засобів оформлення. Цікавою особливістю Остромирово Євангелія є рядки по всій Книзі, які складаються з 12 літер без відстаней між словами (рис. 46).

**Напівустав** — нова форма кирилиці, що склалася в XIV-XVII ст. У цей час зростає потреба в книгах і прогресійні писарі, економлячи час, пишуть швидше і вільніше. Це письмо — більш світле, літери — кругліші, слова і речення розділені відстанями (рис. 47).

ЗАКІЄ . ІСТРАДАНІЄ . СІПЫХЪ  
 АПЛАЧІ ПРРІЄХЪ . ІСТЛЕИ . ІМБ  
 ЧЕННІКЪ . ІМІНЦЪ . ІПРЕПОДО  
 БНІХЪЩЪ . БГДОУГОЖЬШИХЪ  
 МОУЖЬІЖЕНЪ . ПЕРПЪНІА  
 ІСТРІТИ . ІІСПРАВЛЕНІА : ІІСЪ  
 БРАНІЄСТЫХЪ : МЦАШКІПО  
 ВРІА . ШГХЪ : ІІКОИЖОИХЪ  
 ДЕ : ІІНГЪЕРОДИСА : ІІКНИИ  
 ЛЪПЫ . ІІІМІНІАРАДИ . ІІІІ  
 ПОЩЕНІАУДЕЛА . КІІНЖОВЪНЕ  
 ЦЬПРІАЛЪІСТЪ : ІІІІПРОДАРА .  
 ІІІІМІТНИЦВОРЕНІЕМЪ : КІІН  
 ЖОИХЪХАОУМІТНІВКСЕЪ :

Рис. 47. Напівустав XVI ст.

З'являються чисельні скорочення, різні нарядкові позначки, наголоси і ціла система розділових знаків. Письмо має нахил вправо, засічки зустрічаються не систематично. Напівустав проіснував доки, доки існувала рукописна книга, він був основою для шрифтів першодруків.

Визначною пам'яткою напівустава в Україні є “Пересопницьке Євангеліє” (1556-1561 рр.), виконане Михайлом Васильовичем з села Пересопниця на Волині. Щоправда, Ю.Ф. Карський вважає це письмо новітнім уставом. “Пересопницьке Євангеліє” є вершиною оздоблення української рукописної книги другої половини XVI ст. “Пересопницьке Євангеліє” написано чіткими напівуставними літерами і складається з 460 пергаментних аркушів. Зберігається ця пам'ятка в рукописному відділі ЦНБ АН ім. Вернадського в Києві.

Напівустав – шрифт першодруку Ів.Федорова у Львові.

**Скоропис** – третій за часом еволюції кириличного письма. Скоропис виявився одним з найбільш рухливих форм кирилиці. Нею пишуться різні грамоти, акти, книги. Скоропис як принципово новий за своєю графічною основою тип письма не слід плутати зі скорописанням – поняттям швидше психологічним, а ніж графічним. На кінець XVII ст. скоропис досягає апогею у своїй віртуозності і складності. Новий каліграфічний стиль не має аналогів у європейській культурі, здається, що саме тут виражені почуття волі і національної самобутності (рис. 48-49).

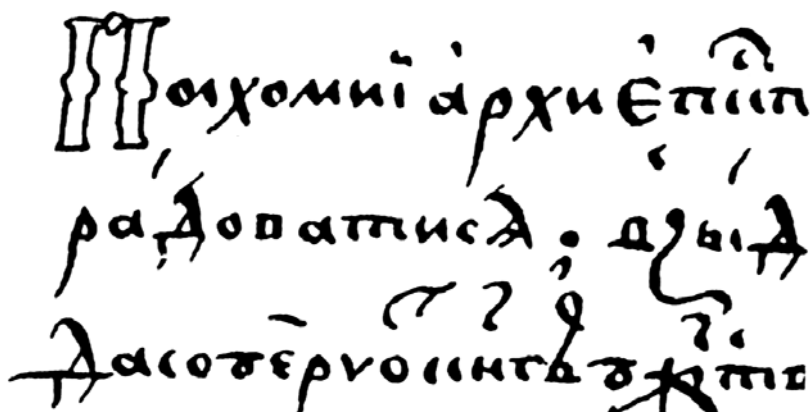


Рис. 48. Скорописна кирилиця XVI ст.

А а Б б В в  
Г г Д д Е е Ж ж  
З з И и К к Л л  
М м Н н О о П п  
Р р С с Т т У у Ф ф  
Х х Ц ц Я я

Рис. 49. Абетка українського скоропису XVII ст. (варіант)

**Зразки історичних форм письма,  
виконані студентами**

**СТАРИЦІ УНЦІАЛ**

рукописний шрифт до початку нашої ери прийняв так звану уніціальну форму. В якій відобразилася спроба з'єднати капітальний з курсивом та пристосувати його для перепису книг. Старий уніціаль розвивався з IV по VI ст. і характеризується наявністю кута постановки пера  $45^\circ$  та відсутністю засічок. Завдяки легкості виконання паласким пером уніціаль використовувався для написання цінних церковних і світських книг.

*Рис. 50. Зразок вивчення уніціального письма на українській основі:  
навчальна робота*

Віж середини VIII і до середини IX сторіччя в західноєвропейському письмі відбулися цікаві явища. У скрипторіях, розташованих у центральній частині Каролінзької імперії між Рейном і Луарою, набув своєї графічної завершеності вид кирилического письма каролінзький мінускул, який витіснив тут усі інші варіанти письма. Цей вид кирилического письма в майстерності вивели в імперії, потім в Англії, в Італії, в Іспанії, в Португалії, в Сирії, в Єгипті, в Україні. Каролінзький мінускул витіснив тут усі інші варіанти кирилического письма, потім в інших країнах Європи, в Африці, в Азії, в Америці. Текст писався в густим пером, робити плавні лінії писма збільшувалися до 15 градусів. Каролінзький мінускул є найбільш досконалим і раціональним типом латинського середньовічного письма.

Рис. 51. Текст каролінзького письма на українській основі:  
навчальна робота



**В**ротягози XIII ст. в Італії, Іспанії текстурні форми письма почали змінюватись. Нарешті в XIV ст. виникає і розвивається вид готичного письма **Ротунда** (від лат. *rotundus* – заокруглений). Шрифт значно ширший від **Текстури**, розлічених закінчень. У ньому зберігаються заокруглення від **Тітускула**, письмо світліше, ніж **Текстура**.

Рис. 52. Текстура на українській основі:  
навчальна робота

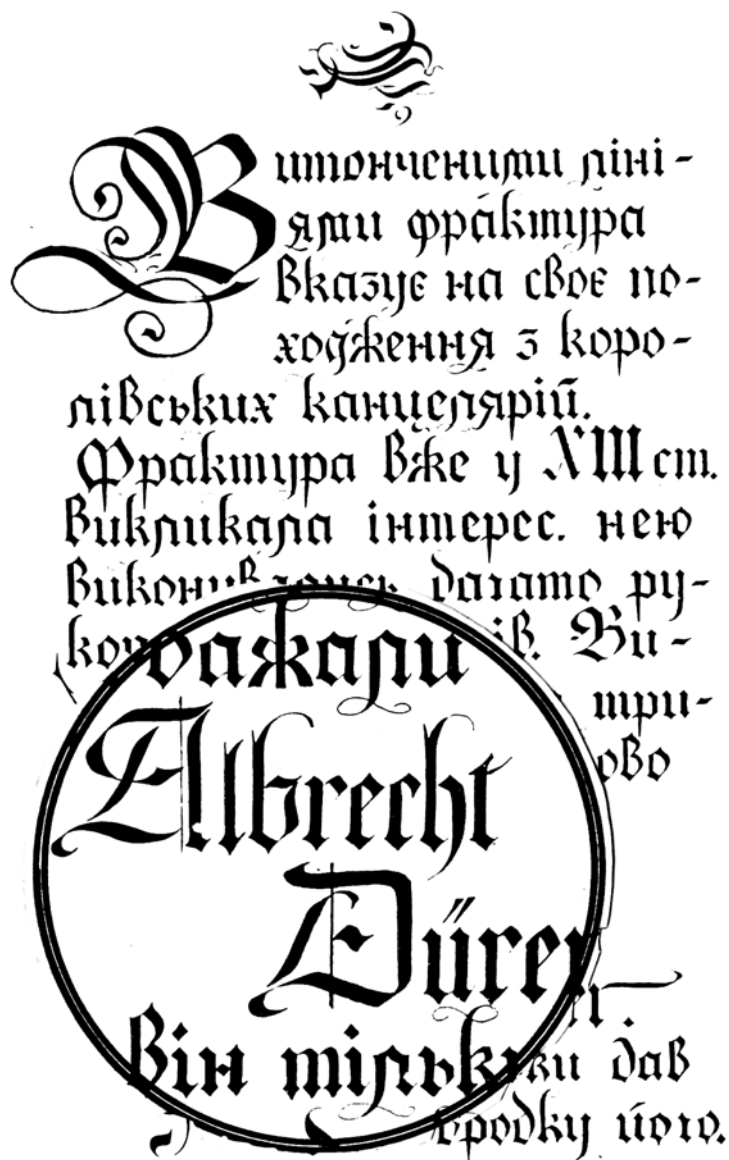


Рис. 53. Текст фрактюра на українській основі:  
навчальна робота

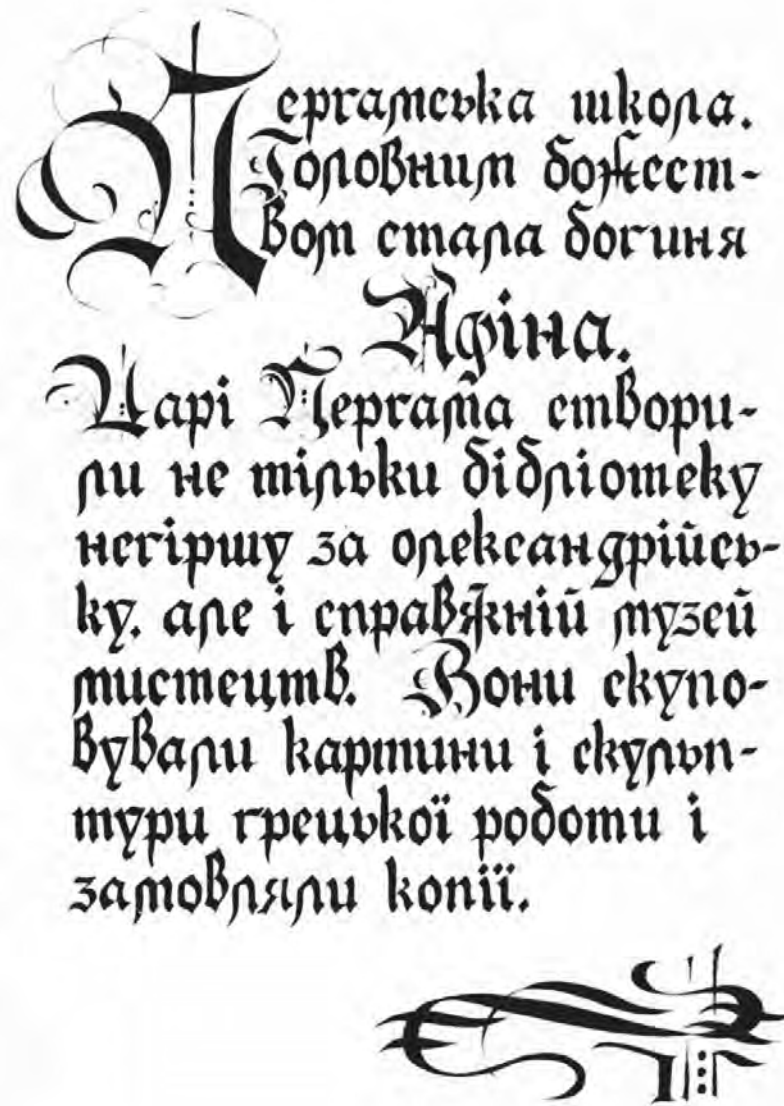


Рис. 54. Текст — швабахер на українській основі:  
навчальна робота

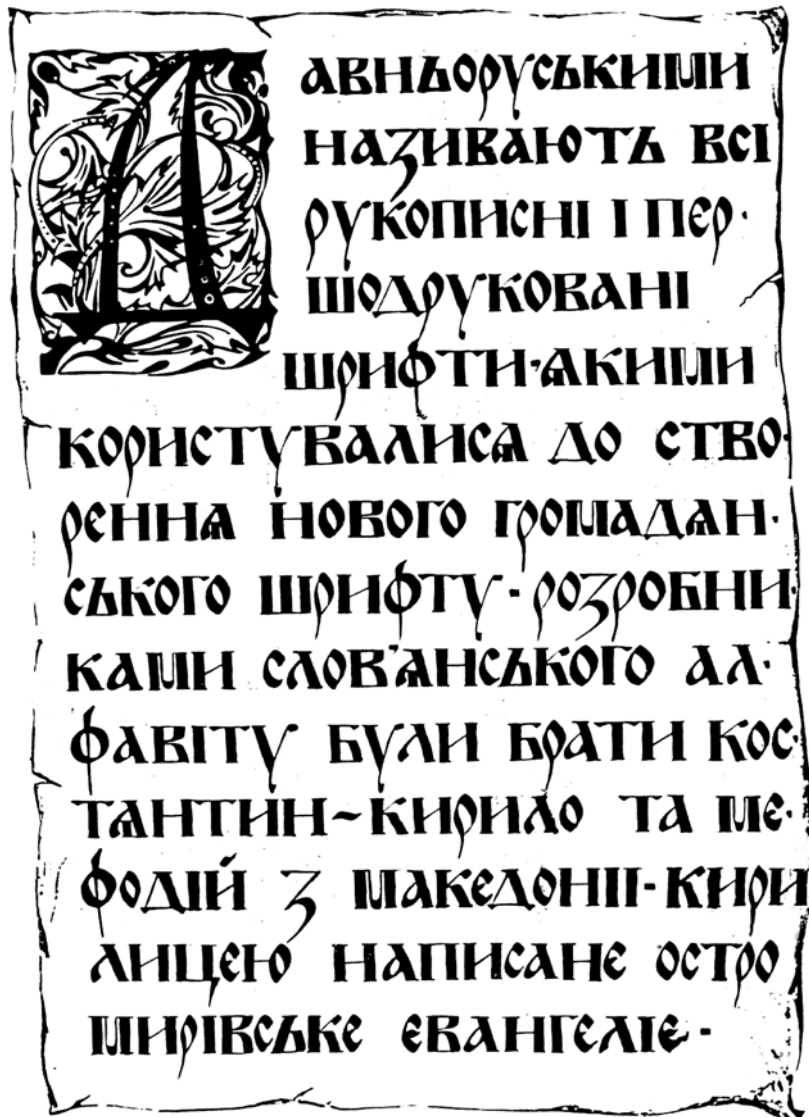


Рис. 55. Текст – новий устав:  
навчальна робота

А Б В Г Д Е Ж З З  
Р С Т У У Ф Х Ц

Цим шрифтом були написані заголовки більшості богословських книг. Лаврські видання починалися з титульного листу, що був прикрашений гравюрами на сюжет книги. Текст у рамці, іноді орнаментований, мав аскраве оформлення заставками та кінцівками. Часто використовували двоколірний друк – чорною і червоною фарбами. різноманітність шрифтів. В типографії працювали набірники, типографи, різчики шрифтів та гравюр, коректори та інші. Лаврські видання “Псалтир”, “Триод”, “Номоканон” користувалися за



Рис. 56. Текст – напівустав:  
навчальна робота



Рис. 57. Чоботар М. Шрифтова композиція на тему  
"Писемність Київської Русі"

ТАРАС ШЕВЧЕНКО · ЛЕСЯ УКРАЇНКА

ІВАН ФРАНКО · ВОЛОДИМИР СОСЮРА · ЛАНТЕЛЕЙМОН КУЛІШ · Н.ЗЫБЛА

Немеркнуча  
поезія  
України

АНДРІЙ МАЛИШКО · ДМИТРО ПАВЛИЧКО · ЛЕВКО БОРОВИКОВСЬКИЙ

До тебе, Україно, наша бездаланна  
Стуна моя перма світиться  
І буде струна урочисто і тихо звучати,  
І твоя від серця полетиться.

СТЕПАН РУДАНСЬКИЙ · МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ

Рис. 58. Межєвич Є. Рукописний шрифт. Композиція

ВЕСУКРАЇНСЬКА ВИСТАВКА  
ПРОДОВОЛЬЧИХ ТОВАРІВ

КОЗАК ВЖИВАЄ  
ЛИШЕ „ПЕРВАК”

*Рис. 59. Мойса С. Шрифтова композиція*

ВОДИ  
ПРАКТИКА

The image shows a graphic composition where the word 'ВОДИ' is written in a highly stylized, brush-like font. The letters are thick and have a textured, ink-like appearance. Below it, the word 'ПРАКТИКА' is written in a clean, bold, sans-serif font. The entire composition is framed by a thick, horizontal brushstroke that spans the width of the text.

*Рис. 60. Каракуц О. Шрифтова композиція*



ДИПЛОМ  
ХУДОЖНИКА

*Рис. 61. Васянович К. Шрифтова композиція*

ДИПЛОМ  
ХУДОЖНИКА

*Рис. 62. Мойса С. Тематичні шрифтові композиції*

## ПЕРІОД РОЗКВІТУ УКРАЇНСЬКОГО СКОРОПИСУ

Переважа більшість шрифтів, проєктованих на терені країн слов'янських народів, — здебільшого адаптації латиниці. Такий підхід до графіки шрифту нівелює особливості кирилиці. Іноді навіть порушується питання про уніфікацію кирилиці й пристосування тих знаків, які написанням істотно відрізняються від латиничних, до латинського зразка. Таке ставлення до вітчизняного шрифту збіднює не тільки палітру митців, що працюють із шрифтом, але й культуру загалом.

Сьогодні, коли відроджується інтерес до національної історії, культури, мови, не можна лишати поза увагою графіку шрифту. Вивчення зображальних особливостей та можливостей українського історичного письма допоможе виробити на їхній основі сучасні варіанти шрифтів, що відповідали б усім вимогам модерного українського графічного дизайну (рис. 63-66).

Береженого і Бог береже,  
а Козака і Шахля стереже,  
Мертви, Козаче, отаки жан будеш!  
Мертви, Козак горе будеш пити мед.  
Не верує з Козакими мед, пити  
Ситен та Вайз-Козачка Дозз.  
Козак з бідою, як Руба з Босою.  
Зовсім Козак  
та чуба не так

Рис. 63. Сучасна імпровізація українського скоропису В. Мітченка

Петро Сагайдачний  
Богдан Хмельницький  
Іван Вишовський  
Іван Брюховецький  
Петро Дорошенко  
Михайло Ханенко  
Данило Апостол

Рис. 64. Сучасний український скоропис В.Мітченка

Щу що б, здавалося, слова...  
Слова та голос - білом широдо.  
Серце бється - жива, як їх почувш!  
М.Мельник

Рис. 65. Сучасна українська композиція М.Куленка

року 1929 з'явився з хвостом указова дельта на не-  
 бі і на й. Пограбовою през всю зиму.  
 року 1930 місяць лютий 12 числа по дні  
 козаків обоговського полку Полтавського Спа-  
 ласи Захарченко рідної великої ерди, фе-  
 жова его благочестива. Число а божією владо-  
 фатною фамилією профіла шасливого на  
 славу і заступленіє правобірання на порра-  
 деніє мчиривий. Аж словано отого фамилі-  
 єля Дмитрієм. Родич розкоши пом-  
 рад б'вши барзо, п'стив с' до па мцю, не  
 козакь коні роді хена перебову.  
 року 1932 конета през 8 днів пр'вада. Того ж  
 року козаків заценоу опарау родисє с'ио  
 Василіи. Дмитр д'лькою ерда.  
 року 1937 родич пр'сєречєного Дмитра  
 на опіку б'чирєдєл орділоває, н'ж би в'д'є-  
 ми б'и не т'лько свилєи п'сєри,  
 і к'и м'иєи пр'р'иєи на укам п'и м'єт'є  
 м'а.  
 року 1939 Дмитр д' ролі п'и м'єт'є. Того ж  
 року с'и м'єт'єи п'а б'акєи п'о м'єт'є. Ч'и м'єт'є  
 на в'иєт'єиє б'р'єд'є.  
 року 1941 к'єд'є х'в'иєт'єиє, п'д'рик д'иєт'єиє  
 до заб'єт'єиє і сп'и м'єт'є р'єт'єиє, к'є м'єт'є  
 р'єд'є, к'є м'єт'є, в'єд'є на д'єт'єиє б'р'єт'єиє.

Рис. 66. Сучасна імпровізація скоропису західних областей України Д. Захарченка

Нині в оформленні книг і плакатів на історичну, національну тематику ми бачимо здебільшого недовершені стилізації скоропису чи більш-менш осучаснені варіанти “нарбутівського” шрифту.

Якщо до історії українського шрифту трохи дотикаються книги Г. Логвина “З глибин”, Я. Запасака про Івана Федорова, П. Білецького про Нарбута, а також низка видань з української палеографії, то естетичні проблеми української каліграфії, аналіз її мистецьких особливостей, роль і місце каліграфії у просторі національної культури, зміна її графіки в часі – все це досі є білою плямою в історії української культури.

А тим часом своєрідна каліграфічна традиція існувала на Україні завжди, починаючи з перших знаків на посуді Трипільської культури. Могутньо проявила себе ця традиція в XI–XIII ст. Найдавніші з відомих нам взірців були створені в Києві (“Остромирове Євангеліє” – 1037 р. та “Київські глаголичні аркуші”).

Барокко кінця XVI – початку XVIII ст. подарувало нам зразки прегарного скоропису на документах військових і ратушних канцелярій.

Ця доба каліграфії знайшла свого шанувальника, інтерпретатора й продовжувача в особі визначного стиліста Г. Нарбута. Могутній його вплив відчувається й досі в українській графіці.

Без багажу знань у галузі історії шрифту неможливо збагнути естетику його мистецтва.

Каманін, один із найбільших знавців української палеографії, у виданому в Києві 1899 році палеографічному збірнику висвітлив “чільні моменти в історії розвитку південноруського письма в XV–XVIII століттях”, поділив історію розвитку українського шрифту на три періоди.

Для письма першого періоду (кінця XV- початку XVI ст.) прийнято термін “уставний скоропис” – запропонував його І.І. Срезневський, інший великий фахівець у галузі палеографії.

Українське письмо в той час було вільне від усілякого стороннього впливу і в способах писання йшло за традиціями Візантії, довго затримуючи в собі характер уставного скоропису.

Другий період (друга половина XVI ст.) характеризується тенденцією до злитого написання слів.

Кінець другого періоду характеризується посиленням впливу західноєвропейської каліграфії (в Україну через Польщу).

Характерною рисою третього періоду (кінець XVI- середина XVIII ст.) стала поява в письмі нового характеру, що розвивається в

українських школах, заснованих православними братствами. Відкриваються школи: Острозька, Київська, Луцька. Чистопис стає одним із основних предметів викладання. Формуються нові почерки – Київський, Острозький, Чигиринський (козацький) (рис. 67).



Рис. 67. Трансформація окремих літер за періодами розвитку скоропису

Це час найвищого розквіту українського скоропису, що органічно вписався в простір культури барокко, позаяк шрифт не тільки читають – шрифт сприймають як зоровий образ. У цьому естетичне значення шрифту, споріднене з графікою і живописом: формальні закони декоративної побудови зображення діють подібно до законів орнаментального мистецтва у шрифті” (А. Капр, “Естетика мистецтва шрифту”).

Розглядаючи універсали, декрети судів, виписки з ратушних книг та інші автографи цього періоду, бачиш, наскільки цілісна була ця доба. Незважаючи на те, що каліграфія більше ніж інші види мистецтва підпадає під вплив індивідуальної “руки” писаря, то у розмаїтті цих “рук” виразно простежується загальна для культури барокко вишуканість стилю, декоративність обробки аркуша, оптимістична ритміка й свобода володіння інструментом і матеріалом.

Все це свідчить про зв’язок національної культури з психологією індивіда. Без такого зв’язку не може бути повноцінної культури.

“Народ пізнав самого себе, коли його духовна природа, його індивідуальний характер знаходять собі щонайповніше та найяскравіше вираження в його самобутній національній культурі... Створення

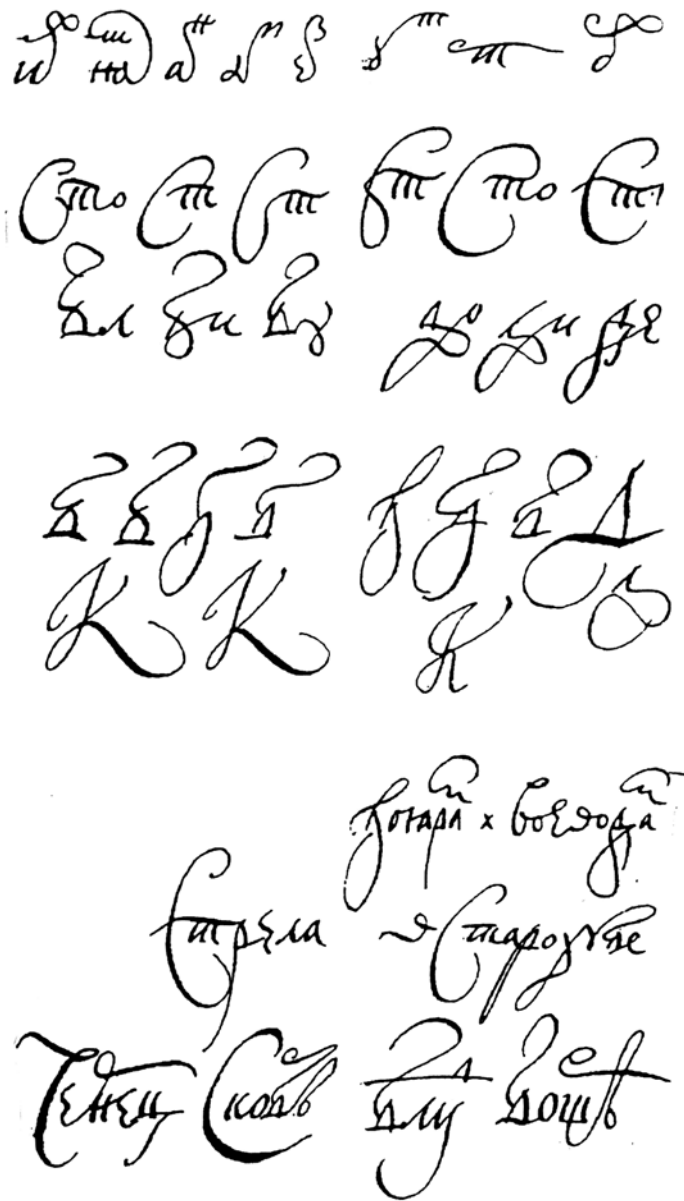


Рис. 68. Історичні зразки побудови окремих літер та слів

такої культури і є істинна мета кожного народу” (Н.С. Трубецкой “Язык. Культура. История”).

З усього розмаїття прийомів, що використовувалися у скоропису, ми зупинимось на трьох: поєднання літер у слові – горизонтальні лігатури, вертикальні лігатури – винесення літер над рядок і написання окремих слів з їхньою допомогою.

Не всі літери відігравали однаково активну декоративну роль при письмі. Літери Л, П, Т, Й, М, О, П, І, А, Н, Е писалися легко й відігравали роль пауз. “Основне декоративне “навантаження несли букви С, Б, К, З, Д, Е. Вони вихоплюються, як правило, вгору й вниз від головної лінії рядка і своїми емоційними сплесками виносних елементів створюють своєрідну ритміку писання.

Варіанти поєднання літер по горизонталі дуже різноманітні. Причому в одному й тому ж написові ми бачимо кілька варіантів поєднання одних і тих самих літер.

При цьому часто з’єднувальні лінії набувають самостійного декоративного звучання. Сув’язь сусідніх літер будується таким чином, що обриси першої диктують обриси наступної – і, водночас, самі від них залежать.

Горизонтальні лігатури, з одного боку, посилюють декоративне звучання напису, а з іншого – “в’яжуть” рядок, спонукаючи погляд бігти зліва направо.

Вертикальні лігатури поряд із виносними елементами правлять за зв’язки між рядками й трохи затримують ковзання погляду по горизонталі рядка. Вертикальні зв’язки створювалися дуже винахідливо. Найчастіше над рядок виносилися літери Х, Н, Р, М, П, І, Т.

Завдяки описаним прийомам в каліграфічних аркушах часто виходили дуже компактно виписані слова – слова-образи, слова-ідеограми. Натреноване око читача сприймало їх цілком, без розбивання на окремі літери (рис. 68).

Український скоропис періоду бароко за складністю написання окремих літер, за витіюватістю літерного орнаменту на аркуші паперу, за стилістичною цілісністю шрифту з навколишнім середовищем матеріальної культури мало чим поступається перед таким загальновідомим явищем світової культури, як китайське і японське ієрогліфічне письмо.

Основними формоутворювальними елементами є елементи (штрихи), які вибудовують графему літери. Графема ж є графічним зображенням фонем (звукової характеристики літери), завдяки чому маємо можливість візуально відрізнити одну літеру від іншої (рис. 69).



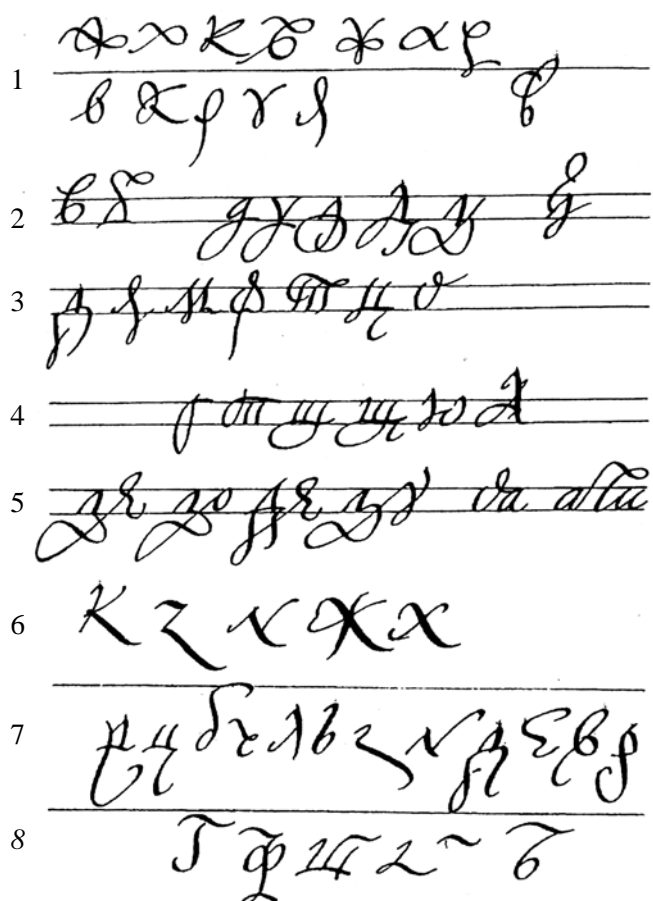


Рис. 69. Формоутворювальні елементи українського скоропису:

- 1 – горизонтальна петля;
- 2 – вертикальна петля;
- 3 – петля як декоративний елемент;
- 4 – петля як елемент, що поєднує вертикальний штрих з горизонтальним;
- 5 – петля як декоративний елемент;
- 6 – шаблонподібний елемент;
- 7 – крюк;
- 8 – хвилеподібний елемент

Природно, що під час каліграфічного написання будь-якого шрифту основними формоутворювальними елементами, рухами, що найчастіше повторюються, будуть вертикаль і горизонталь — основний і з'єднувальний штрихи. Це перший і другий формоутворювальні елементи.

У зразках українського скоропису XVII-XVIII ст. вертикаль і горизонталь будують графеми багатьох літер, беруть участь у побудові рядка. Це літери П, Н, Т, Щ, Ш, а також окремі штрихи інших літер. Але в скоропису XVII-XVIII ст. вони не відіграють активної ролі ні в просторовому вирішенні аркуша паперу, ні в загальному декорі напису.

Одним із найпоширеніших формоутворювальних елементів українського скоропису XVII-XVIII ст. є графічна форма у вигляді петлі — плавний еліпсоподібний рух з наступним перетинанням первинної лінії. Це третій формоутворювальний елемент. При аналізі зразків виявляємо два основні види петлі — вертикальну та горизонтальну. Форма петлі (горизонтальної і вертикальної) застосовується як при формуванні “тіла” літери, так і при написанні її виносних елементів. В окремих випадках петля утворюється під час з'єднання вертикальних штрихів літери з горизонтальними або діагональними, оскільки увесь процес руху руки при написанні літери фіксується на папері, що є однією з головних особливостей розвитку скоропису. Іноді петля скоропису слугує просто декоративним доповненням “тіла” літери або її виносного елемента. У такому випадку вона не бере участі у формуванні графеми літери.

Наступним (четвертим) формоутворювальним елементом є лінія, яку можна умовно назвати крюком. Такий термін застосовується у теорії китайської каліграфії для схожого за графікою руху пензля. Крюк — це енергійний рух пера зліва направо, згори вниз, з натиском, що закінчується зворотним рухом. Це, так би мовити, незакінчена петля. У деяких літерах крюк поєднується з петлею, стаючи її продовженням. Найчастіше таким прийомом пишуть верхні та нижні виносні елементи. Дуже часто крюк є продовженням або початком вертикального штриха.

П'ятий формоутворювальний елемент літери визначаємо як шаблеподібний. Таким терміном у літературі з теорії шрифту називають насичений діагональний штрих у літері К. На відміну від крюка, шаблеподібний елемент виступає як самостійний рух пера (у літерах К, З, Н). Він поєднується з горизонтальною петлею лише у літері Ж, а отже, є невід'ємною частиною графеми літери. Щоб провести

чіткішу межу між шаблеподібним елементом і крюком, треба пам'ятати, що шаблеподібний елемент завжди розташовується по діагоналі зверху вниз і зліва направо. Пишеться він з натиском і закінчується легким рухом пера догори, що в японській каліграфії відповідає поняттю "відмашка".

Шостий формоутворювальний елемент скоропису можна назвати хвилеподібним. Він виконується плавним хвилеподібним рухом пера по горизонталі з натиском на середині руху. Найчастіше такий штрих замінює горизонтальну верхню або нижню лінію літери. Іноді він виступає як декоративний елемент, продовжуючи або випереджаючи вертикальний штрих. Хвилеподібний штрих часто слугує надрядковим знаком (титлом).

Роль таких формоутворювальних елементів, як вертикаль і горизонталь, в українському скорописі третього періоду майже не відчувається. Тіло літери будується з петель, незакінчених петель, таких елементів петлі, як дуга. Писець витрачає одиницю часу на написання не літери, а цілого слова. Недаремно з'являється такий прийом письма, як «злет», коли окрема літера з слова виноситься над рядком, але при цьому зв'язно пишеться з попередньою у слові. Таким чином, слово стає компактнішим, займає менше місця, на його написання витрачається менше часу і читається воно одним поглядом (рис. 70).



Рис. 70. Історичний зразок окремих слів

Розглянувши конструкцію літери і слова, перейдемо до конструювання рядка, а також міжрядкових просторів, завдяки більшій кількості верхніх і нижніх виносних елементів, «злетів» і надрядкових знаків. Спочатку простір під першим рядком конструюється нижніми виносними елементами, які здебільшого складаються з вертикальних і горизонтальних петель, з подвійних петель (незакінчених

вісімок і крюків). Потім при написанні наступного рядка міжрядковий простір над ним заповнюється верхніми виносними елементами, які складаються теж в основному з петель, доповнених хвилеподібними елементами. Закінчений міжрядковий простір отримуємо лише при написанні підряд двох рядків.

Такий процес послідовного конструювання напису, який не дозволяє повертатись до вже написаного, сприяє виробленню у писців імпровізаційних навичок, коли форма верхніх виносних елементів будується залежно від конфігурації нижніх виносних елементів верхнього рядка. Тому рисунок нижніх виносних елементів постійніший (рис. 71), а верхніми виносними елементами частіше стають «злети», коли можна, залежно від конфігурації верхнього рядка, писати літеру в рядку або використати «злет». І саме тому, крім традиційних верхніх виносних елементів (наприклад, у літері Б), часто використовуються декоративні розчерки, петлі при зв'язному написанні літер, які виносяться над рядком.

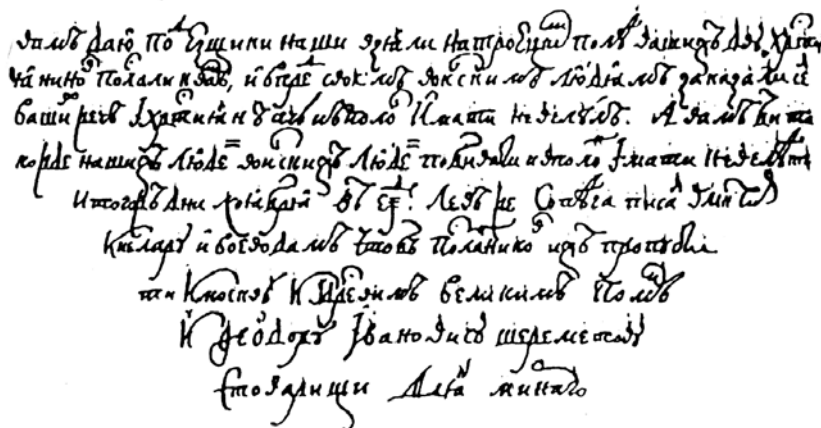


Рис. 71. Історичний зразок скоропису XVII ст.

Усі зазначені конструктивні прийоми беруть активну участь у створенні цілісного зорового образу — композиції напису.

Якщо спробувати розібратись у конструктивно-часовій композиції і цих розчерках, то можна побачити, що на початку напису вони округліші, розмашистіші, займають більше місця і, отже, більш уповільнені у часі. Це немовби розминка, проба пера перед початком письма. Розчерки ж у кінці напису дуже компактні, частіше — горизонтальні й вертикальні петлі, що перетинаються, сконцентровані на

обмеженому просторі аркуша паперу. Це згустки простору-часу, максимально швидкий рух (рис. 72), емоційна розрядка після напруженого-письма, так би мовити, заключний удар шпаги (до речі, у трактатах про каліграфію, яких дуже багато видавалось у XVII ст., мистецтво каліграфа часто порівнювалось з мистецтвом фехтувальника).

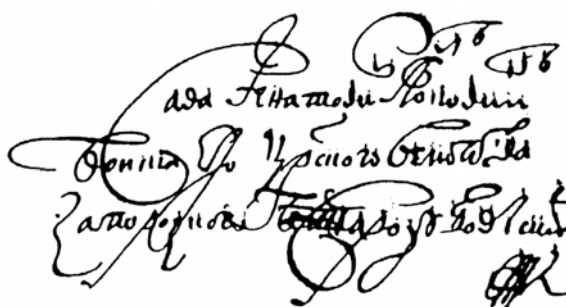


Рис. 72. Історичні розчерки XVII ст.

Цілісне враження від композиції напису доповнюється розчерками на початку і в кінці напису.

Естетично-художні особливості українського скоропису кінця XVI – першої половини XVIII століть, напрацьований каліграфами України досвід можуть виявитися дуже корисними для сучасних українських митців-шрифтовиків, що працюють у галузі оформлення книги, дизайну, створення фірмових знаків та логотипів.

З розвитком видавничої діяльності та реклами (афіша, плакат) з'явилась гостра потреба в незвичайних шрифтах, які суттєво відрізняються від книжкових і візуально і функціонально, звертають увагу своєю оригінальністю, виділяють зовнішню інформацію із загалу. Цим вимогам відповідають шрифти в стилі романтизму. Виникає мода на об'ємні шрифти, вони набувають нахилу і навіть перспективу, стилізуються під різні епохи. З'являються декоративні шрифти. Нові накреслення порушують основний принцип набірнього шрифту – безликість стає яскравою індивідуальністю і, крім цього, суперечать класичним канонам (рис. 73).

Появу шрифту в стилі "романтизм" можна вважати початком еkleктики, саме з тридцятих років XIX ст. починаються пошуки нової виразності та захоплення стилізацією під різні епохи. Наявність великого розмаїття шрифтів призвело до використання кількох шрифтів одночасно. Це спричинило втрату відчуття стилю і еkleктики, яка і є використанням одночасно кількох стилів. Еkleктика дала

багато цікавого в галузі архітектури, прикладного мистецтва і книго-  
друкування.

MODENA BREMEN  
BAEDEN.  
BERN & GADO  
BRUNNEN  
CHARLES.  
BENKO DORUS  
CHEMNITZ  
KANTON  
MENGE ALBUM  
WILHELMSBAD  
NIEDERLAGE  
WELIN - HORST

Рис. 73. Шрифти в стилі романтизму

“Зміна стилю необхідна також, як і зміна пір року та зміна поколінь.  
Нове виникає і повинно виникнути тому, що воно нове” (К. Ф. Бауер).

Стиль “модерн” повністю сформувався в кінці XIX початку XX ст. в Іспанії, Америці, Англії, Франції. Батьківщиною модерну можна вважати Англію. Група художників на чолі з Уільямом Моррісом, натхненні романтичною ідеєю, формують новий стиль, куди входить книгодрукарня та всі види прикладного мистецтва. Особлива увага приділялась створенню нових шрифтів, орнаментів, декору книги і обкладинки.

Якщо в Європі склався цільний “модерн” зі своїми геніями і шедеврами, то в історії шрифту слов’янських народів про модерн можна говорити лише умовно. До нас стиль “модерн” експортований з Німеччини. Таким чином, стиль “модерн” був тимчасовим явищем і він суттєво не вплинув на розвиток мистецтва шрифту в Україні (рис. 74).

Обломовъ Буранъ Опера  
Майкобъ Домница Лейкинъ  
НОВЬ ВОЙ АННА Ярмарка Книга  
ЛИНИЯ НЕВКА ДНЕПР  
Қолоєковъ Абордажъ  
ЗЕМЛЯ ЕВДОКІЯ Жанръ

Рис. 74. Зразки модерністських шрифтів початку XX ст.

Починаючи з першодрукаря І. Федорова і пізніше в монастирських друкарнях України була певна практика створення шрифтів.

У грудні 1917 року після проголошення Української Народної Республіки, за підтримки Центральної Ради у Києві була заснована Українська академія мистецтва – це перший за всю історію України вищий мистецький освітній заклад, в якому, зокрема, були закладені підвалини національної школи української графіки.

Яскравим виявом творчого використання спадщини минулого в галузі шрифту є праці відомого українського художника-графіка

Георгія Івановича Нарбута (1886-1920 рр.). На основі засвоєння і розвитку українських національних традицій, зокрема стародруків і рукописної спадщини, народного декоративного мистецтва, Нарбут відпрацював власний оригінальний стиль. Заслугою Нарбута було й те, що він перший в Україні поставив і практично розв'язав проблему комплексного оформлення книги. В його творчості була важлива риса, він визнавав мистецтво книги як ціле, що істотно відрізнялось від позиції уславлених митців Заходу – Доре, Бердслі та ін., яких цікавила лише ілюстрація. Шрифти Нарбута глибоко характерні і яскраво індивідуальні. Вплив нарбутівського мистецтва позначився на роботах його учнів та послідовників: Л. Лозовського, М. Кирнарського, О. Маренкова, С. Нелепинської-Бойчук, В. Кричевського, А. Середи та багатьох інших графіків.

У 30-ті роки успішно працюють у книжковій графіці молоді художники І. Хотінок, В. Хоменко, В. Стеценко, В. Литвиненко, А. Резниченко та ін.

Потрібно відзначити, що в Україні плідно розвивається графіка шрифту в комплексному оформленні та ілюструванні книги.

Планомірне проектування малюнків друкарських шрифтів почалось з 1938 р. у науково-дослідному інституті поліграфічної і видавничої техніки в Росії. Тут було створено лабораторію шрифту.

Основоположниками створення російських друкарських шрифтів є О.О. Сидоров, М.І. Піскар'юв, Г.А. Банникова, М.М. Кудряшова, Ф.Ш. Тагіров та ін.

У цьому інституті поліпшувались існуючі гарнітури шрифтів та створювались нові: банниківська, нова газетна кудряшівська енциклопедична, пискар'ювська, брускова газетна, рукописна Жигарева, газетна рублена, Рерберга, акцидентна Телінгатера, Лазурського, бажанівська, Кузаньяна, “Ладога”, “Байконур” та ін. На ґрунті латинських зразків були підготовані гарнітури шрифтів: балтика, північна, журнальна рублена, Бодоні книжна та ін. Протягом 35 років тут було створено близько 40 оригінальних гарнітур шрифтів.

Почесне місце в українській графіці 50-60 років належить А. Середі – автору книжкових оформлень у класичному стилі, О. Юнаку та В. Фатальчуку – майстрам поєднання орнаменту зі шрифтом, В. Стеценку – знавцю українського орнаменту, художникам високої культури шрифту – І. Хотінку, В. Хоменку, А. Пономаренку, М. Піколову, О. Комяхову та ін. За майже сорокарічну працю в галузі оформлення книги І. Хотінок створив чудові зразки книжково-го мистецтва, що відзначаються великою майстерністю.



Висока графічна культура в оформленні видань властива В. Хоменку, який багато років працював над книгою. Користуючись лише шрифтом та орнаментом художник успішно оформив багато книг. З кращого доробку митця слід назвати “Данило Галицький” А. Хижняка, “Наталка Полтавка” М. Лисенка (клавір, 1955 р.), “Козацькому роду нема переводу” О. Ільченка та десятки інших. Крім того, В. Хоменко створив нову книжкову гарнітуру українського шрифту, що носить ім’я її творця – “гарнітура Василя Хоменка”.

Талановиті художники – подружжя О. та В. Фатальчуки, оперуючи лише шрифтом, орнаментом та іншими декоративними засобами, створили визначні зразки оформлення української книги. Це – “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського (клавір, 1964), “Антологія української поезії”, “Кобзар” та багато інших.

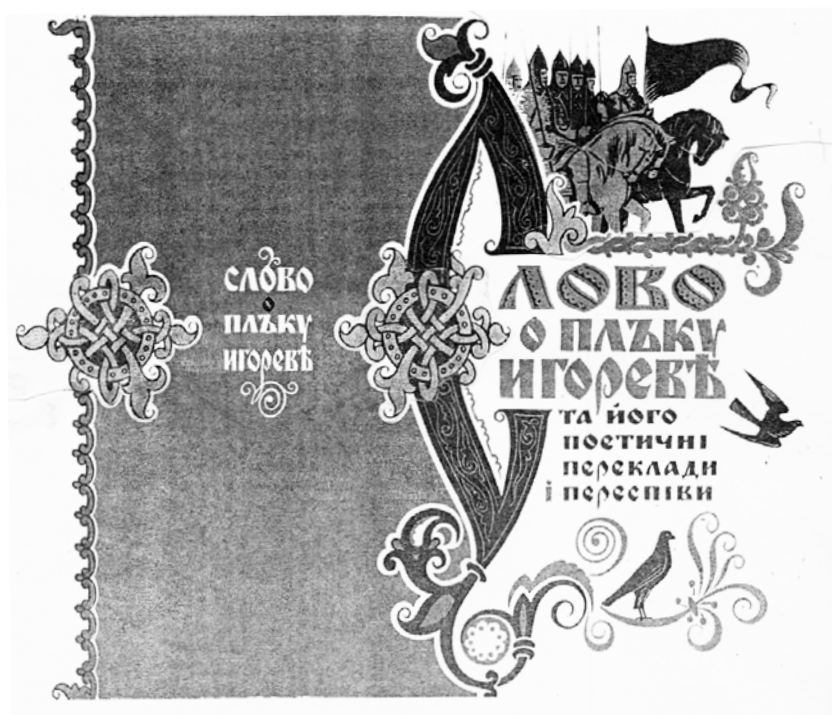


Рис. 75. Супербкладинка книги “Слово о полку Ігоревім”. 1967.  
А. Пономаренко

Цікавим мистецьким явищем є творчість А. Пономаренка, який створив надзвичайно привабливі книжкові оформлення. Наслідуючи творчість Г. Нарбута, він створив власний творчий почерк, що відзначається великою декоративністю шрифту і орнаменту та національного колориту. Це “Максим Рильський”, “День поезії”, “Тарас Шевченко” (3 томи), “Слово о полку Ігоревім” та ін. (рис. 75).

Значний внесок в українську книжкову графіку, зокрема в оформлення суспільно-політичної і наукової літератури, внесли М. Шаншейн, С. Бродський, Б. Бродський, О. Снарський, Л. Склотовський, Д. Грибов, Б. Валуєнко, К. Калугін, В. Кононенко, Р. Масаутов, Ю. Шейніс, Д. Лукомський – художники, мистецький талант яких розкрився у зовнішньому оформленні книги.

У кінці 60-х на початку 70-х років у художньому оформленні видань відчувається прагнення митців показати красу шрифтів, найбільш гармонійно розмістити їх, досягти ансамблевої єдності набірних смуг з різними елементами оформлення.

Творчі пошуки змістовних, образних художніх засобів яскраво виявились у роботі українських художників-графіків: В. Чебаника, М. Компанця, О. Івахненка, В. Юрчишина, В. Перевальського, В. Лопати, М. Гроха, Б. Туліна, Н. Денисової, Р. Масаутова, О. Шоломія, В. Пойди, В. Кононенка, О. Мікловди, Н. Лопухової та багатьох інших.

У деяких народів піктографічне письмо збереглось впродовж тисячоліть до нашого часу і мало свої традиційні форми. Індіанці Північної Америки до кінця ХІХ ст. користувались піктографічним письмом. На ілюстрації зображена піктограма, написана в середині ХІХ ст. Це прохання кількох племен північноамериканських індіанців, подане президенту США, про дозвіл переселитись на дальні озера, де сприятливіші природні умови для життя. Тварини, зображені на рисунках – родові знаки племен; лінії, які з’єднують голови і серця, означають спільність думок і намірів людей, овали внизу ілюструють дальні озера. Рисунок дуже лаконічний, і водночас, з великою виразністю передає безвихідне становище людей, які приречені колонізаторами на вимирання (рис. 76).

У наш час у побуті ми користуємось багатьма піктографічними знаками: це переважно знаки візуальної комунікації, інформації тощо.

У 70-ті роки ХХ ст. у сибірській тайзі знайшли родину Ликових, яка декілька поколінь жила ізольовано від розвитку цивілізації. В письмі вони користувались пізнім кириличним напівустановом (рис. 77).



Рис. 76. Унікальний зразок піктографічного письма XIX ст.

## «ПИСАЛА АГАФЬЯ...»

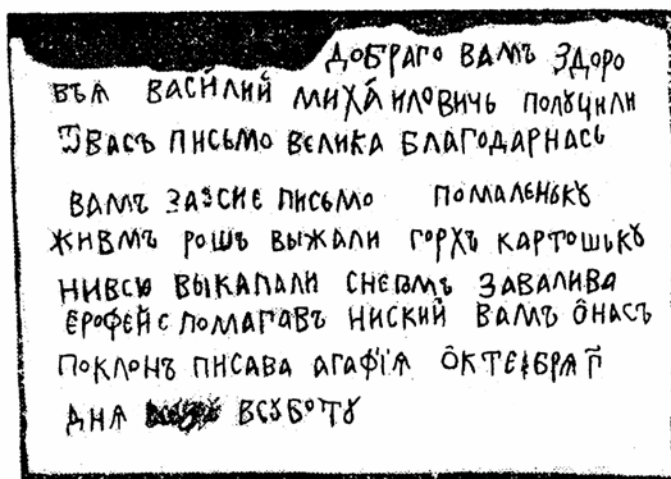


Рис. 77. Пізній кириличний напівустав родини Ликових

## Практична робота з вивчення та виконання шрифтів

Завжди до початку практичних робіт студенти комплектують свій інструментарій за рекомендацією викладача. Всі навчальні завдання підписуються студентами. На це потрібно звернути увагу, поза підпис – неабияка частина виконуваної композиції. Крім прізвища та ініціалів, у підписові вказується курс, група, рік та порядковий номер завдання. Як правило, це виконується на лицьовому боці, тільки деякі підписи – на зворотному. Для підпису треба використовувати рядковий шрифт світлого накреслення, літери можуть бути прямі чи похилені, але за накресленням повинні бути близькими до графеми завдання і обов'язково бути елементом загальної шрифтової композиції. Виконується рапідграфом чи пером “Редіс”.

Наприкінці кожної практичної роботи рекомендується провести коригування, правку невеликих помилок, які завжди присутні в навчальних композиціях. Головна умова коригування та виправлень – тактовність та доброзичливість. Викладач підказує найбільш раціональні засоби роботи. Роботи, які не піддаються виправленню, переробляються. Як правило, наступні варіанти часто бувають кращі та виконуються швидше.

У процесі виконання практичних занять студенти іноді використовують знахідки та композиційні засоби інших художників. Цей факт може бути і позитивним. Головне – поставитись до цього творчо та свідомо.

Не заслуговує підтримки факт побаченої десь сумнівної композиційної знахідки та бездумне механічне копіювання слабких зразків.

### Головні вимоги до шрифтів

#### Зручність читання

1. Чіткість (колір фону – колір шрифту, тональність).
2. Ясність (виправдана простота графіки літер, індивідуальність графем).

Графема – графічне зображення фонем (звукової характеристики літери) завдяки якій візуально відрізняється одна літера від іншої.

3. Співвідношення товщини головного штриха (кегля) та внутрішнього літерного пробілу, а також характеру засічок (серифів), нахил.

4. Оптимальність міжлітерних пробілів (розрядка, потіснення літер у рядку).

5. Пропорційність відношення ширини літери до висоти.

6. Контрастність головних та допоміжних штрихів.

7. Розмір шрифту (формат, розмір відбивок, полів, смуг та ін.).

### **Ритмічний лад шрифту**

1. Ритм (грец. – розмірність) рівномірне чередування, порядок поєднання ліній, площин, об'ємів та ін. Це музичний ритм, це перестук коліс потягу, що рухається, кінь, що скаче, ритмічно відбиває такт копитами. Найхарактернішим прикладом ритмічної побудови зображення є численні зразки класичних орнаментів. Ритм у шрифті створюється пропорційністю окремих елементів літер, кількох літер, побудовою цілих слів, речень і сторінок.

2. Вплив на ритм характеру контуру літер.

3. Пропорційне відношення ширини та висоти літер.

4. Співвідношення головних та допоміжних штрихів. Вирівнювання “кольоровості” літер. Зорові ілюзії.

5. Характер засічок та кінцевих елементів (спрямованість, ідентичність).

6. Геометрична та оптична пропорційність самих літер (середні елементи літер, коригування овальних літер та гостроконечних літер по висоті, розміри внутрілітерних пробілів).

7. Рівновага оптичних полів міжлітерних пробілів (контрформ), немеханічне розміщення літер у рядку.

### **Класифікація шрифтів.**

#### **Поняття гарнітури.**

#### **Завдання на вияв стильової єдності**

Після закінчення цього курсу студенти повинні впевнено орієнтуватись у тому шрифтовому розмаїтті, яке існує у спеціальній літературі, каталогах. Дуже часто на практиці замість того, щоб звернутись до каталогів та інших джерел, скористатись готовою шрифтовою розробкою, художники-початківці на ходу вигадують свої власні

літери. Для відповідальної роботи (візуально-інформаційна графіка, реклама) цей підхід неприйнятний.

Студенти повинні вміти грамотно використовувати вже існуючий асортимент шрифтів у своїй діяльності.

Ці міркування не стосуються до оперативної-інформаційної графіки, рукописних шрифтів, оформлювальних робіт, оголошень, короточасних інформацій, де в більшій мірі виявляються здібності оформлювача до імпровізації на основі власних знань та практики.

Знання класифікації типографських шрифтів та принципів формування шрифтової гарнітури, вміння реконструювати за стильовими особливостями окремих літер весь алфавіт — усе це допоможе студенту в подальшій практичній роботі (рис. 78).

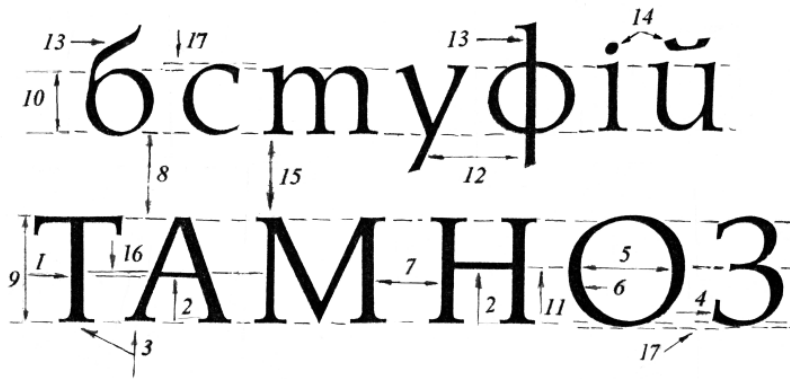


Рис. 78. Елементи літери шрифту:

- |                              |  |
|------------------------------|--|
| 1) основний штрих;           | 9) висота прописних літер;                 |
| 2) з'єднуючий штрих;         | 10) висота рядкових літер;                 |
| 3) засічка;                  | 11) оптична середина літер;                |
| 4) вертикальна засічка;      | 12) нижній виносний елемент;               |
| 5) всерединолітерний пробіл; | 13) верхній виносний елемент;              |
| 6) наплив;                   | 14) діактричний знак;                      |
| 7) міжлітерний пробіл;       | 15) міжрядковий пробіл;                    |
| 8) лінія рядка;              | 16) геометрична середина літер;            |
|                              | 17) лінія виносу округлих елементів літер. |

Дуже важливий момент і при адаптації малюнка шрифту латинської основи на слов'янську (кирилицю), а з такою необхідністю художників-шрифтовиків доводиться дуже часто зустрічатись.

Після огляду шрифтових гарнітур та класифікацій шрифтів, демонстрації таблиць, де показані ознаки шести основних груп (медієвальні (від франц. *medieval* – середньовічний), звичайні, малокоонтрастні, рублені, брускові, титульно-акцидентні, студенти виконують практичну роботу із закріплення навичок формування шрифтової гарнітури та виявлення стильової єдності літер даної гарнітури.

### Матеріали та інструменти

Креслярський папір А4, чорна та кольорова туш, креслярські приладдя, пера “Редіс”.

Умови та хід роботи

Викладач пропонує студентам скористатись бібліотекою, вибрати малюнок шрифту та взяти кілька характерних літер (наприклад, А, К, Н, О – прописні та а, б, р, с – рядкові), виконати їх у різних накресленнях і включити у відповідну графу таблиці (рис. 79).

1. Гарнітура – це сукупність шрифтів, об’єднаних спільним характером та стильовими особливостями малюнка літер у всіх накресленнях.

2. У межах однієї гарнітури літери можуть відрізнятися світлістю (насиченістю) – відношенням ширини головного та допоміжного штриха до внутрілітерного пробілу (пропуску), пропорціями (відношення ширини літери до висоти її), нахилом та декоративним вирішенням.

3. Постійними (або майже постійними) лишаються відношення ширини головного штриха, характер засічок (якщо вони є), характер вигнутих та округлених елементів.

4. Співвідношення в композиції шрифтів різних накреслень з однієї гарнітури забезпечує особливу ціліність, гармонійність усієї композиції.

5. Друкарська гарнітура включає в себе також комплекти літер, що відрізняються за розміром.

Комплектність гарнітури визначається наявністю латинських літер, цифр, розділових знаків та деяких інших елементів (дужки, %, !, ?).

Тим часом, далеко не кожна шрифтова розробка вимагає повного гарнітурного розвитку. Це залежить від завдань, які стоять перед проектувальником шрифту.

Найбільш поширені та популярні сучасні шрифти (Таймс, Хельветика, Футура, Універс та ін.), а також шрифти (акцидентні, рек-

ламні), що існують в одному малюнку. Тому при заповнюванні таблиці студенти користуються існуючими розробками та вносять у відповідні графи потрібні літери.

У разі відсутності того чи іншого накреслення, студенти самі створюють літери, яких бракує, консультуючись у процесі роботи з викладачем.

Округлі та складні за формою елементи літер виконуються від руки, спочатку олівцем, потім пером та заповнюються тушшю.

Рекомендовані гарнітури: Таймс, Бодоні, Шкільна, Академічна, Банніковська, Хоменко, Журнально-Рублена, Букварна).

На рисунку 80 показана історична послідовність основних груп шрифтів.

		прямий	нахил
1 особливо світлий	вузький	НО	НО
	нормальний	НО	НО
	широкий	НО	НО
2 світлий	вузький	НО	НО
	нормальний	НО	НО
	широкий	НО	НО
3 напівжир- ний	вузький	НО	НО
	нормальний	НО	НО
	широкий	НО	НО
4 жирний	вузький	НО	НО
	нормальний	НО	НО
	широкий	НО	НО
5 особливо жирний	вузький	НО	НО
	нормальний	НО	НО
	широкий	НО	НО
декоратив- ний		НО	НО

Рис. 79. Таблиця стильової єдності шрифту



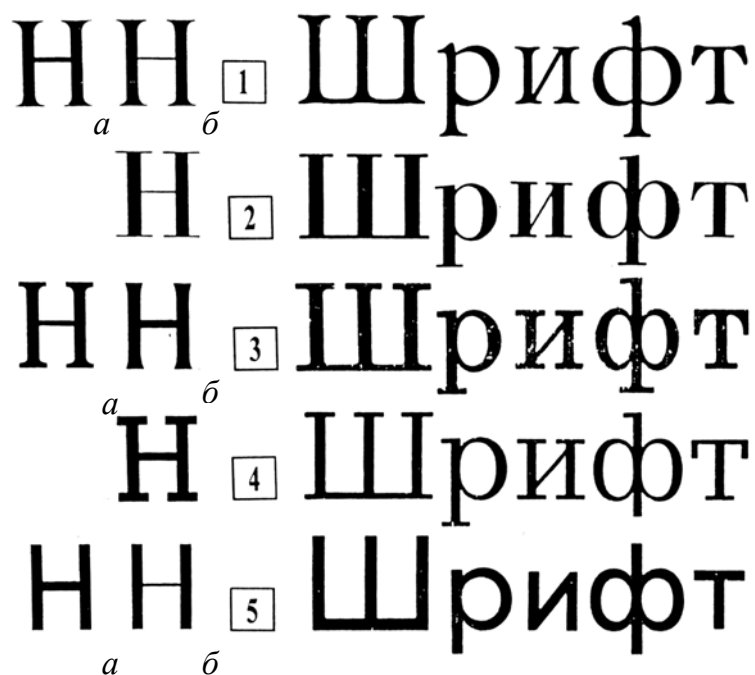


Рис. 80. Графічні ознаки основних груп шрифтів:

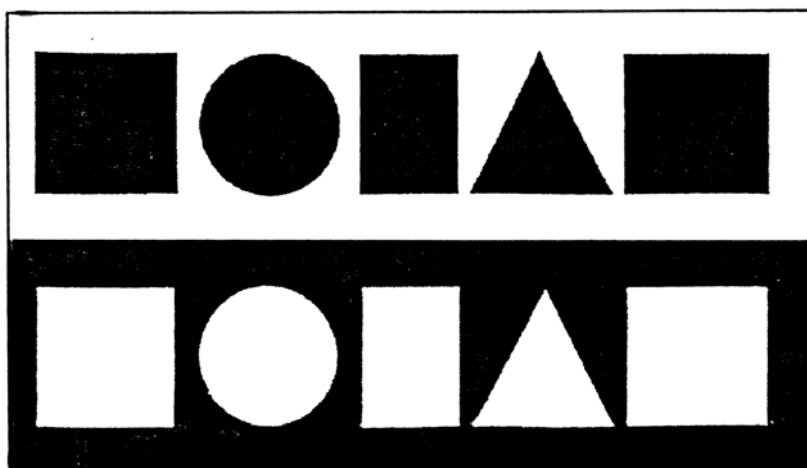
- 1,а – Літературна, Банніківська, типу “гарамон”;
- 1,б – типу “баскервіль”;
- 2 – звичайна нова, нова, північна, Єлізаветинська, Бодоні, Кузаньяна, Байканур;
- 3 – Академічна, Шкільна, Бажановська, Лазурського, Журнальна, енциклопедична;
- 4 – Брускова газетна, Балтика, Хоменко, рекламна;
- 5,а – журнальна рублена, плакатна, букварна, Гельветика, Агат;
- 5,б – Волгоградська, рублена стрічкова

### Міжлітерні пробіли

**Мета.** Закріпити теоретичні положення. Максимально акуратно та ретельно виконати нескладну практичну роботу.

**Матеріали та інструменти.** Папір формату А4, чорний або кольоровий папір для аплікації простих шрифтоподібних фігур, клей гумовий, туш чорна або кольорова, рейсфедер для накреслення літер рядка, ножиці, скальпель, косинець.

**Хід роботи.** На вибір студентів пропонується кілька слів, літери яких можна звести до: квадратів, прямокутників, трикутників, кола. Наприклад, “архітектура”, або ж “образотворче мистецтво” та ін. Округлі та трикутні літери вирізаються більшими по висоті, ніж прямокутні. Ступінь відмінності розмірів урівноважується самими студентами так, щоб усі літери-фігури у рядку здавались однієї висоти. Потім літери розміщуються на форматах з урахуванням вирівняності бокових полів та міжлітерних пробілів (рис. 81).



*Рис. 81. Вирівнювання міжлітерних пробілів (контрформ)*

При задовільному розміщенні літери-фігури приклеюються.

Робота вважається виконаною на “відмінно”, якщо слова зі шрифтоподібних фігур композиційно врівноважені, знаходяться в оптичній середині формату, літери вирізані рівно, лінії шрифту паралельні та підписані згідно з вимогами. Роботи виконуються у двох варіантах: “негатив” та “позитив” (рис. 82).



Рис. 82. Вплив оптичних полів літер на лінійний ритм рядків

## Рукописні шрифти\*

При виконанні рукописних шрифтових текстів студенти повинні досконало володіти не тільки всім арсеналом інструментів, матеріалів вміло користуватись шаблонами, але й вміти створювати пером або пензлем композиції рукописних форм, які є основою розвитку творчого початку в мистецтві графіки шрифту.

Вміння добре володіти технікою письма та малювання ширококілочними інструментами необхідне з двох причин.

Перша полягає в тому, що історичні стилі латинської та слов'янської систем каліграфічного письма виконувались інструментами з тупим зрізом (очеретяні, дерев'яні, пташині, бронзові пера).

Генетичний зв'язок рукописної техніки з друкованими формами ніколи не переривався, багато графічних особливостей шрифтів свідчать про це.

\*В цьому розділі використані матеріали з книги В.Тоотса "Искусство шрифта". – М.: Книга, 1964.

Друга причина – вивчення кращих зразків шрифтів та вміння вільно виконувати їх допоможуть закріпленню практичних навичок, становленню руки й ока художника, розвитку почуття пропорції, гармонії, ритму та багато чому іншому, що зумовлює рівень художньої освіти людини в сфері мистецтва графіки шрифту.

### Робота ширококінечним пером

**Мета роботи.** Вивчення методики та засвоєння техніки роботи ширококінечним пером, досягнення практичних навичок для виконання шрифтових композицій з використанням рукописних форм шрифту.

**Матеріали та інструменти.** П'ять-шість аркушів паперу формату А4, комплект плакатних пер, учнівські ручки, туш чорна, кольорова гуаш.

**Умови та особливості роботи.** Для виконання завдання потрібно ретельно підготувати до роботи необхідні інструменти та матеріали. Всі пера, що випускаються промисловістю, невисокої якості, і тому потребують відбору і акуратної заточки та правки.

Для виконання навчальних робіт потрібен папір гладеньких сортів, але не крейдяний і не глянцевиий. На початку занять викладач проводить короткий огляд розвитку письма ширококінечним пером, демонструючи різні зразки історичних стилів, репродукцій з книг, кращі зразки робіт студентів.

Звертається увага на те, що тільки знання еволюції формотворення шрифту та вимог естетики нашого часу, вільне володіння технікою письма, а також засобами композиції текстів допоможе студентам в оволодінні технікою каліграфії.

Методика роботи ширококінечними інструментами при виконанні текстів ставить перед виконавцями такі вимоги:

- збереження кута письма (виняток складає виконання “неправильних” елементів у літерах М, Ж, Я);
- постійне положення руки і очей щодо до паперу;
- із заповненням формату паперу останній здвигається вгору, а руки лишаються у попередньому положенні (якщо розміри шрифтового плаката великі, то потрібно всю увагу зосередити на першому, постійному куті письма, лишаючи формат попереду непорушним);
- працювати на похилій дошці або спеціальному пюпітрі, що забезпечує найбільш зручне положення художника щодо до паперу.

Формат паперу розміщується тільки горизонтально, нахил дошки потрібно вибрати такий, при якому перо легко рухається по паперу та забезпечується рівномірне стікання фарби.

Обсяг завдання по темі передбачає:

- виконання орнаментальних вправ;
- вправи з виявлення ритмічного ряду шрифту;
- виконання головних елементів літер;
- виконання вправ із вивчення рядкових та прописних літер;
- виконання вітальної адреси або шрифтової графіки до літературних творів.

Підготовчі вправи виконуються на різних аркушах паперу, а чистові варіанти – на форматі А4. Найбільш зручним методичним посібником з вивчення конкретного шрифту й копіювання вправ є книга В.Тоотса “Современный шрифт”. Написана та оформлена талановитим художником, вона дає повну та яскраву картину вивчення основ техніки ширококінцевого пера.

Професійні результати роботи плакатним пером можуть бути досягнуті тільки при систематичних та послідовних вправах і вимагають чимало часу, тому навички, одержані при виконанні цього завдання, студенти будуть розвивати та вдосконалювати, виконуючи наступні завдання з курсу “Виконавча майстерність”, де відповідні теми передбачаються.

Металеve ширококінцеве перо відрізняється від інших типів пером тим, що товщина його штриха залежить від кута нахилу пера. Це дозволяє урізноманітнити форми шрифту. Ширококінцевим пером зручно писати круглі літери і літери прямого накреслення.

Ширококінцеве перо має, як правило, правосторонній зріз: пера з прямим зрізом зустрічаються дуже рідко, а перами з лівостороннім зрізом користуються лівші.

Прекрасні у виконанні пам’ятки писемності були створені саме ширококінцевими перами, які виготовлялись або з дерева твердих порід, або з пера птахів. У порівнянні зі сталевим пером пташине перо більш еластичне.

Для виготовлення пер використовувались пера диких перелітних птахів, бо пера домашніх птахів надто м’які і мало придатні для письма.

Писати ширококінцевим пером краще на планшеті під кутом, а не на звичайному столі. Нахилений планшет дозволяє прийняти більш зручну позу, зберігає рівну відстань між очима та рядками тексту: при цьому створюється такий нахил пера до паперу, щоб фарба не

стікала з пера надто швидко. Після кожного рядка папір на планшеті здвигається вгору, при цьому рука та очі художника зберігають постійне положення щодо до тексту. Обов'язково потрібно підкласти під руку чистий листок паперу для того, аби надійно зберегти чистим папір оригіналу (рис. 83-87).



Рис. 83. Види заточки кінчика пера:

- 1 — перо з лівосторонньою заточкою;
- 2 — перо з прямою заточкою;
- 3 — перо з правосторонньою заточкою;
- 4 — перо зі значною лівосторонньою заточкою для лівші

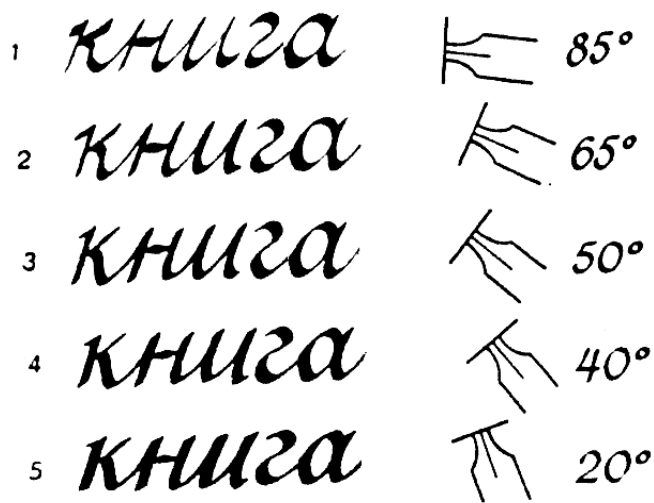


Рис. 81. Зміна характеру шрифту залежно від положення кута нахилу пера

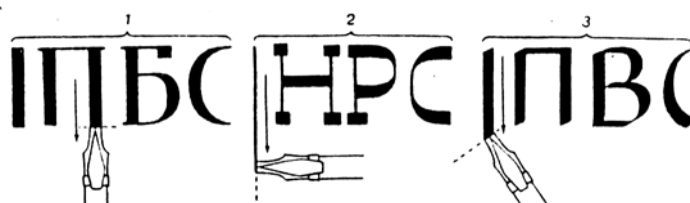


Рис. 85. Три основних положення ширококінцевого пера при виконанні тексту:

1 – ручку тримають паралельно лівому краю паперу (всі вертикальні лінії – товсті, горизонтальні – тонкі);

2 – ручку тримають паралельно верхньому краю паперу (всі вертикальні лінії тонкі, горизонтальні – товсті);

3 – ручку тримають під кутом приблизно в  $45^\circ$  (вертикальні лінії – товсті, товщина горизонтальних – біля половини вертикальних)

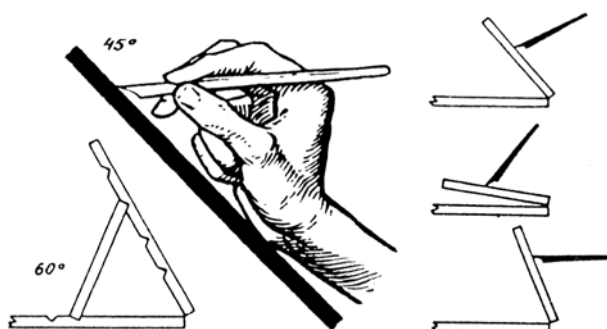


Рис. 86. Виконання шрифту на планшеті з нахилом в  $45^\circ$  за Е.Джонстоном.

Для початківця нахил планшета може бути менше ніж  $45^\circ$ , досвідченому виконавцю рекомендується збільшити нахил до  $60^\circ$ . Праворуч показані варіанти з нормальним, малим і великим нахилом планшета і залежністю від цього нахилом ручки. Туш стікає з пера сильніше при малому нахилі планшета і менше – при великому нахилі

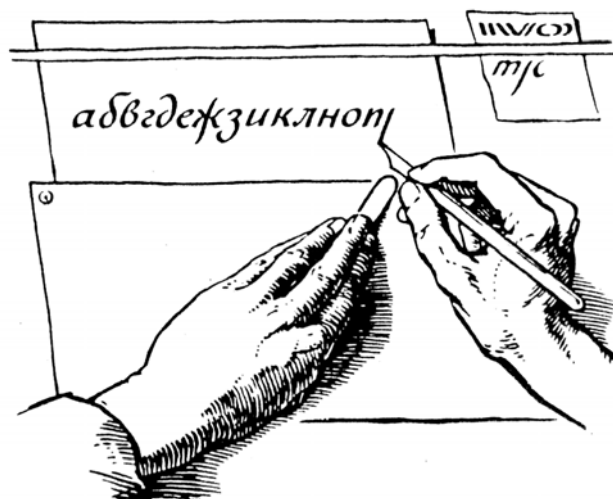


Рис. 87. Положення рук при виконанні шрифту за Е.Джонстоном

Різноманітні сорти шершавого або тисненого паперу малопрі-  
годні для вправ написання тексту пером.

Шрифт пишуть, як правило, чорною тушшю, загустілу туш роз-  
водять дистильованою або кип'яченою водою. Хороший показник  
до написання тексту пером дає чорна акварель, а для крупного шриф-  
ту – суміш акварелі та гуаші. Холодний тон чорної фарби можна пер-  
етворити в теплий, якщо додати в неї трохи коричневої. Краси-  
вий текст, написаний різноманітними фарбами коричневих відтінків.

Рідкі фарби “золота” та “срібна” створюють красиві ефекти в  
ініціалах початкових рядків, але вони вимагають більших навичок.

Кращою фарбою для написання шрифту вважається китайська  
туш. Написаний китайською тушшю текст після висихання набуває  
рівного бархатно-чорного кольору, він не стирається гумкою, коли  
потрібно зняти допоміжні лінії олівця.

Для того щоб нормально писати, потрібно навчитись правильно  
тримати перо. Дуже корисно почати з простих орнаментальних вправ  
(рис. 88). Рисунок орнаменту тільки на перших порах розмічається  
олівцем на папері (бажано в клітинку). Користуватись лінійкою та  
циркулем не бажано. Лінійка використовується лише для проведен-  
ня ліній рядків.



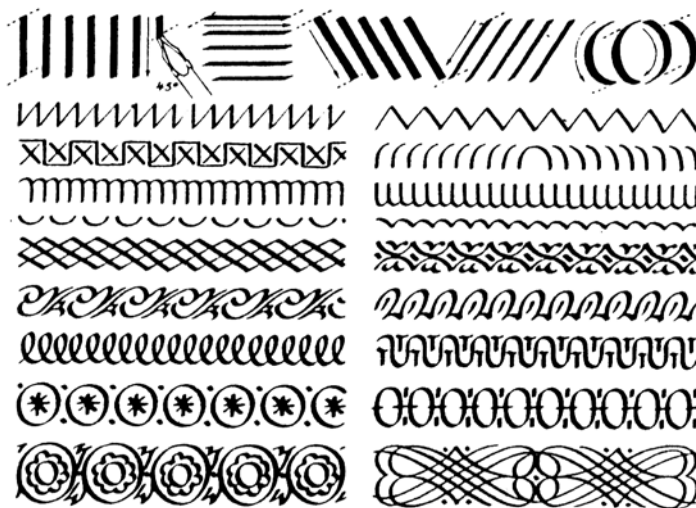


Рис. 88. Вправи із виконання орнаменту ширококінцевим пером.  
Нахил ручки 45°

Туш переносимо з флакона на перо піпеткою. Потрібно відчувати міру при наповненні пера тушшю; якщо перо переповнене, то всі штрихи, особливо тонкі, помітно будуть потовщені, а кути літер будуть мати нечітку заокруглену форму (рис. 89).



Рис. 89

*Правильно! Перо чисте, туш розведена добре і витікає лише на гострий кінець пера. Штрих пера чіткий, контраст між тонкими і товстими лініями — нормальний*

*Неправильно! Перо не очищено, туш погано стікає. Підсохша і свіжа туш, змішуючись, утворює згусток, який не дає рівну лінію*

Кожну лінію потрібно проводити одним рухом, проводити нову лінію поверх неякісної першої не бажано. Всі з'єднувальні лінії повинні ретельно з'єднуватись.

При зміні положення інструмента в руці, змінюється співвідношення товщини штрихів. При цьому порушується рисунок літер і ритм рядка. Досвідчений художник змінює положення пера тільки у виняткових випадках, у менш суттєвих елементах літер.

Цю манеру письма, коли змінюється положення пера, можна розглядати як малювання ширококінецьним пером.

Після виконання орнаментальних вправ, пропонується виконати шрифт (рис. 90, 91).



Рис. 90. Шрифт, виконаний ширококінецьним пером

Стрілки показують напрямок штрихів, цифри – їх послідовність. До помічених зірочкою літер Ж, Я відносять підпис наступної ілюстрації

Для виконання шрифту типу “антиква” бажано писати його не в алфавітному порядку; літери групують по подібності накреслення. Загальні елементи подібних літер повторюють доки не буде засвоєно їх накреслення (рис. 92).

Вправу потрібно починати з літер 1-ї групи, які складаються тільки з вертикальних і горизонтальних штрихів – Г, П, Е, Н, Ш та ін. Потім пишемо літери 2-ї групи, які складаються з вертикальних, горизонтальних та нахилених штрихів – А, У, Й, Ж та ін. За ними йдуть літери 3-ї групи, де прямі штрихи з’єднуються з округлими – Б, В, Р, Ч та ін.



Рис. 91. Поліпшення ритму штрихів у літерах Ж, Я, написаних ширококінецьвим пером. Рекомендується написання літер з поворотом пера при написанні лівосторонніх діагональних шрифтів

У 4-й групі пишемо круглі літери – О, З, С та ін. Після виконання прописних літер приступаємо до написання рядкових, також розділивши їх по цим само групам.

Тільки після того, коли літери і рядки будуть бездоганними, можна перейти до написання окремих слів і цілих речень.

Вивчаючи шрифти і методи виконання, дуже корисно копіювати відомі історичні шрифти, почерки, кращі розробки сучасних майстрів (рис. 93-97).

Для рівномірності виконання тексту (нажим, потіснення, або розрядка літер в рядку, кут нахилу, постійна рівномірність у рядку), рекомендується, насамперед, розмітити весь текст олівцем, а для контролю написати кілька фраз на окремому папері. Час від часу порівнюються рядки тексту з першим рядком, щоб переконатися чи зберігаються початкові пропорції, нахил літер та ритм літер в рядку.

Потрібно стежити за тим, аби вертикальні штрихи розміщувались паралельно, бо інакше літери будуть здаватись “шатаючими”, а шрифт загалом втрачає свою ритмічність.

Ширина пера має відповідати пропорціям і рисунку літер.



Рис. 92. Вправи та зразки для вивчення курсивного шрифту  
зі зв'язаними літерами



Рис. 93. Вправи та зразки для вивчення курсивного шрифту зі зв'язаними літерами



Рис. 94. Вправи та зразки для вивчення курсивного шрифту

пипипипипипипип  
атататататата  
едцедцедцедцедц  
юшюшюшюшюшюш  
кддкддкддкддкддк  
лэлэлэлэлэлэлэл  
фбуфбуфбуфбуфбу  
вхчвхчвхчвхчвхч  
гжгжгжгжгжгжгж  
лнолнолнолнолно

Рис. 95. Вправи та зразки для вивчення курсивного шрифту

АаБаВаГаДаЕаЖ  
ЖиЗиИиКиКуЛл  
еМеНеОеПеРеСеУе  
ТрФрХрЦрЧрЩрЭ  
лЮлДлЯлЛлМлУл  
DkEkGkIkJkLkNkS  
sQsRsVsUsWsYsZs!  
1q2q3t4t5r6r7f8i9

Рис. 96. Вправи та зразки для вивчення курсивного шрифту



АБВГДЕЖЗ  
ИЙКЛМНО  
ПРСТУФХЦ  
ЧШЩЪЫЬЭ  
ЮЯЕ!?

абвгдежзий  
клнопрсту  
фхцчщыэюя

Рис. 97. Антиква. Ширококінцеве перо. Худ. О. Менхарт. Чехія

Лише після засвоєння загальновідомих стилів шрифтів, після наполегливого тренування відпрацьовується індивідуальний почерк. Під індивідуальним почерком розуміються образні, пластичні, ритмічні зміни, які не несуть корінної зміни існуючому алфавіту.

Дуже часто при оформленні шрифту всім літерам або їх характерним елементам намагаються надати одноманітний характер, підпорядкувати їх “єдиному стилю” не рахуючись з особливостями даного шрифту і специфікою його накреслення. У курсиві це проявляється у спробах з’єднати всі літери між собою обов’язково одним способом, хоча відомо, що деякі літери добре з’єднуються верхнім з’єднувальним штрихом, а інші – нижнім. Це повинен знати студент, пам’ятаючи, що єдність стилю – це поняття відносне, вимагаюче міри. Необхідно уважно стежити, щоб вертикальні штрихи (у нахиленому шрифті – нахилені) виконувались паралельно, бо інакше шрифт губить свою ритмічність та переконливість. Слід дотримуватись того, аби товщина пера відповідала розміру шрифту.

Стиснений шрифт більш декоративний, ніж нормальний, але менш зручочитаємий, тому його потрібно використовувати обережно.

### **Работа круглокінецьним пером**

Круглокінецьне перо (редіс) має дискообразну форму і залишає при письмі лінію однакової товщини незалежно від напрямку руху пера. Круглокінецьні пера випускаються шириною від 0,5 до 5 мм. Круглокінецьне перо – найпростіший інструмент для написання шрифту.

У процесі письма вся дископодібна поверхня пера повинна рівномірно прилягати до паперу. Якщо ця вимога не виконується, лінії виходять нерівні, неоднакової товщини. Виконувати вправи потрібно в тій послідовності, як показано на рисунках 98-101.

Основні правила і засоби ті ж, що і при роботі ширококінецьним пером.

Круглокінецьне перо допомагає набути елементарні навички, дисциплінує руку і око, але для виконання повноцінного високохудожнього шрифту воно майже не пригодно. Професійні художники-шрифтовики користуються круглокінецьними перами як допоміжним засобом при малюванні акцидентного шрифту з наступною доробкою пензлем або тонким пером.

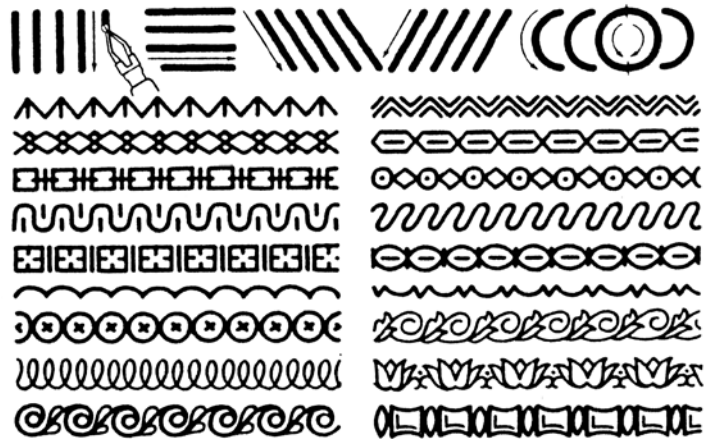


Рис. 98. Вправи із виконання орнаменту круглокінецьвим пером "Redis"



Рис. 99

Правильно! У місці стику кола і вертикального штриха товщина штриха літери лишається однаковою

Неправильно! У місці стику кола і вертикального штриха товщина штриха подвоїлась



Рис. 100. Шрифт "Гротеск", виконаний круглокінецьним пером.  
Стрілки показують напрямок штрихів, цифри – їх послідовність



Рис. 101. Вправи та зразки для вивчення курсивного шрифту, написані круглокітцевим пером

## Робота пензлем

**Мета роботи.** Закріпити та розвинути вміння виконувати шрифтові написи ширококінцевими інструментами.

**Матеріали та інструменти.** Білий або тонований папір формату А2-А3, плоскі пензлі, кольорова гуаш.

**Умови та особливості роботи.**

При відносно невеликій витраті часу, відведеного на виконання цього завдання, етапи можуть бути такі:

- виконання підготовчих вправ (вертикальні та округлі елементи, розписка пензля та ін.);
- копіювання нескладних алфавітів з метою вивчення, аналізу та відбору для наступної практичної роботи;
- виконання алфавіту рядкових та прописних літер, вільної композиційної побудови.

Бажано не обмежуватись виконанням завдання одним кольором, тому організація гармонії кольорового вирішення – одна з важливих вимог цього завдання, здатного емоційно вплинути на глядача.

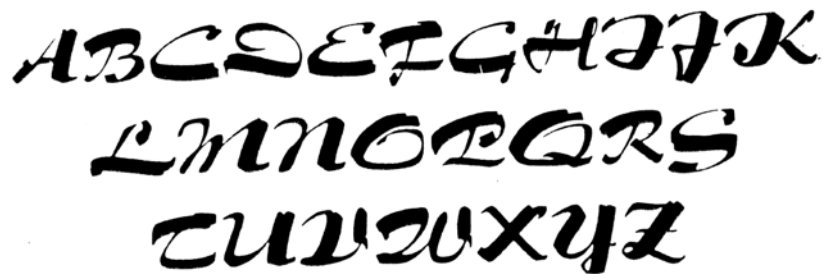
Короткий огляд та аналіз рукописних шрифтів (пензлем), в якому викладач вказує на їх своєрідність і водночас, на методичну спільність роботи ширококінцевим пером.

Шрифти, що виконуються пензлями на різних матеріалах, дуже своєрідні і відрізняються неповторністю малюнку. Тому частина графіків звертається до них з метою створення характерних, образних написів. Це вимагає певної майстерності та тривалої практики. Важливо вловити також “характер” інструмента, його можливості. При виконанні шрифтів на тканинах та інших матеріалах з фактурною поверхнею незамінні плоскі пензлі. Пензлі набагато еластичніші за пера й дають більшу можливість змінювати товщину штриха (напливи, різні товщини штриха у вертикальному, горизонтальному та нахиленому положенні). Подібні оптичні ілюзії легше виправити, працюючи пензлем та регулюючи товщину більшим або меншим тиском.

Вперше почали користуватись пензлем у Китаї в III ст. до н.е. майже одночасно з винайденням знаменитої китайської туші. З того часу культура Сходу нерозривно пов’язана з пензлем, досягла великої досконалості та віртуозності.

Уміння створювати шрифтові композиції пензлем має великий попит у сучасній рекламі, промисловій графіці, поліграфії. Письмо пензлем створює приємний графічний контраст зі шрифтами майже всіх накреслень.

Пензель дуже еластичний і чутливий, ним неможливо виконувати абсолютно однакові літери. Але при письмі пензлем це не є обов'язковим — навпаки, така особливість надає шрифту свіжість і поживлення (рис. 102, 103).



A B C D E F G H I J  
K L M N O P Q R S  
T U V W X Y Z

Рис. 102. Сальто. Друкарський шрифт. Худ. К.-Г.Хетер. Шрифт побудований на великому контрасті прописних та рядкових літер



A B C D E F G H I J  
K L M N O P Q R  
S T U V W X Y Ü Ö  
a b c d e f g h i j k l m n o  
p q r s t u v w x y z ö ä,

Рис. 103. Шок. Друкарський шрифт, виконаний пензлем (Р.Екскоффон)

Вільне і живе письмо пензлем вимагає швидкості, що принципово відрізняє його від письма пером. Пензлем виконують тексти, призначені переважно для поліграфії, тому повністю доречні оригінали текстів з наклеєними виправленнями окремих літер і навіть рядків. Потрібно наполегливо експериментувати, поки не буде досягнутий кращий варіант кожної літери. Лише після монтування всіх найбільш вдалих фрагментів отримаємо високохудожній оригінал.

Плоский пензель – хороший інструмент для виконання шрифту крупного розміру. За характером письма та засобами роботи близький до ширококінцевого або плакатного пера. Різниця в тому, що пензель завдяки еластичності дозволяє збільшити нажим більше ніж перо.

Кожний, хто вміє писати ширококінцевим пером, може після короткочасних вправ писати пензлем.

Плоский пензель – кращий інструмент для виконання шрифту на шершавій поверхні (тканина, камінь тощо).

Щоб забезпечити чистоту ліній, кінець пензля, що зносився, потрібно час від часу підрізати. Пензель для виконання шрифту недоцільно використовувати для інших робіт.

## Каліграфія

Каліграфічне письмо – бездоганне письмо, започатковане в період епохи Відродження. Стилістично виконується тонким двоножимним пером. Каліграфія від грецьких слів *Kallos* – краса та *graffien* – писати. Існує багато видів каліграфічного письма. Найбільш поширене – це двоножимне письмо – головні штрихи якого “жирні” і тонкі штрихи – з’єднувальні. Великі літери каліграфічного письма пишуться тонким двоножимним пером.

Для старих зразків каліграфічного письма характерний нахил літер до 54°, для сучасних видів слов’янського каліграфічного письма характерний нахил літер 75°. Разом з мистецтвом красивого письма розвиваються і елементи декоративних прикрас – це лінійно-орнаментальні мотиви та розчерки. Пізніше на основі рукописних каліграфічних шрифтів були створені друкарські каліграфічні шрифти. Сьогодні мистецтво каліграфії застосовується у графічному дизайні, книжковій та плакатній графіці, в спеціальних авторських урочистих виданнях тощо. Зразки каліграфічних шрифтів показані на рисунках 104-106.



а б в г д е ж з и й к л м н  
о п р с т у ф х ц ч  
ш щ ь ы ь ю я  
А Б В Г Д Е  
Ж З И Й К  
Л М Н О П  
Р С Т У Ф  
Х Ц Ч Ш Щ  
ь ы ь ю я  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
, . : ; ! ? ( ) - №

Рис. 104. Каліграфічний друкарський шрифт

*The most Captivating Type,  
unquestionably excelling all others,  
said Johan Verboet concerning  
his Types, in the Year*

Рис. 105. Каліграфічний типографський шрифт. Нью-Йорк. 1882

*Каліграфія-красиве письмо  
походить від давньогрецької  
мови: kallos- краса  
і graphien- писати.  
Каліграфія- мистецтво  
вешевної художньої цінності.  
Батьківщиною сучасної  
каліграфії судилося стати  
Англії, класиком якої був  
Уільям Морріс (1834-1896).*

Рис. 106. Куленко М. Зразок каліграфії

## Побудова шрифту “гротеск” за модульною сіткою

**Мета.** Вивчити конкретний шрифт та набути навички роботи креслярським інструментом.

**Матеріали та інструменти.** Папір формату А4, туш чорна та кольорова для модульної сітки, лекало, креслярське приладдя.

Спочатку необхідно пояснити студентам, що терміни “гротеск” та “антиква” умовні, що названі гротесковими шрифти також є “антиквами” (не “антикви” – готичні шрифти, устав, півустав, тобто вся група шрифтів не античного походження). Основні ознаки гротескових шрифтів (їх ще називають рублені) – відносно однакова товщина всіх елементів та відсутність засічок. Ця група шрифтів нескладна за побудовою і дуже універсальна у використанні, вона непідвладна впливу шрифтової моди та завжди активно використовується художниками.

При побудові літер шрифту користуються креслярськими приладдями, однак, промальовку знака і його заповнення тоном чи кольором бажано виконувати від руки через те, що при промальовці студент ніби “промацує” літеру, її пластику, лінію малюнку загального силуету, графіку загалом. Сприйняття самого знака проходить органічніше, активніше, так ніби студент повторював інструментом механічно, неодухотворено лінії та плями, аж ніяк не турбуючись про їх “чуттєвість” та красу. Ставлення до літери має бути не тільки як до звукового символу, а як до багатющої пластичної форми, як до самостійного графічного виду.

У зразку для копіювання повинен бути запропонований варіант напівжирного гротеску, ширина головного штриха, літери якого п’ять разів укладається у висоту. Відношення ширини до висоти приблизно 4,5х5. Літера “О” – кругла, вписується у квадрат 5х5; бажано, щоб у “гротеску” були в наявності різні варіанти деяких літер (наприклад, Д, Л, К, Ж, М). Необхідно пояснити для меж однієї гарнітури кілька варіантів однакових літер (рис. 107, 108).

Спочатку весь алфавіт на сітці виконується олівцем. Потім сітка прокреслюється кольоровою тушшю, а літери чорною. Товщина маючої лінії в 2-3 рази ширше за лінію модульної сітки, в результаті літери виглядають контурними без заповнення в середині. Особливі



Рис. 107. Гончарук В.Д. Гротеск



Рис. 108. Москаленко В. Гротеск. Композиція

ускладнення на першому етапі студенти відчують при побудові округлих елементів, тому викладачеві потрібно більш детально зупинитись на цьому.

Прямокутник або квадрат, в якому розмічається і будується літера, змінюється залежно від її характеру. Знати цей взаємозв'язок — одне з основних завдань при конструюванні шрифту. При побудові прямокутника розміри його сторін можна брати в гармонійному співвідношенні, що використовується в архітектурі та інших видах мистецтва. Найбільш відомим співвідношенням є так званий золотий перетин, відкритий ще стародавніми греками понад дві з половиною тисячі років тому. Золотий перетин — це таке ділення відрізка, при якому менша його частина відноситься до більшої, як більша — до всього відрізка. Якщо довжину всього відрізка взяти за одиницю, то його частини становитимуть 0,618 і 0,382. У цифрах золотий перетин виражають приблизно як 3:5:8:13 і т. д. Кожне число в цьому ряді становить суму двох попередніх. Літера, вписана в прямокутник золотого перетину, найбільш гармонійна у своїх пропорціях. Крім загальних пропорцій прямокутника, в який вписується літера, сторони його беруть кратними товщині штриха літери. Це зветься модулем. Для полегшення побудови літери прямокутник розбивають на сітку, в якій сторони клітин дорівнюватимуть прийнятому модулю — розмічається так звана модульна сітка.

За такою сіткою легко знайти загальні пропорції літери, правильно будувати деталі її малюнка. Загальновідома побудова шрифту в квадраті, розбитим на сітку. Горизонтальний середній штрих у літерах Б, В, Є, Ж, З, Н, Ї і цифрах 3, 5, 6, 8 слід будувати трохи вище за геометричну середину висоти знака. У літерах А, Р, Ч і цифрах 4, 9 навпаки — середній штрих має бути трохи нижчим за геометричну середину висоти літери — це робить літери більш стійкими і гармонійними. Літери одного шрифту повинні мати приблизно однакове тонове навантаження. При чередуванні темних і світлих плям наше око сприймає літери як виступаючі або відступаючі відносно одна одної. При конструюванні шрифту слід урахувати явище іррадіації, тобто поширення процесів збудження або гальмування в центральній нервовій системі. Велике світле поле навколо літери немовби «з'їдає» маленьку чорну літеру. Круглі О, С, Є здаватимуться нижчими за сусідні прямокутні літери. Оптичні ілюзії виникають і при сприйманні гостро-кінцевих літер А, Л, Д, тому всі круглі і гостро-кінцеві літери треба будувати трохи вищими по висоті, щоб вони виходили за верхню лінію рядка.

Всі літери кожного шрифту будуються за однією конструктивною схемою. Якщо літера О – кругла, то і С, Є, Ю будуються за цією ж схемою. Для з'ясування цієї схеми графічно треба літери шрифту послідовно накладати одну на другу (через прозору кальку), аби зовнішні контури їх однакових форм і штрихи одного напрямку сумістилися. Літерами, за якими будується конструктивна схема шрифту, є: Н (вертикальні і горизонтальні штрихи), М (вертикальні і похилі штрихи), Х (похилі штрихи), О (округлі елементи).

Загальну конструктивну схему шрифту називають поліграмою. Нею користуються для точного конструювання шрифту при його створенні (рис. 109).

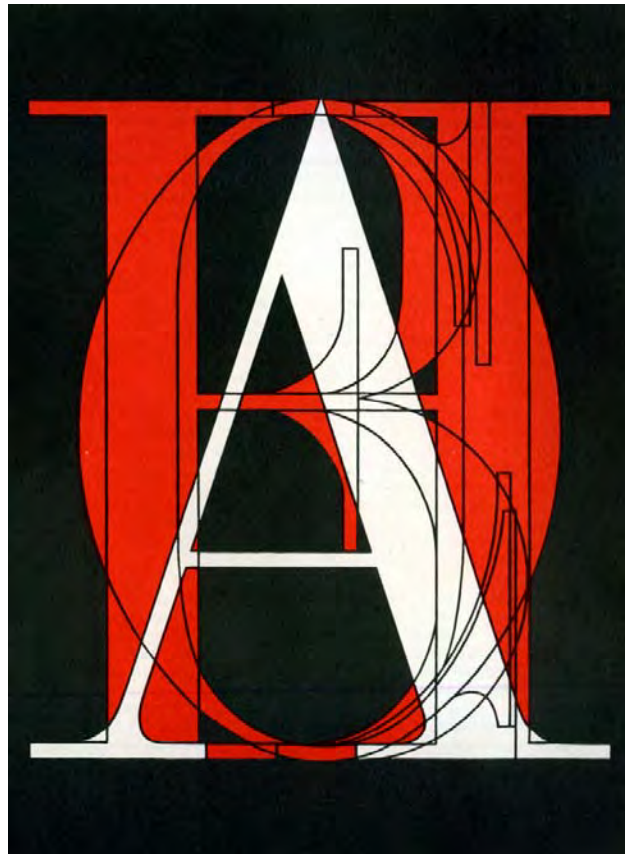


Рис. 109. Поліграма літер А, Б, В, Г, Е, Н, О, П, Р, С

## Конструювання шрифту типу “гротеск”

Крім конструювання шрифту за модульною сіткою є ще досконаліший і більш швидкий спосіб.

Конструктивна схема шрифту будується на літері «О». Горизонтальні штрихи дещо тонші ніж вертикальні, що робить шрифт більш струнким і зручним для читання.

Літери будуються в квадраті з вписаними в нього діагоналями і окружністю (рис. 110). Накреслюємо окружність і діагоналі, в місцях їх пересічення з окружністю (праворуч) робимо засічки, визначаємо товщину основного штриха і викреслюємо літеру С. Через точки пересічення діагоналі з окружністю проводимо лінію, яка залишає праворуч вузьку стрічку квадрата. Цю стрічку заштриховуємо і залишаємо під назвою «С – ширина».

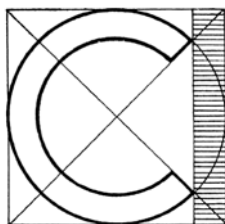


Рис. 110. побудова шрифту гротеск” на основі літери “О”

Алфавіт будується в прямокутниках по ширині квадрата:

Ширше квадрата – літери М, Ф, Ж, Ш, Щ, Ю.

Повний квадрат – літера О.

Квадрат – мінус 1 «С – ширина» – А, Л, С, Й, Д, Є, З;

    мінус 2 «С – ширина» – П, Н, К, Т, Х, Ц, У;

    мінус 3 «С – ширина» – В, Б, Р, Я, 3.

Половина квадрата – Г, Ч, Е, Ї.

## Виконання “гротеску” за допомогою розміточних шаблонів. Шрифтовий плакат

**Мета роботи.** Студенти набувають досвіду виконання великих літер за допомогою плоского пензля, вивчають рядкові літери шриф-



ту “гротеск” та накопичують досвід з вирівнювання міжлітерних пробілів.

**Матеріали та інструменти.** Паперова смуга, склеєна з двох половин розрізаного вздовж аркуша ватману або іншого паперу такого ж розміру (можна використати пакувальний), плоскі штрихи проводяться широким шетинним пензлем “під муштабель”, куточки заправляються тонким пензлем.

Тексти пропонуються викладачем. Вони повинні бути невеликі за обсягом: інформаційного спрямування (синтез мистецтв, науково-технічні, екологічні теми типу “Бережіть природу – наш дім”).

### **Декоративна імпровізація шрифту “гротеск”. Шрифт “образ”**

**Мета роботи.** Закріпити попередню тему, розширити можливості студентів у вирішенні декоративних завдань відповідно до шрифту. Виконати декоративну обробку шрифту “гротеск”.

**Матеріали та інструменти.** Завдання виконується у форматі А4. Використовується чорна туш, креслярське приладдя, пензель для заливки тушшю.

Беручи за основу гротеск, що вивчається, студенти повинні виконати на форматі кілька слів на вибір, насамперед, виконуючи завдання, що обумовлене темою (пробіли, коректування, висоти). Літери гротеску об’єднуються нескладним графічним декором (відтінення, об’єм, контур, подвійний контур, штриховка тощо). Потрібно застерегти студентів від складних композиційних рішень. Ефект досягається використанням простих, скупих засобів. Головне – смак та цілеспрямованість, використання виразних засобів до місця та в міру. У роботі із імпровізацією шрифту такими є лінія та пляма. Допускається деяка модифікація первинного гротеску, зміни пропорцій, нахил літер, закручення кінців тощо при збереженні стильової єдності та особливості шрифту.

Емоційно імпровізація може передбачати нейтральний характер, але може мати на меті створення яскравого пластичного образу (рис. 110, а), відповідати змісту напису (наприклад, у слові “об’єм” літери можуть імітувати якусь об’ємну структуру, а у слові “прискорення” може бути виражена динаміка) (рис. 111, 112).

ТАЙЛАНД

Рис. 110, а. Створення шрифтового образу

А Б В Г Д Е

А Б В Г Д Е З

А Б В Г Д Е З

А Б В Г Д Ж

А Б В Г Д Е Ж

Рис. 111. Декоративна імпровізація гротеску



*Рис. 112. Декоративна імпровізація гротеску*

Образність шрифту – це асоціативні образні уявлення, враження, які виникають від сприйняття шрифту (рис. 113-120).

Мистецтво всіх часів несло в собі відображення своєї епохи. У цьому розумінні графіка шрифту як окремий вид образотворчого мистецтва була і є віддзеркаленням своєї епохи. В історичному ас-

пекті шрифт завжди був сучасним: устав кириличний за накреслення, орнаментом, ритмом, пропорціями відповідав періоду Київської Русі; Ренесанс — антиква відповідав духу, піднесенню, пропорційності, архітектурності епохи Відродження; гротески або рублені шрифти, які називають шрифтами XX ст., відповідають духу цієї епохи, як, наприклад, класична антиква була відповідною XIX ст. Сучасний художник, створюючи шрифтові композиції, повинен зважати на це.

Залежно від змісту тексту шрифт може створюватися заново або використовуватися уже існуючий і може бути за накресленням спокійним, напруженим, урочисто-святковим чи буденним, веселим чи сумним, відображати певні національні, інтернаціональні або історичні особливості. Звідси видно, що кожна акцидентна фраза, крім змістовної характеристики, несе в собі певний художньо-емоціональний образ, який дозволяє сприймати не просто зміст, а й певний образ. Образність і в тому, що людина, ще не прочитавши фразу, уже підсвідомо розуміє про що йдеться, бо фраза може сприйматися як образ, як ілюстрація.

Шрифти антиквенних груп монументальні, урочисті, вони вирізняються ясністю, чистотою і диференційованістю шрифтових форм. Тому вони використовуються у відповідних роботах.

Найбільш виразними за образністю є рисовані шрифти. Вони вільні, емоційно незалежні, але з урахуванням кращих характеристик сучасних шрифтів, пишуться вільно від руки. Ця група писаних чи рисованих шрифтів будується на зорових художніх активних засобах, які стимулюють певні емоції людини пластикою літер, ритмом, композицією, кольором тощо.

Шрифт не тільки читають, а й сприймають образно, естетично. При цьому виникають певні уявлення, в основі яких лежать відповідні образи, що закладені особистостями шрифту.

Шрифт може здаватися енергійним, діловим, пластично-музикальним або навпаки статично-монументальним. Правильно підібраний шрифт може підсилювати або послабляти концентрацію уваги при читанні, полегшувати або ускладнювати сприйняття тексту.

Жодна літера не може виглядати нейтрально. Кожна літера викликає певні уявлення. Літера може бути великою або маленькою, вузькою, стрімкою або широкою і осанистою, натхненною, симпатичною, діловою, благородною або жахливо жалюгідною.

“Гротеск”, наприклад, підкреслено офіційний, тому добре підходить для наукових творів, політичних законів, положень уставів, конституцій, технічних текстів.

Для класичної художньої літератури потрібні відповідні шрифти: літературна, банніковська, бажанівська, таймс тощо.

Пластично-конструктивний принцип побудови літери асоціюється з певною звуковою емоційною відповідністю.

Часте повторення звуку А асоціюється з поняттями великого простору, глибини, висоти; літери Є, І, Ю – асоціюються з ніжністю, ласкою; О, У, И – сильні та жадливі емоції (М.В.Ломоносов. Полное собрание сочинений, т. 77. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1952).

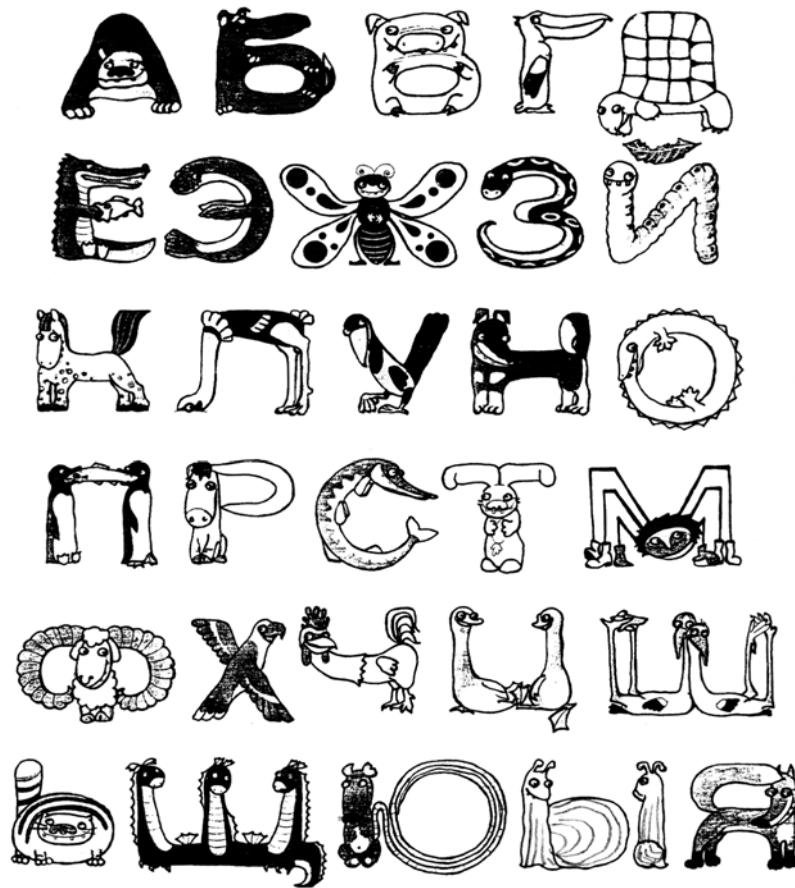


Рис. 113. Підпригора Т.

Проблема взаємодії літери і звуку цікавить нас і сьогодні. Сучасні наукові дослідження свідчать про те, що голосні літери – фонемі викликають поліхромні уяви, а приголосні – монохромні. Особливу зацікавленість до відношення форми літери до звуку проявляли художники-символісти на початку ХХ ст.



Рис. 114. Білик Ю.

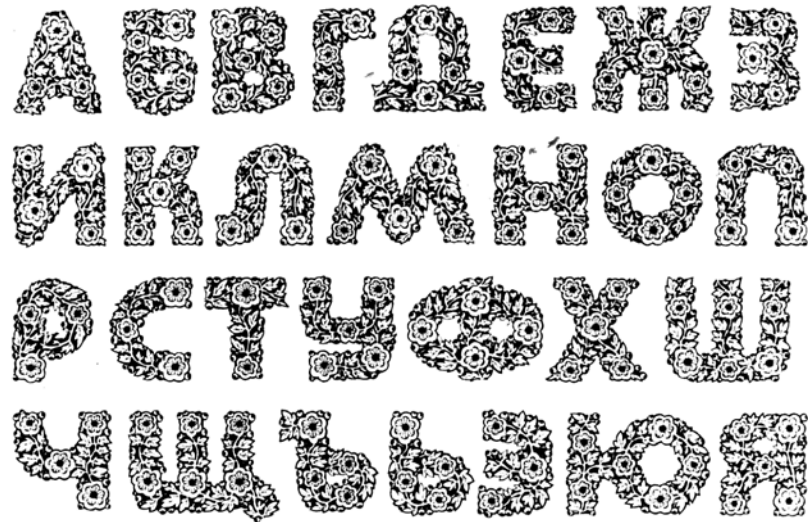


Рис. 115. Мойса С.



Рис. 116. Авторська розробка шрифту Колтукова Г.

К Д У Ц Р Ш  
Н Х Л Ж В Л  
О Б ' Е М  
И Ч Е Г А Т Я

Рис. 117. Гончарук В.Д.

А Б В Г Д Е Є Ж  
З И І І Ц К Л М Н  
О П Р С Т У Ф Х  
Ц Ч Щ Щ Ю Я Ъ

Рис. 118. Фролов Г.





Рис. 119. Домбровська О.

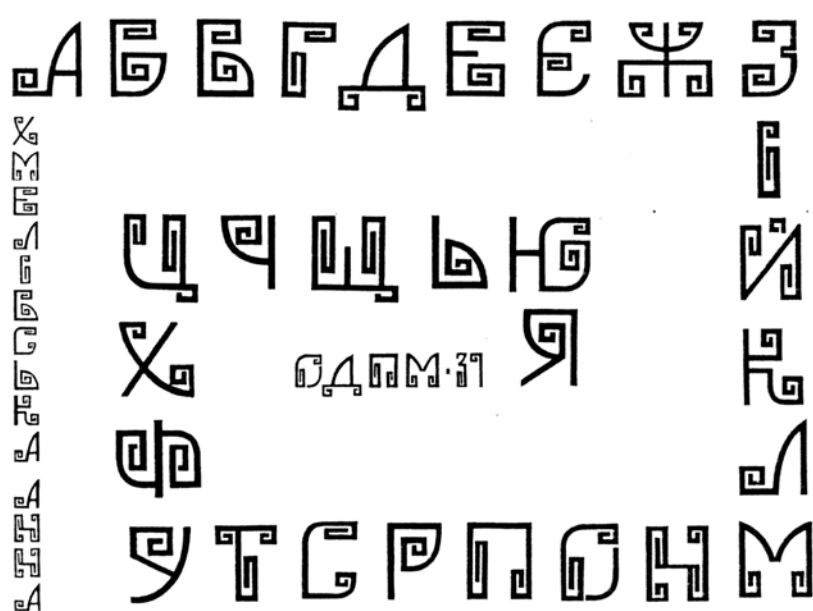


Рис. 120. Хмельівська А.

## Виконання шрифтових композицій з імітуючих матеріалів

**Мета роботи.** Засвоїти навички у складанні шрифтових композицій.

**Матеріали та інструменти.** 5 аркушів паперу А4, шрифтовий матеріал, шрифтові рядки, вирізки груп шрифтів із журналів, рекламних видань, клей гумовий, ножиці. Тут можливе використання латинських текстів, бо незрозумілі написи допоможуть поставитися до тексту формально, як це і вимагається у цьому випадку.

**Умови виконання та хід роботи.** Завдання студентам: пропонується створити п'ять шрифтових композицій, проілюструвавши ними такі поняття.

1. Симетрична композиція.
2. Асиметрична композиція.
3. Динамічна композиція.
4. Комбінована композиція (асиметрична з вертикальною симетричною групою).
5. Контрастна композиція.

Особливу увагу необхідно звернути на поняття композиційних осей та композиційної рівноваги. Викладач демонструє умовні схеми можливих шрифтових композицій. Тут же йде визначення, які з них можуть відповідати, наприклад, книжковій чи буклетній обкладинці, книжному титулові, афіші, плакату, оголошенню або іншому рекламно-інформаційному повідомленню. Починаючи роботу, студенти повинні враховувати, що кінцевим результатом їх композиційної діяльності можуть бути перелічені види книжно-журнальної та рекламно-інформаційної графіки. Раніше підготовлені шрифтові вирізки компонується на формат та фіксуються клеєм. Тут важливо не допустити шрифтового хаосу, нагромадження різних шрифтів. Необхідно навчити майбутніх художників ставитися до полів, до простору формату паперу як до важливих елементів композиції, пояснюючи, що художник працює не тільки з літерою, рядком, групою шрифту, з декоративними елементами, але і з площиною формату, з простором, з пробілами, полями, пустотами. На взаємодії всіх цих елементів, компонентів композиції і будується емоційно-зоровий образ, вирішуються конкретні завдання інформації та реклами.

### Рекомендації щодо кількості шрифтових груп та інших елементів

1. Головна група (1-3 відносно крупні слова – 10-30 мм).
2. Доповнююча шрифтова група (менше за розміром одна, дві з 5-10 слів – 5-15 мм).
3. Колонки текстів менших кеглів (одна-три – 5 мм).
4. Прості декоративні елементи (плашки, лінійки, крапки тощо – 2-3 мм).

Загальні вимоги до композицій – вони повинні бути цільними, зрівноваженими, гармонійними. Умовність завдання полегшує роботу студентів, бо їм не потрібно турбуватися про зміст написів, а тільки про формальну їх переконливість. Зайві літери відрізаються, необхідні додаються. При доборі шрифтів викладач має наголосити, що застосування у композиції шрифтів одного малюнка (однієї гарнітури, але різних розмірів та накреслень) – ознака доброго смаку. Можливі й інші сполучення кількох гарнітур за принципом контрастності або протилежності, але у цьому випадку кількість різногарнітурних шрифтів не повинна бути більше двох (крім окремих випадків, коли співвідношення багатьох різних шрифтів є глибоко продуманим та обґрунтованим) (рис. 121-123).

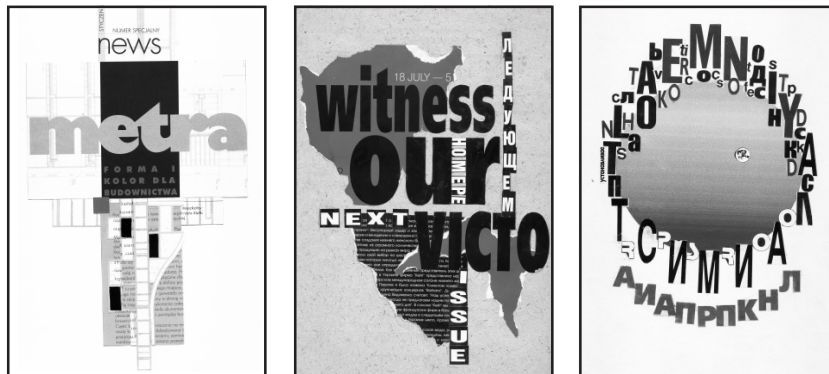


Рис. 121. Шрифтові композиції з імітуючих матеріалів  
Зіновчук Н., Простякова Н., Наумчук Ю.



Рис. 122. Шрифтові композиції з імітуючих матеріалів  
 Солонько Н., Павлікова О., Рудницька О., Прісакарь А., Гришкова Т.,  
 Малащенко І.

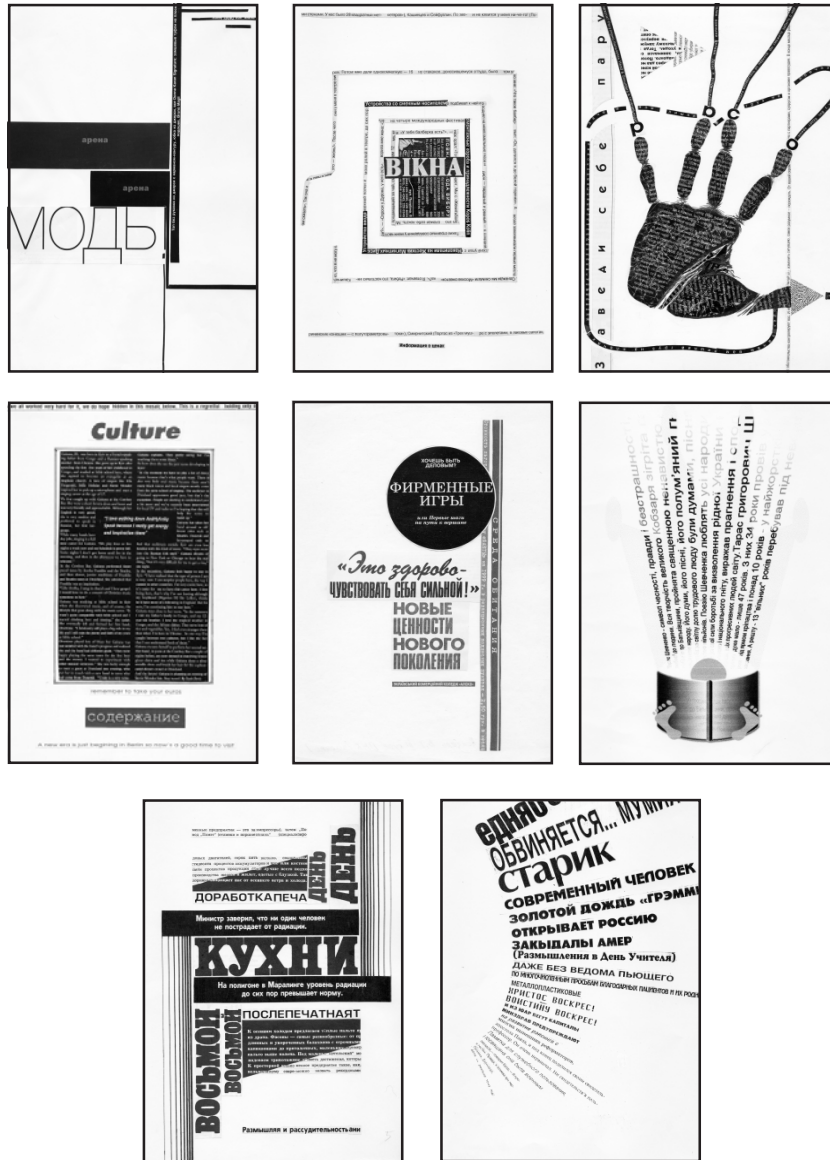


Рис. 123. Шрифтові композиції з імітуючих матеріалів Ріпка О., Сідоченко І., Пушня О., Малашенко І., Понзель В., Легенька О., Солонько Н., Ващенко В.

## Виконання шрифту “антиква”

**Мета роботи.** Вивчення та виконання шрифту типу “антиква”. Закріплення навичок роботи креслярськими інструментами.

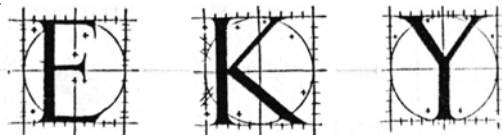
**Матеріал та інструменти.** Аркуші твердого паперу А4, креслярські інструменти, невеликий пензель для заливок, чорна та кольорова туш, білило для правок, рейсфедер, рапідограф.

**Умови та хід роботи.** Це завдання дещо перегукується із попереднім завданням. Особливості даної теми окреслюються складним за структурою шрифтом та необхідністю керуватися в роботі не тільки ретельним дотриманням правил побудови, але й власним смаком та відчуттям гармонії, позаяк деякі елементи малюються від руки.

Антиква формується на основі квадрата, розділеного на 10 частин по горизонталі та вертикалі. Основні модульні літери, які складають загальний характер алфавіту, вписуються в квадрат, але є літери вужчі за квадрат і ширше його — вони також побудовані за модулем.



Товщина основної стойки кегля  $1/10$  квадрата, товщина допоміжного штриха  $2/3$  кегля або  $1/2$ .



При побудові літер необхідно зважати на закони візуального сприйняття, оскільки оптична середина завжди вища за геометричну. Якщо не виконується це правило, літери стають не зрівноважені без належної стройності пропорцій, здаються “коротконогими” або взагалі дисгармонійними. Середина літери, як і талія людини, вища за середину геометричної. Засічки з кеглями (стойками) з’єднуються плавно по колу. Кінці засічок у ренесансній антикві злегка закруглені, гострими вони становляться пізніше — в стилі барокко.

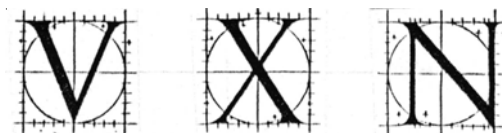


Слід звернути увагу на те, що за законами візуального сприйняття ширина напливу в круглих формах у кульмінацій точці повинна бути трохи ширшою за товщину кегля прямої літери, інакше кругла літера буде виглядати більш тонкою, ніж інші літери.



Єдність літер в алфавіті при індивідуальній формі кожної літери можливе лише за умови однакового рисунка складових елементів.

Щоб круглі літери виглядали в слові однаковими по висоті з прямими літерами, їх потрібно робити по висоті вищими на  $1/10 - 1/20$  від ширини кегля. Це правило обов'язкове і для літер українського або російського накреслення, які мають форму трикутника, вершини таких літер, як А, Д, Л трохи піднімаються над рядком.



Необхідно запам'ятати, що у літерах, які мають діагональні кеглі, головним є той елемент, що з нахилом вліво і саме він має нажим.

## Побудова літер українського накреслення



У літер Г та Б верхній горизонтальний штрих подібний до штриха літери Е.

Літера Д формується на основі літери А, нижній горизонтальний штрих з'єднується з трикутником строго геометрично і ніколи

не пом'якшується напливом. Нижні виносні елементи по довжині не більше  $1/10$  квадрата і з горизонтальною лінією з'єднуються по колу.



Пропорції літери З схожі з літерою В, але кінцеві елементи літери формуються як у літери С, з'єднання двох півкіл – пряме. Вісь літери З вимагає індивідуального коректування.



Основні елементи у літери И товсті, як у літери Н, діагональний елемент – тонкий. Можливі два варіанти з'єднань, як це показано на рис. 124. У випадках, коли діагональ товста, а вертикальні елементи тонкі, літера виглядає “чужерідною”, латинізованою.

Потрібно пам'ятати, що основна стойка у літери У ліва, з'єднання штрихів повинно бути якомога нижчим, залишаючи місце тільки для хвоста, який подібний з кінцевим нижнім елементом літери С.



Літера Ф візуально виглядає маленькою. Вона складається з трьох елементів, кегля та двох півкіл, які симетричні. Круглі симетричні частини прорисовуються до вертикального кегля з урахуванням оптичної середини, тому зверху півкола прорисовуються тільки після з'єднання засічки зі стойкою напливом, яке рівне  $1/10$  квадрата. Нижня частина стойки у півтора рази вища від верхньої частини стойки.







Рис. 124. Побудова шрифту "Антиква"  
за модульною сіткою Харченко О.

Літера Ж формується на основі літери К, але необхідно змінити пропорції по ширині, щоб літера Ж не була надто широкою, тобто більше півтора квадрата.



Літера Я – дзеркальне повторення латинської літери R, літера Є подібна до латинської С, повторює середній елемент літери Е, але цей елемент трохи довший.



Пропорції літер Ш і Щ не повинні бути ширшими від літери М. У літер Щ і Ш кожні виносні елементи рисуються подібно виносним елементам у літери Д, побудова літери Ч показана на рисунку.

Конструюючи типічно українські або російські літери на основі антикви необхідно уникати прямого повторення, потрібно коригувати форму, спираючись на традицію нашого шрифту.

## Шрифтова композиція

**Мета роботи.** Створити гармонійну шрифтову композицію в кольорі. Закріпити метод роботи з тушшю.

**Матеріали та інструменти.** Папір формату А4, гуаш, клей, пензлі, креслярське приладдя, флейц, поролон для тамповки розміром приблизно 5х5х10 см.

**Умови та хід роботи.** Умовно це завдання можна назвати проектуванням рекламного напису, з використанням для цього рядкових літер. Обсяг тексту – два-три слова. Композиція повністю виконується в кольорі (фон, літери), папір бажано наклеїти на картон або натягнути на підрамник. Для виконання завдання використовують суворий, відпрацьований шрифт. Це можуть бути розробки “фотонабірних шрифтів” або іншого каталогу з кириличними гарнітурами, що використовуються у поліграфії. Використовувати необхідно рядкові та прописні літери однієї гарнітури в довільному співвідношенні. Це можуть бути рекламні фрази різного призначення.

Характер композиції повинен бути вишуканим. Обов'язкова умова співвідношення шрифтів однієї гарнітури (наприклад, світлого рядкового з прямим півжирним прописним накресленням тієї ж гарнітури).

Послідовність завдань, які виконують студенти, може бути такою.

1. Правильна, обґрунтована розстановка змістових акцентів (ключове слово – “підлеглий текст”).

2. Вибір принципу співвідношення головних та другорядних написів (контраст у малюнку шрифту та в розмірі або подібність у малюнку, але відмінність у розмірі).

3. Образність шрифту (відповідність малюнка шрифту обраної теми).

4. Створення ескізу в натуральний розмір.

5. Виконання оригіналу.

Необхідно нагадати студентам про використання кольору на ранніх етапах проектування.

У цьому завданні доцільне застосування нескладних декоративних елементів, ліній різної товщини, кантових та декоративних лінійок (наприклад, з круглих крапок).

Текст з ескізу переноситься на закатаний або затампований кольором фон за допомогою кальки, а потім переносяться і декоративні елементи (можливий метод аплікації, коли вирізані дуже акуратно деталі композиції з кольорового паперу наклеюються на основу).

Робота підписується на звороті. Крім звичайних даних, тут подається інформація про шрифт, використаний у композиції. На лицьовий бік накладається (монтується) “фартушок” для захисту фарбового шару від пошкодження (рис. 125-128).

Дніпровські  
Хвилі

Архітектурний факультет образотворчого мистецтва  
Діана Івченко

Рис. 125. Попенко Д.

ПІВДЕННА  
ЗАЛІЗНИЦЯ

АРХІТЕКТУРНИЙ ФАКУЛЬТЕТ · ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО · III ГРУПА · ТАРАН ОЛЕНА ОЛЕКСІВНА

Рис. 126. Таран О.



Рис. 127. Лоліна О.



Рис. 128. Шемчук Н.

## Переклад (адаптація) латинського шрифту на кирилицю

**Мета роботи.** Навчитись вміло проводити переклад (адаптацію) латинського шрифту на слов'янську графічну основу, використовуючи та закріплюючи навички, отримані при вивченні попередніх тем.

**Основні матеріали та інструменти.**

Папір на картоні форматом А2, чорна туш, білило темпера, клей ПВА, гумовий клей, креслярське приладдя, тонкі пера та пензлі.

**Умови та хід роботи.** На адаптацію латинського шрифту відводиться відносно більше часу, але завдання, незважаючи на це, уявляється досить складним. Тому спочатку необхідно “налаштувати” студентів на дуже відповідальну роботу. Стимулом до її якісного виконання може стати те, що в кінцевій меті адаптовані шрифти, створені студентами в університеті, можуть з успіхом використовуватись як у навчальному процесі, так і в подальшій практичній діяльності. У цьому незвичайність та своєрідність даної роботи. Перед викладачем стоїть відповідальне завдання — правильно та посильно розподілити роботу між студентами. Якісний переклад латинського шрифту може виявитись не під силу всім студентам, бо така поглиблена робота зі шрифтом вимагає певних здібностей. Тому бажано таким студентам запропонувати скопіювати та скомпонувати касу готового шрифту кирилиці. Це можуть бути гротески, наприклад, “Журнально-рублена”, “Букварна” та ін.

Кожен студент виконує два алфавіти — прописний та рядковий. Логічним є паралельне виконання двома студентами шрифту однієї назви — одночасне виконання кількох різних накреслень одногарнітурних шрифтів.

Під час роботи над перекладом латинського шрифту студенти закріплюють і поглиблюють знання принципів формування гарнітури. Вони ретельно аналізують обумовлений шрифт, його пропорції, середню лінію, симетрію й асиметрію в літерах, рівновагу, статику та динаміку, особливість побудови окремих елементів, оптичних ілюзій, чередування штрихів у літерах, головні та допоміжні штрихи (з'єднувальні, верхні та нижні виносні елементи тощо) (рис. 129, 130).

Поетапно процес перекладу може виглядати так:

1. Аналіз стилістичних особливостей запропонованого накреслення.

2. Ескізне вирішення літер кирилиці (пропозиція варіантів накреслень одних і тих само літер).

3. Побудова літер, викреслювання їх та заповнення тушшю.

4. Компонівка алфавіту на планшеті.

Студенти можуть виконувати роботу на окремих аркушах паперу, викреслюючи та монтуючи з репродукцій літери висотою від 4 до 7 см. Для компонування в касу літери вирізаються та приклеюються на планшет таким чином, щоб весь набір (разом із цифрами та знаками і латинськими літерами) вписувався в прямокутник зі співвідношенням сторін 2:3. Літери розміщують дуже близько; між рядками відстань невелика. Ця умова необхідна для того, щоб раціонально використовувати матеріал при технічному репродукуванні та друкові. Виходячи з технічних можливостей матеріалів, тонкі деталі та гострі

**A B C D E F G H I J K L**  
**M N O P Q R S T U V**  
**W X Y Z a b c d e f g g**  
**h i j k l m n o p q r s t u**  
**v w x y z 1 2 3 4 5 6**  
**7 8 9 0 & ? ! \$ £ \ ; ~ ^ « »**  
**TROOPER ROMAN**

Рис. 129. Зразок латинського шрифту

АБВГДЕЄЖЗИ  
ІКЛМНОПРСТ  
УФХЦЧШЩЪ  
ЬЫЭЮЯ ?;!@;\_`^<>=  
абвгдееежззиік  
лмнопрстууб  
фхцчщююяяь  
1234567890  
TROOPER ROMAN

Рис. 130. Куленко М. Адаптація латинського шрифту на українську основу



кути можуть трохи запливати чи втрачати чіткість. Щоб зменшити можливі втрати чіткості, застосовується тактична акцентівка.

Треба зважати на те, що отримати одразу гарний результат не завжди можливо, тому після виконання завдання, де літери перекладеного варіанта алфавіту компонуються в напис, слід критично подивитись на зменшений варіант. При виявлених недоліках у літери оригіналу вносяться виправлення, і тільки після цього відбитки можуть використовуватись у навчальному процесі в завданнях із курсу “Прикладна графіка”. За ними можна виготовляти трафарети та шаблони, вони ж можуть стати основою для оптичної фотоінформації тощо.

Під роботою, крім звичайних даних, обов’язково вказується назва шрифту та його накреслення.

## Шрифтовий плакат

**Мета завдання.** Використовуючи засвоєні теоретичні знання та практичні навички, виконати шрифтовий плакат на задану тему.

**Матеріали та інструменти.** Папір формату А1, наклеєний на картон, папір кольоровий для аплікації, кольорова гуаш, пензлі, флейц, ширококінець пера, креслярське приладдя.

**Умови та особливості роботи.** Завдання є підсумковим, і на це викладач звертає особливу увагу студентів. Складність завдання та збільшений формат передбачають раціональний план роботи. Викладачеві необхідно прослідкувати етапність роботи над завданням. Не задовольнившись ще ескізом, не знайшовши, наприклад, ритму рядків і всієї композиції, студент не може приступати до промальовки самих літер. У цьому випадку принцип повинен бути таким:

“От целого – к частному”, як завжди вчили класики.

Таким “цілим” у шрифтовому плакаті є загальна композиція; правильно знайдений ритмічний лад і рівновага оптичних полів.

Тематика завдання може бути найрізноманітнішою, але найбільш вдалою є тематика, близька та зрозуміла студентам. Насамперед – це інформаційно-рекламні плакати про виставки образотворчого мистецтва, тематичні виставки та події в навчальному закладі. Після з’ясування тема затверджується викладачем. Головне завдання інформаційно-рекламного плакату полягає в передачі актуальної інформації у такій формі, яка пробуджує живу цікавість у глядача та викликає почуття естетичного задоволення.

Художник повинен посилити саме ті якості, які визначають головну роль у засвоєнні інформації глядачем. Сприйняття змісту залежить від зорової структури тексту, зручності читання, графічної наочності, якості виконання. Під зоровою структурою тексту плаката потрібно розуміти графічне виділення головних та другорядних (підлеглих) матеріалів змісту.

Засоби, за допомогою яких художник може досягти графічної наочності при доведенні до глядача інформації, можуть бути розділені на 4 групи.

1. Виділення розміщенням тексту і його частин.
2. Колір (виділяючий колір або ж багатокольоровість тощо).
3. Шрифтові знаки (курсив, шрифт іншого розміру, насиченість, накреслення).
4. Матеріал (фактура або колір фону, рельєфно-об'ємний шрифт тощо).

Наочність визначає легку сутність плаката, здійснюється процес зорового сприйняття тексту.

Викладач повинен нагадати студентам про ту велику роль, яку відіграє колір — його фізичні та психосуб'єктивні якості, його вплив на загальний стан людини (він може викликати різний настрій, може знижувати або підвищувати нашу увагу, сприяти розкриттю образності шрифтової композиції).

Гармонію кольорового вирішення можна вважати вдалою у тому випадку, коли:

- колір шрифту та колір фону забезпечують чітке та зручне сприйняття тексту;
- загальне кольорове рішення сприяє емоційному виявленню та розкриттю змісту;
- кольорове рішення знаходиться у гармонійній єдності з оточенням і викликає почуття естетичного задоволення.

Точний вибір шрифту впливає на образність, яка зумовлюється тим, що людина, ще не читаючи напис, уже знає (розуміє) про що йде мова. Найбільш виразними є мальовані та рукописні шрифти, які виконуються з урахуванням кращих сучасних шрифтів і пишуться вільно від руки.

Така група шрифтів засновується на зорово-активному сприйнятті художніх засобів, стимулюючи ті або інші емоції людини графікою літер, ритмом, композицією, кольором, фактурою.

Таким чином, цілісність композиції може бути досягнута тільки з урахуванням усіх тих різноманітних вимог та закономірностей, про які йшлося.

## Література

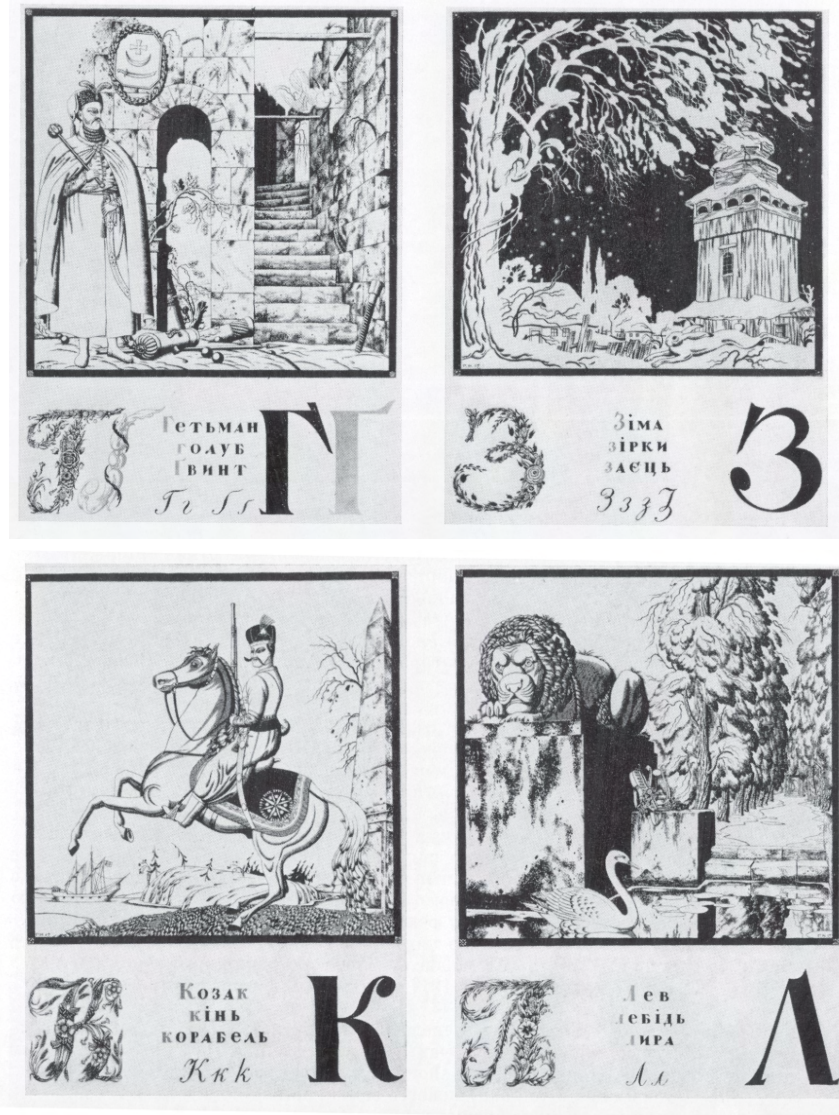
1. *Валуєнко Б.В.* Архітектура книги. — К.: Мистецтво, 1976. — 336 с.
2. *Валуєнко Б.В.* Наборний титул і рубрика книги. — К.: Техніка, 1967. — 126 с.
3. *Ванслов В.В.* Прогресс в искусстве. — М.: Искусство, 1973. — 255 с.
4. *Грюнталь В.Т.* Фотоиллюстрация, светопись, трансформация, фотомонтаж. — М.: Наука, 1966. — 241 с.
5. *Завадская Е.В.* Японское искусство книги. — М.: Книга, 1986. — 221 с.
6. *Запаско Я.П.* Мистецтво книги на Україні в XVI-XVIII ст. — Львів: вид-во. Львівськ. універс., 1971. — 310 с.
7. *Истрин В.* Развитие письма. М.: Изд. АН СССР, 1961. — 396 с.
8. *Иончев В.* Книгата през вековете. — София, 1976. — 320 с.
9. Каталог ручных и машинных шрифтов. — М.: Книга, 1968. — 614 с.
10. Книга и графика. — М.: Наука, 1972. — 315 с.
11. *Капр А.* Эстетика искусства шрифта. — М.: Книга, 1978. — 124 с.
12. *Куленко М.Я.* Графіка шрифту. — К.: КНУБА. — 2004. — 194 с.
13. *Лихачева В.Д.* Византийская миниатюра. — М.: Искусство, 1977. — 149 с.
14. *Ляхов В.Н.* Очерки теории искусства книги. — М.: Книга, 1971. — 254 с.
15. *Мітченко В.С.* Основні формоутворюючі елементи українського скоропису. Українська академія мистецтва. Вип. 4,5. — К., 1997, 1998. — 160 с., 164 с.
16. *Мітченко В.С.* Мистецтво скоропису в просторі українського бароко. Український світ. Вип. 1. — К., 1992. — С. 24-25.
17. *Мітченко В.С.* Естетика українського скоропису. Український світ, Вип. 2. — К., 1992. — С. 34-35.
18. Модернизм: анализ и критика основных направлений. — М.: Искусство, 1969. — 243 с.
19. *Немировский Е.Л.* Иван Федоров. — М.: Наука, 1985. — 318 с.
20. От азбуки Ивана Федорова до современного букваря. — М.: Просвещение, 1974. — 239 с.
21. *Проненко П.И.* Каллиграфия для всех. — М.: Книга, 1990. — 248 с.
22. *Птахова Е.* Простая красота буквы. — С-Пб.: Русская графика, 1999. — 284 с.
23. *Різник М.Г.* Письмо і шрифт. — К.: Наукова думка, 1978. — 162 с.
24. *Рудер Е.* Типографіка. — М.: Книга, 1982. — 286 с.
25. *Смирнов С.И.* Шрифт в наглядной агитации. — М., 1987. — 190 с.

26. *Тоотс В.* Искусство шрифта. — М.: Книга, 1964. — С. 67-70, 100-102, 108-110.
27. *Тоотс В.* 300 шрифтов. — Рига: Латвійське державне видавництво, 1960. — 414 с.
28. *Таранов Н.Н.* Рукописний шрифт. — Львів, 1986. — 159 с.
29. *Снарский О.* Шрифты и алфавиты для рекламных и оформительских работ. — К.: Реклама, 1984. — 152 с.
30. *Снарский О.* Реклама вокруг нас. — К.: Реклама, 1983. — 160 с.
31. *Снарський О.* Шрифт в мистецтві художнього оформлення (альбом-посібник) — К.: Реклама, 1975. — 185 с.
32. *Семченко П.* Основы шрифтовой графики. — Минск: Вища шк., 1978. — 96 с.
33. Художественное конструирование и оформление книги. — М.: Книга, 1971. — 248 с.
34. *Фаворский В.А.* “О шрифте” в книзі “Об искусстве, о книге, о гравюре”. — М.: Искусство, 1986. — 127 с.
35. Фотонаборные шрифты. Т. 1, 2. Сост. Козубов Т.И., Ефимов В.В.— М.: Книга, 1983. — 287 с.
36. *Шицгал А.Г.* Русский типографский шрифт. — М.: Книга, 1985. — 255 с.
37. *Юрьев Ф. I.* Цвет в искусстве книги. — К.: Вища шк., 1987. — 238 с.

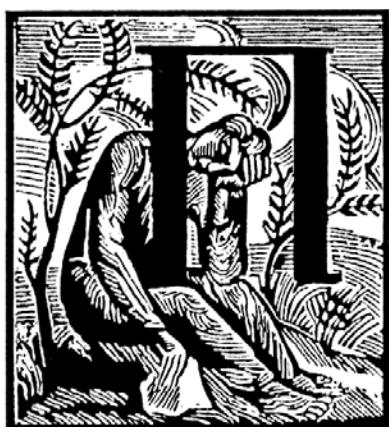
## Додатки

В додатках представлені шрифти  
С.Телінгатера, В.Лопати, П. Кузаньяна,  
М. Пейкової та ін. з альбому О.Снарського  
“Шрифт в мистецтві художнього оформлення”. —  
К.: Реклама, 1975.





Г. Нарбут. Аркуші "Української абетки"



*Софія Налепинська-Бойчук. Ініціали до повісті  
Степана Васильченка "Олив'яний перстень". 1930*





Українська абетка, худ. М.Кінарський



Зразки авторського шрифту В.Лопати

АБВГДЕЖЗЙК  
ЛМНПРСТУ  
ФХЦЧШЩЪЬ  
ЬЭЮЯ абвгдеж  
зйклмнопрсту  
фхцчшщъььэю  
я 1234567890?!

*Гротеск кириличний*

АБВГДЕЕЖЗЙИ  
КЛМНОПРСТ  
УФХЦЧШЩЪ  
ЬЬЭЮЯЄІІ?!—;

*Колумна. Переклад В.Харика та Л.Колесниченка*

**АБВГДЕУ  
ЖЗІНЛМ  
ОПРСТУ,  
ФХЧЬЦЬ  
АБЕЩЭЯ**

**А Б В Г Д**  
**Е Є Ж З И**  
**К Л М Н О**  
**П Р С Т У**  
**Ф Х Ц Ч Ш**  
**Ъ Ы Ю Я**

*Декоративний шрифт на основі кирилиці (За Е. Белухою)*

**АБВГДЕЄ  
ЖЗИЛМНО  
ПРСТУФХЦ  
ЧШЫЬЪЭЮЯ  
УКРАЇНА**

*Шрифт "Україна" (За Г.Нарбутом)*

**А Б В Г Д Е Є  
Ж З И І Л М  
Н О П Р С Т  
У Ф Х Ц Ч Ш  
Ь Ъ Э Ю Я**

**А Б В Г Д Е Є  
Ж З И І К Л М  
Н О П Р С Т У  
Ф Х Ц Ч Ш Ї  
Ь  
Ы Э Ю Я**

*Декоративний шрифт на основі кирилиці (Стилізація)*

А Б В Г Д Е Є  
Ж З Ч І Л М  
Н О П Р С  
Т У Ф Х Ц Ч  
Ш Ъ Ь Э Ю  
1 2 3 Я 4 5 6  
7 8 9 0  
У Р С Р

*Декоративний шрифт на основі напівуставу 16 ст.*



А Б В Г Д Є  
Ж З И К Л М  
Н О П Р С Т У  
Ф Х Ц Ч Ш  
Ь Ъ І Ә Ю Я

*Декоративний шрифт на основі скоропису 17 ст. (Стилізація)*

АБВГДЕ  
ЖЗИЛМ  
НОПРСТ  
УФХЦЧ  
ШЪЫЇЭ  
ЮЯ

ШРИФТ  
Б В Г Г З  
К  Ф  
С Ч  
И І Р Л М  
Г.НАРБУТА

Літери "Української абетки" Г.Нарбути

**А Б В Г Д Е Є  
Ж З И І К Л  
М Н О П Р С  
Т У Ф Х Ц Ч  
Щ Ъ Ы Э Ю Я**

**А Б В Г Д Е**  
**Є Ж З И К**  
**Л М Н О П**  
**Р С Т У Ф**  
**Х Ц Ч Ш Щ Ъ**  
**Ы Э Ю Я І**

*Декоративний на основі напівуставу*

**А Б В Г Д Е**

**Ж З И К Л**

**М Н О П Р**

**С Т У Ф Х**

**Щ Ч Ш Ъ Ё**

**Э Ю Я**

*Декоративний на основі кирилиці*

**ДБВДЕ**  
**ЖЗИКЛ**  
**МНОПР**  
**СТУФХЦ**  
**ЧШЬЫІ?**  
**ЭЮЯ**

*Декоративний шрифт за мотивами Г.Нарбута*

А Б В Г Д Е Ж Є  
З И І К Л М Н О  
П Р С Т У Ф Х Ц  
Ч Ш Щ Ъ Ы Э  
Ю Я

*Вузкий декоративный шрифт на основе кириллицы (за Г.Нарбутом)*



А Б В Г Д Е Є Ж  
З И І Й К Л М Н  
О П Р С Т У Ф Х  
Ц Ч Ш Щ Ю Я Ъ

*Мальований шрифт художника В.Г.Кричевського*

А Б В Г Д Е Є Ж  
З І Й К Л М Н  
О П Р С Т У Ф Х  
Ц Ч Ш Щ Ю Я Ъ

*Мальований шрифт художника В.К.Стеценка*

АБВГДЕ  
ЄЖЗИІ  
ЙКЛМН  
ОПРСТ  
ШУФХ  
ЦЧШЩ  
„ЬЮЯ

*Мальований шрифт художників О. Юнака та В. Фатальчука*

А Б В  
Г\* Д Е Ж З  
И Й І К\* Л М  
Н О П Р С\* Т У  
Ф Х Ц Ч  
Ш Щ Ъ Ю Я

Шрифт художників О.Юнака та В.Фатальчука

А Б В Г Д Ж  
Е З Й К Л Н  
М О П Р Т  
У Х Ц Ъ Ч  
Ф Э Ю Я  
а б в г д ж  
з и к л м н е  
п р с т у ц ч  
ф х щ э ю я

**А Б В Г Д Е Є  
Ж З И І К Л  
М Н О П Р С  
Т У Ф Х Ц Ч  
Ш Ъ Ы Э Ю Я  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0**

*Декоративний шрифт на основі кирилиці “жирного” накреслення*

**А Б В Г Д Е  
Ж З И І К Л  
М Н О П Р  
С Т У Ф Х Ц  
Ч Ш Щ Ъ Ы  
Ы Э Ю Я  
КИЇВ**

**А Б В Г Д Е**  
**Ж З И Л М**  
**Н О П Р С**  
**Т У Ф Х Ц**  
**Ч Ш Ъ Ы І ?**  
**Є Ю Я**

*Декоративний шрифт на основі кирилиці “жирного” накреслення*

А Б В Г Д Е  
Є Ж З И І К  
Л М Н О П  
Р С Т У Ф  
Х Ц Ч Ш Ъ  
Ы Э Ю Я



А Б В Г Д Е Ж З  
И К Л М Н  
О П Р С Т У  
Ф Х Ц Ч Ш  
Ы Э Ю Я !  
1 2 3 4 5 6 7 8 9

*Стилізація гротеску на основі кирилиці*

А Б В Г Д Е  
Є Ж З И Л М  
Н О П Р С Т У  
Ф Х Ц Ч Ш Ї  
Ь Э Ю Я

АБВГДЕЄЖЗИ  
ИЇКЛМНОПР  
СТУФХЦШЩ  
ЧЭЮЯЙЫЬЪ  
абвгдеєжжзйї  
кклмнопрстуф  
хцчшщэюяьыъ  
[1234567890]  
«!;’,,-(\*)“,:?»»

АБВГДЕЖЗИ

КЛМНОПРС

ТУФХЦЧШЪ

ЫІЭЮЯ

**А Б В Г Д Е З**

**Ж И К Л М Н**

**О П Р С Т У Ш**

**Ф Х Ц Ч Ъ Э Ю Я**

*Італійський стилізований*

ААААААААААББВГ  
ГДДЕЕЕЕЕЕЕЕЖЗИИИ  
ККК ЛММММММММ  
НННОООООФПР  
РРСТУХЦЧШЩЭЯ  
ЮЮЫ

*Універс-гротеск*

АБВГДЕЁЖЗИЙКЛМНО  
ПРСТУФХЦЧШЩЪЫЬЭЮЯ  
абвгдеёжзийклмнопрстуф  
хцчшщъьыьэюя Z ХМЛП

1234567890! «»х : : : = ☹ ?

*Шрифт "Олімпіада-80"*

**АБВГДЕЖ,  
ЗИКЛМНО  
ПРСТЎФХ  
ЦЧШЩЫ  
ЪЬЭЮЯ·1  
23456789**

**АБВГДЕ**

А Б В Г Д Е Ж З  
И К Л М Н  
О П Р С Т У  
Ф Х Ц Ч Ш  
Э Ю Я Ъ  
1 2 3 4 5 6 7 8





Кларендон

АБВГДЕ  
ЖЗИКЛМН  
ОПРСТУФХ  
ЦЧШЪЬЮЯ  
абвгдежзи  
кмнопрс  
туфхцч  
шььюя  
1234567890

Ташко Попов

Кабел курсив

АБВГДЕЖ

ЗИЙКЛМНО

ПРСТУФХЦЧ

ШЩЬЬЮЯ

абвгдежззийкл

мнопрстуфхц

чшщььюя

1234567890

А Б В Г Д  
Е Е Ж Ж З  
Й К К Л М  
М Н О П Р  
С Т Т У Ф  
Х Ц Ч Щ Ы  
Ь Э Ю Я

*Мальований Бажанова*

**ЙЦУКЕНГШЩ**

**ЗФІВАПРОЛ**

**ДЖЯЧС**

**МИТЬБЮ**

**ЙЦУКЕНГШЩ**

**ЗХІФІВАП**

**РОЛДЖД**

**ЯЧСММИТ**

ИЦУКЕНШЩ  
ЪЗХЪФЫВАФП  
ОЛДЖСЯЧСМ  
ИПТЬБЮ  
ицукеншщъзхъфыва  
пфолджсячсмиптьбю  
1234567890

П.М.Кузанын-Декор, 1960

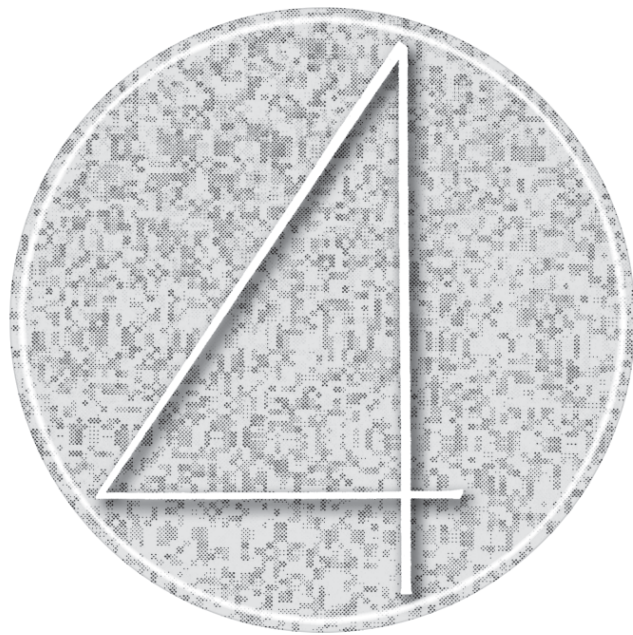
**ЛБВГДЕЖЗ  
ИЙКЛМНО  
ПРСТУФХ  
МИЛКА ПЕЙКОВА 1975  
ЦЧШЩЬЬ  
ЮЯ**

**АБВГДЕЖЗ  
ИЙКЛМНО  
ПРСТУФХ  
ЦЧШЩЬЬ  
ЮЯ**

**A B C D E F G**  
**H I J K L**  
**M N O P Q**  
**R S T U V**  
**W X Y Z**

**1 2 3 4 5**  
**6 7 8 9 0**

Мілка Пейкова, 1975







Графічний  
ДИЗАЙН

## Вступ

*Головною метою* освітнього процесу є всебічний розвиток художника, який володіє теоретичними знаннями та практичними навичками, творчо думає, мислить, постійно вдосконалюючого власні індивідуальні можливості. Тільки такий фахівець може працювати на належно високому професійному рівні, створюючи оригінальні, нові за художнім рішенням мистецькі твори.

Предмет “*графічний дизайн*” складається з двох слів: графіка та дизайн.

*Графіка* (від гр. *grapiko, grapho* – пишу, креслю, рисую) – вид образотворчого мистецтва, головним зображувальним засобом якого є однотонний малюнок, виконаний переважно на папері олівцем, пером, пензлем, вуглем або іншим матеріалом, можливо віддрукований потім поліграфічним способом, переважно на папері (естамп). Графіка – це вид мистецтва, де колір не має самостійного звучання, використовується дуже обмежено і підпорядкований рисунку).

Графіка володіє широким діапазоном функцій, видів, жанрів, художніх засобів, що створюють у своїй сукупності необмежені можливості для відображення світу, вираження почуттів та задумів художника.

Графіка є трьох видів: станкова, книжкова та прикладна.

*Станкова графіка* – самостійний, самодостатній вид мистецтва (тематичні жанрові твори тощо).

*Книжкова графіка* – ілюстрація та художнє оздоблення друкованої продукції.

*Прикладна графіка* – герби, друкарські знаки (товарні знаки, знаки-символи), емблеми, плакати, екслібриси, поштові знаки, грошові знаки, етикетки, упаковка тощо.

*Естетика* (від гр. *aisthetikos* – відчуття) – проява цілісного відношення між людиною та світом, а також галузь художньої творчості людей.

*Технічна естетика* – наукова основа дизайну, його передумова та теорія.

Технічна естетика вивчає соціально-культурні, технічні та естетичні проблеми формування гармонійного, предметного середови-

ща, яке створюється засобами промислового виробництва для забезпечення найкращих умов праці, побуту та відпочинку людей. Технічна естетика вивчає принципи та методи художнього конструювання.

**Дизайн** (від англ. “проекувати, креслити, проект, план, малюнок”) – вид діяльності, що пов’язаний із проектуванням предметного середовища.

Дизайн – це різновид художньо-проектної діяльності, яка поєднує принципи зручності, економічності та краси. Іновація – обов’язкова форма існування дизайну, це засіб для вирішення проблем. Створюючи красиві речі потрібно знати, що краса – вища форма доцільності, гармонія з навколишнім світом.

Метою цієї діяльності є створення гармонійного предметного середовища, яке задовольняє потреби людини.

Природа – джерело гармонії, доцільності, різноманітності. Кожний елемент природи органічний з навколишнім середовищем текстурою, фактурою, кольором.

Велика кількість спеціалізацій сучасного дизайну об’єднується трьома основними складовими:

- 1) графічним дизайном;
- 2) дизайном промислових виробів;
- 3) дизайном середовища.

**Графічний дизайн** – художньо-проектна діяльність, основним засобом якої є графіка. Мета цієї діяльності – візуалізація інформації, призначена для масового поширення за допомогою поліграфії, кіно, телебачення, а також створення графічних елементів для промислових виробів і предметного середовища. Залежно від об’єкта розробки існують різновиди графічного дизайну: друкована та рекламно-інформаційна продукція, системи візуальної комунікації, промислова графіка, виставкові стенди, комплекси фірмових стилів тощо.

Кожна з трьох названих галузей сучасного графічного дизайну поділяється на велику кількість видів. Однак методичні принципи діяльності дизайнерів усередині кожного виду залишаються спільними, лише з невеликим коригуванням на особливості об’єкта розробки.

Методичні принципи графічного дизайну – фундамент, на який спирається фахівець у своїй роботі.

Методика занять з графічного дизайну ґрунтується на вмінні та знаннях у галузях рисунка, живопису, гравюри, шрифту, книжково-го мистецтва, основ поліграфії, фотографії та комп’ютерної графі-

ки, історії мистецтва, філософії, які підкріплені соціологічними, психологічними та іншими знаннями в галузі техніки, технології, економіки.

Органічно поєднуючи в собі художника, графіка та дизайнера наш випускник буде підготовлений для проектування художніх творів широкого асортименту. Це різноманітна друкована та рекламно-інформаційна продукція: плакати, листівки, брошури, каталоги, календарі, марки, засоби наглядної інформації, пам'ятні та сувенірні видання (зокрема в авторській техніці), грамоти, дипломи, інші відзнаки морального заохочення, ділова документація. Це також художньо-графічне оформлення промислових та інших підприємств, торгівлі, служб сервісу, виставкових комплексів, різноманітних суспільних та державних установ – емблеми, фірмові знаки, логотипи, шрифтова графіка, знаки візуальної комунікації, вивіски, вітрини, графічне оформлення офісів тощо. Це – тара та упаковка, трансформуючі друкарські видання, об'ємна реклама, ігри та інші розробки.

Твори графічного дизайну можуть тиражуватись промисловим методом, або ж виконуватись індивідуально. Виходячи з цієї логіки, твори, створені першим методом, належить віднести до промислового мистецтва, другим – до прикладного мистецтва.

На сьогодні фахівці графічного дизайну володіють професійною універсальністю, широким спектром художніх засобів та проектних методів, що дозволяє їм створювати об'єкти різної складності – від єдиного товарного знака до цілого комплексу, який створює візуально-інформаційне середовище, забезпечуючи необхідний зв'язок між людиною та середовищем, між людиною та суспільством.

Сучасний графічний дизайн вийшов далеко за межі обслуговування тільки галузей виробництва: його замовниками і об'єктами стали державні та суспільні організації, заклади культури, міжнародні організаційні заходи (фестивалі, олімпіади, виставки, ярмарки).

## Коротка історична довідка

Історія використання знаків для вказівок походження товарів веде в глибину віків. Деякі символи, вирізані на камені гробниць єгипетських царів, які відносяться приблизно до 3200 р. до н.е., як вважається, є знаками каменярів, які виготовляли кам'яні блоки, або знаками місцевості, звідки їх доставили. Гончарі Давньої Греції вирізали власні імена або ініціали на своїх виробках, а іноді прикладали великий палець до сирої глини.

Реклама існувала ще в Давньому Єгипті, Месопотамії, де кожний ремісник мав свою емблему або торгову марку, своєрідний прообраз сучасного фірмового знака. Ініціалами виготовлювача відмічались вироби різних ремісників. Уже в Помпеї були настінні написи, які повідомляли про те, що продається в тому чи іншому будинку. На вулицях та площах Давнього Риму будувалися спеціальні стели для рекламних об'яв.

В Європі самий ранній запис про товарний знак відносять до 1266 року (правління короля Генріха III), коли пекарів хліба зобов'язували ставити клеймо на свої вироби.

З 1373 р. клеймо прийшлося ставити і виробникам пляшок. На кінець середніх віків товарні знаки широко використовувались по всій Європі.

Дальшого розвитку рекламна справа набула після виникнення книгодрукування. Особливо рекламна справа розвинулась в Європі в XVIII-XIX ст.

Конкуренція гостро поставила проблему плагіату, а також ненавмисного співпадання товарних знаків.

В Англії в 1875 році був прийнятий закон про реєстрацію товарних знаків, який забезпечував автору зареєстрованого знака монополні права на нього. Також була прийнята постанова публікувати перелік знаків, щоб кожний бажаючий міг перевірити, чи не використовується ким-небудь створений ним товарний знак.

На кінець XIX ст., коли широкий розвиток торгівлі спричинив появу на ринках великої кількості товарів, знаки являли собою строкату колекцію – від найбільш незамисловатих до вичурних з великою кількістю тексту. Використовувались також знаки як факсиміле (яку Артура Гіннеса на пляшках “Гіннес Екстра Стаут” з 1759 року).

Підкреслюючи якість продукту, іноді зображували якого-небудь відомого та поважного чоловіка разом з його підписом, як це зробила, наприклад, фірма “Жіллєт” на пачках з безпечними лезами, на яких до 1960 року друкувався портрет самого винахідника цього товару.

На території України в різні часи були знайдені численні пам’ятки культури, датовані XIV-XII ст. до н.е. Такі знахідки – здебільшого предмети побуту. Матеріалізовані знаки – символи Сонця, Землі, вогню, води, життя тощо. Оригінальні прикраси посуду, одяжі та інших предметів побуту поряд із декоративною функцією мали в собі елементи знакової символіки.

Коло та хрест у сумісній комбінації та при певних змінах давали нові символічні значення – хрест в колі – втілення неподільності Сонця та вогню, розетка – втілення сонця з рослинним світом, хрест з гачками – колесо Юпітера. Ці та багато подібних знаків зустрічаються у всіх культурах північної України.

На посуді лісостепової України зустрічається узор, побудований за принципом ритмічної повторюваності спіралі, яка переходить у хвилю, що біжить, або у вигляді окремих елементів цього мотиву. Магічне значення цього мотиву відомо з давніх часів. Частіше за все він розглядається як символічний вираз сонця та води, шлях сходу та заходу сонця.

Винятково цікавими є знахідки клейма, знака, тавра. У племен, які займались скотарством, клеймом (тамгою) помічалась головна цінність – скот. На тілі тварин випалювалось клеймо. У мисливських племенах клеймувалась зброя, сітки, капкани. Пізніше ставились відмітки на монетах, вони ж використовувались на могильних каменях, відмічаючи тим належність небіжчика до певного роду. Цими ж знаками помічались і побутові предмети: бляшки поясів, прикраси, посуд.

Багато клейм на гончарних виробках, черепицях та інших предметах було знайдено при археологічних розкопках в районі північного Причорномор’я. Більшість з них належало виготовлювачам та власникам посуду, черепиці та інших предметів.

З появою приватної власності ці знаки стають свідками власності, яку вони оберігають від зазіхань інших. Родові знаки поступово трансформувались у власні знаки.

Загальний огляд давніх знаків дозволяє зробити висновок, що головними зображувальними мотивами були: коло, спіраль, хрест, трикутник, птах, чотирикутник, двозубець, тризубець (рис. 1, 2, 3).



Рис. 1

Ці знаки ще в “доісторичні” часи мали величезне символічне значення. Уважно розглянемо абстрактні знаки-символи світобудови (рис. 2).



Рис. 2

На рис. 2 показані абстрактні символи світобудови: знак астрального вогню, а також фалічний знак (обеліск). Символізує чоловічий (позитивний) чинник світобудови — Бога Батька, а також Світло, Силу, Мудрість, Північний полюс (1); знак астральної води. Символізує жіночий (негативний) чинник світобудови — Богиню Матір, а також Слово, Знання, Південний полюс (2); знак хреста, тобто поєднання чоловічого й жіночого чинників у спільному нащадку. Символізує Бога Дитя, Святу Трійцю, а також єднання, Лю-

бов, Життя, Творення (3); знак руху (сварги або свастики). Пряма сварга символізує рух, творення (проявленого світу) від матерії до духу, тобто еволюцію, обернену – зворотний рух (від духу до матерії), тобто інволюцію. Знаки сварги можуть символізувати і рухи часток творення, наприклад, Сонця (у цьому разі вони символізують схід і захід) (4,5); піраміда, трикутник – варіант знака вогню з доповнювальною репрезентацією триєдиності чоловічого чинника, світобудови (триєдина вогненна енергія Шіви, триєдиний Агні і т.ін.) (6); варіант знака води з доповнювальним значенням триєдиності жіночого чинника (триєдина волога енергія Вішну, троїста сила Великої праматері) (7); варіант знака хреста з додатковим значенням триєдиності кожного з чинників світобудови (8); знак Святої Трійці (Тризуб, Тріалія, Тришула, Трідент). Символізує триєдину космотворчу (життєтворчу) енергію світобудови, а також триєдиність чоловічої енергії, або триєдиність жіночої енергії (9, 10); знак священного вогню (триквестер) (11); знак циклічності світобудови і світотворчих процесів (інволюція – еволюція), як єгипетський ієрогліф символізує також рот, вхід, заповіт (12); знак Трійці у даосів (13); японські варіанти знака лаоської Трійці (14, 15); знак проявленого Всесвіту, триєдиного Буття, початку, розвитку і кінця світобудови. Має назви: Жезл Кадуцея, Стовбур Ашватха (16).

Хрест – дві лінії, що перетинаються, з прадавніх часів був релігійним, захисним символом майже у кожній культурі світу. На рис. 3 показано кілька різновидів хреста: староегипетський (1); грецький (2); латинський (3); тауподібний (4); козацький (5); андріївський (6); Хрест-двозуб (7); папський (8); лоренський (9); Хрест – трійці (10); Хрест – сварги (11); Скитський, пізніше Боспорський, Мальтійський, Козацький-кавалерський (12).

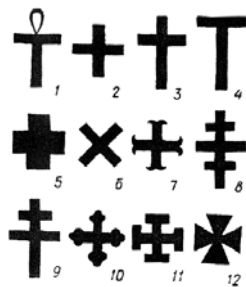


Рис. 3



Особливо звертаємо увагу на історичне походження, розвиток зображень тризуба, що в усі історичні періоди народів, які населяли територію України, був одним з визначних знаків – символів, який пізніше поширився на Кавказ, Іран, Хорезм, Індію (рис. 4-13).



Рис. 4

Рис. 4 ілюструє різновиди Тризуба: I) архаїчні: 1. Трипільський. 2. Хетський. 3. Савроматський. 4. Боспорський. 5. Хорезмський. 6. Київської Русі. II) класичні: 1. Еллінський. 2. Боспорський. 3. Кавказський. 4 і 5. Київської Русі. III) комбінаторні: 1 і 2. Боспорські. 3. Іранський. 4. Кушанський. 5. Князя Мстислава (Тмутороканський). IV) Обернені: 1. Савроматський. 2 і 3. Боспорський. 5. Кримський. V) стилізовані для державного знаку: 1. Скитсько-боспорський. 2. Кримсько-татарський. 3. Литовський. 4. Київської Русі. 5. УНР. VI) квіткоподібні: 1. Кавказський. 2. Савроматський. 3. Ел-

лінський. 4. Антський. 5. Аланський. 6. Індійський. VII) вогнеподібні: 1. Полум'я Шіви. 2. Тібетський варіант лаоської Трійці. 3 і 4. Африканські знаки любові і полум'яного прагнення. VIII) триконечна зброя: 1. Харі Хари. 2. Шіви. 3. Дурги. 4. Посейдона. IX) триелементні корони: 1. Нехбета. 2. Осіріса. 3. Гора. 4. Хорсіфаса. 5. Дурги.



Рис. 5

Тризуби-навершя показані на рис. 5: навершя на списі старонкняжої доби (1); «Переможний» Тризуб-навершя з Лугової могили у Запоріжжі (2); навершя стяга з Північного Кавказу (3); стяг Святослава-Завойовника з навершям-тризубом (із болгарської мініатюри) (4); стяг руського війська з Тризубом-навершям (з ікони «Знамення») (5).

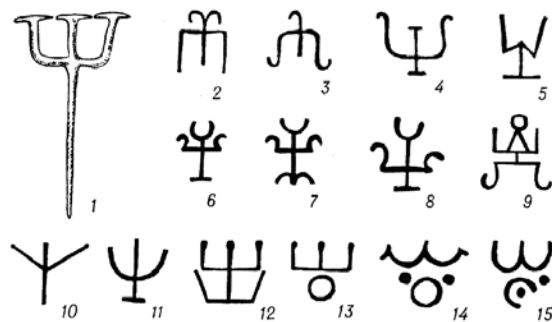


Рис. 6

Рис. 6 ілюструє знаки Тризуба на шляху аріїв від Чорного моря до Індії: Західний Кавказ (1–5); Сасанідський Іран (6–9); Хорезм (10–11); Кушани (12–15).

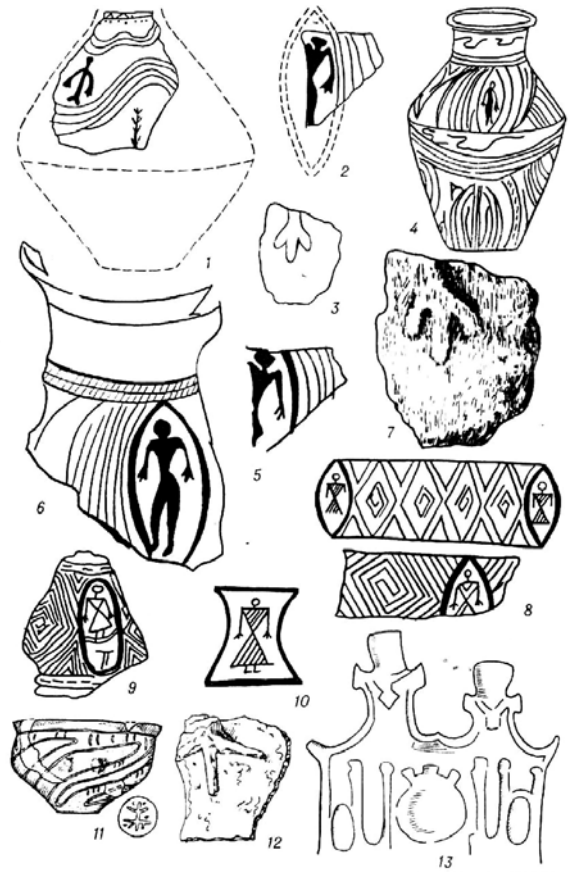


Рис. 7

На рис. 7 показані трійці (Тризуби) на території України у IV–II тис. до нової ери: трипале Божество трипільців – ймовірно, Варуна (Уран\*) (1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10); трипалі рельєфи на керамічному посуді (3, 7, 11, 12); Жуківці (1); Ржищів (Наддніпрянина) (2, 3, 5, 6); Лука-Врублівецька (Наддністрянина) (4, 7, 12); Траян (тепер належить Румунії); IV–III тис. до н.е. (8, 9, 10); алтар трипільців у вигляді двох стилізованих постатей – Трушешти (тепер – на території Румунії); IV–II тис. до н.е. (13).

\* Знаком Урана (Варуни) є Трійця.



Рис. 8

Рис. 8 ілюструє Трійцю на території України у 1 тис. до н. е.: культові вироби із свинцю – «букранії» (1–3); форма для відливки букраніїв. Ольвія (4); монети скіфського царя Савмака (на аверсі – профіль царя, на реверсі – голова бика, грецька легенда і знак Трійці). Знайдена на східному узбережжі Чорного моря (2 ст. до н. е.) (5); Грецька монета з Прієнти (IV–III ст. до н. е.) (6); монети скіфського царя Фардзоя (1 ст. до н. е.) (7–10).



Рис. 9

Тризуб на території України від початку н. е. і до князівської доби (I-VIII ст.) показаний на рис. 9: Сарматський знак (на межі нової ери) (1); Боспорсько-сарматські знаки (II-IV ст. н. е.) (2-10); дві золоті поховальні бляшки із золотої фольги (Боспорське царство) (11); згорнутий Змій із трипалими лапами, розміщеними у вигляді Хреста (12); зображення на мармуровому капітелі надмогильної будівлі (Херсонес) (13); монета з Пантікапея (14); бронзова прикраса до кінського убору (Боспорське царство) (15); срібні прикраси на поясах (VI-VII ст. н. е.) (16-19); знаки з села Мартинівки (Київщина) (16, 21); знаки з села Хацьки (Київщина) (17); Трійця з села Перещепиноного (Полтавщина) (18, 19); орнамент на дзеркалі з Ольвії, що стилізує згорнутого змія (20).

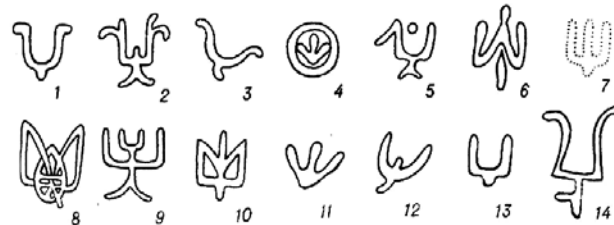


Рис. 10

На рис. 10 показані Тризуб і Двозуб в Україні князівської доби. Ремісничі знаки — тавра на цеглі, керамічних та металевих виробках, знайдені поблизу міст: Канів (1, 2); Білгород (3); Вишгород (4, 5); Київ (6–9); Остерський Городець (10, 11); Чернігів (12); Ізяслав (13); Біла Вежа (Саркел) (14).

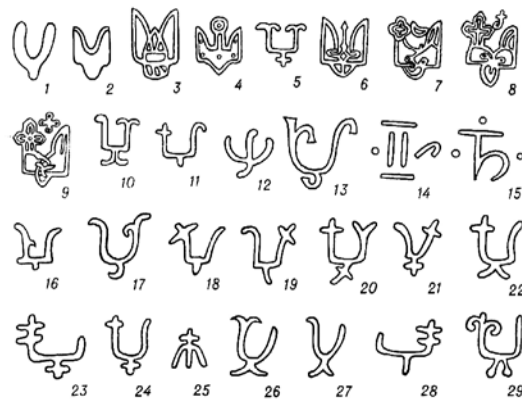


Рис. 11

Знаки Рюриковичів ілюструє рис. 11: Святослава Ігоревича (1); Володимира Великого (2,3); Ярослава Мудрого (4); Всеволода Ярославовича, (5); Володимира Мономаха (6); Ізяслава Ярославовича (7); Ярополка Ізяславовича (8); Святослава Ізяславовича (9); Олега Святославовича (10); Всеволода Ольговича (11); Юрія Довгорукого (12); Андрія Боголюбського (13); Всеволода Велике Гніздо (14, 15); Святогощі Давидовича (16); Андрія Боголюбського (17); Всеволода Ольговича (варіант) (18); Невідомих князів (19–29).



Рис. 12

На рис. 12 показано Тризуб на київських монетах, нагрудних знаках, перстнях і пломбах: монети Володимира з Тризубом (1, 2); Тризуби на монетах Володимира (3-24); Тризуб на монетах Ярослава Мудрого (25); знаки на грошових гривнях (26, 27); мідні нагрудні знаки (підвіски) у Київській Русі (28-33) (29, 31, 33 – зворотні боки знаків); знаки на металевих виробках (печатках, перстнях) (34-42); знаки на пломбах (43-47).

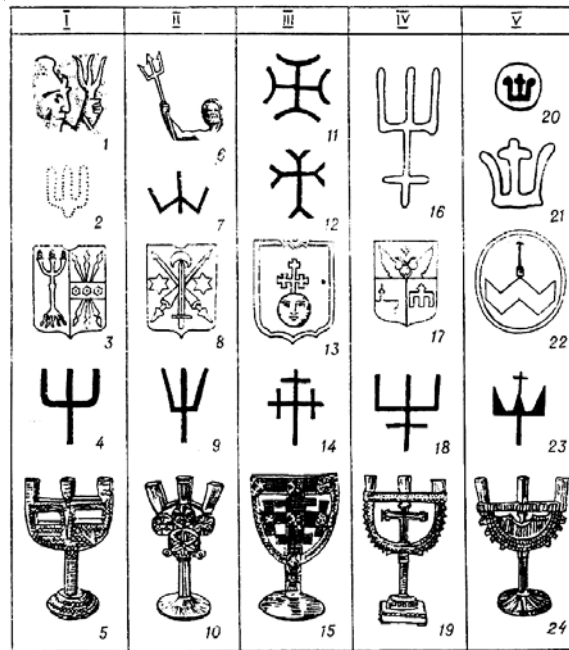


Рис. 13

Тисячолітню традицію форм знаків Трійці-Тризуба наведено на рис. 13.

I форма: знак хеттів (II тис. до н. е.) (1); полянський знак (I тис. до н. е.) (2); знак на гербі Луб'янівських (серед. II тис.) (3); знак на гуцульській хаті (серед. XX ст.) (4); Трійця – ритуальний свічник (сучасний) (5).

II форма: знак Посейдона (II–I тис. до н. е.) (6); знак боспорського царя (I тис. до н. е.) (7); знак на гербі Плаксіних (серед. II тис.) (8); знак на гуцульській хаті (9); Трійця (10).

III форма: знаки іранських царів епохи Сасанідів (I тис. н. е.) (11, 12); знак на гербі Іваницьких (серед. 2 тис.) (13); знак на гуцульській хаті. 10. Трійця (14).

IV форма: знак на цеглі з Володимира Волинського (I тис. н. е.) (16); знак на гербі Паскевичів Єреванських (17); знак на хаті (18); Трійця (19).

V форма: знаки на пломбах (I тис.) (20, 21); знак на гербі Кручак-Голубових (22); знак на дверях (23); Трійця (24).



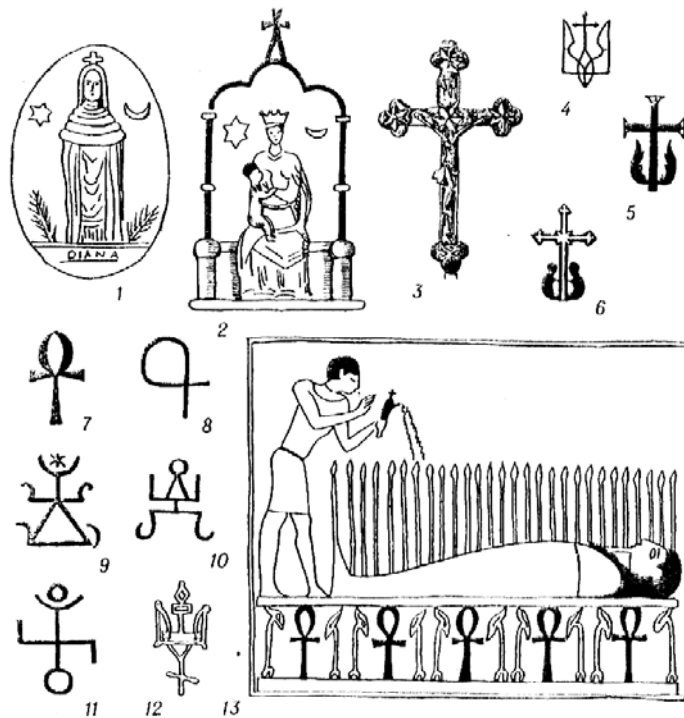


Рис. 13,а

На рис. 13,а показано типи взаємозв'язків абстрактної і конкретної символіки триєдності: римська Діана (українська Дана) зі знаком Хреста, шестикутної зірки і півмісяця із шестикутними зорями (1); хрест із Тризубом на гербі Карпатської України (4); хрест із Тризубом на маківці Золотих воріт (5); хрест із Тризубом на маківках Володимирського собору (6); хрест Анкх (Єгипет, Індія) (7); хрест Паша (Єгипет, Індія) (8); знаки Сасанідського Ірану (9, 10, 11); родовий знак сина Володимира Великого князя Мстислава. Поєднує знаки Анкх, Тризуба, Трикутника і Хреста (12); єгипетський бог Осіріс. Лежить на Хрестах Анкх (13).

Знаки-символи України в ХІХ ст. були “перенасичені” зображувальними деталями, елементами, прикрасами. Багато знаків носили ілюстративний характер, нагадуючи книжкові літери – ініціали або кінцівки оформлення книжкових сторінок.

Коло сюжетів та символіка знаків XIX ст. та початку XX ст. у своїй основі були традиційно європейськими. Зображались тварини і рослини, люди, окремо голови, руки, ноги, взуття, різні види товарів, архітектурні та пейзажні мотиви, сонце, місяць, зорі, геометричні фігури, поєднання літер та слів. Крилаті змії, фантастичні тварини і рослини давали тодішньому покупцеві – споживачу широку можливість побачивши знак, зрозуміти його символічний підтекст, ясний для людей того часу (рис. 14).

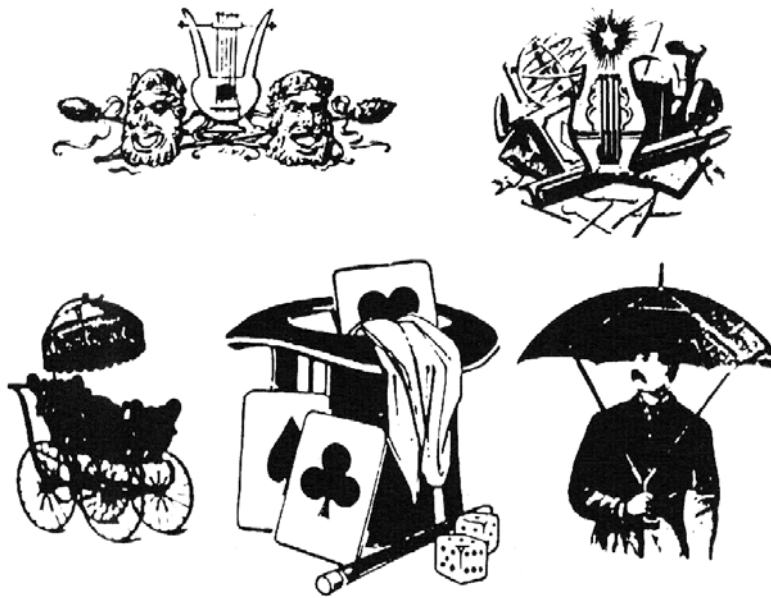


Рис. 14

Також розвивалась книжкова та прикладна графіка. Видатними майстрами української графіки кінця XIX - початку XX ст. були П.Мартинович, О.Сластьон, І.Іжакевич. Вони виконали серії портретів кобзарів, українських селян, ілюстрації до “Гайдамаків” Т. Шевченка.

І.Іжакевич над “Кобзарем” працював усе своє життя. Протягом 1906 р. у Києві виходить сатиричний журнал “Шершень” українською мовою. Його оформляли та ілюстрували київські митці: М.Бурчак, Ф.Красицький, В.Масляников, І.Шульга, В.Різниченко, С.Світославський, О.Сластьон, А.Бабенко та ін.

Художник і архітектор В. Кричевський, застосувавши народний орнамент та вишукану композицію, знайшов своєрідне вирішення книжкової обкладинки, яке відразу ж посіло чільне місце в українській графіці.

З'явилися зразки друкованої реклами – етикетки, ярлики, шрифтові композиції, афіші, плакати, бланки різних підприємств та інша рекламно-інформаційна продукція. Величезний доробок у розвиток української, справді національної прикладної графіки (сьогодні – це графічний дизайн) вніс Георгій Іванович Нарбут (1886-1920), славетний графік, майстер мистецтва української книги, один з фундаторів Української академії мистецтва. Найвищим його злетом графічної майстерності була “Українська абетка”, 15 композицій якої він виконав протягом року: це підсумок усіх попередніх пошуків майстра, котрий відтепер свідомо віддає свій талант справі відродження Українського мистецтва.

Спираючись на величезні традиції стародавнього українського мистецтва Г. Нарбут зробив великий внесок для відродження національного стилю у книжковій графіці, створив характерні українські шрифти, самобутні зразки художнього оформлення книги та численні ілюстрації до української літератури.

Г. Нарбутом виконані проекти поштових марок, гербів, грошових знаків Української народної республіки, гральних українських карт, які нав'язані українською історією, де, наприклад, королі – українські гетьмани.

Рис. 15 ілюструє кілька прикладів таких проектів: проект гральної карти “Валет христовий” (рисунок тушшю, 1918) (1); проект гральної карти “Дама пікова” (рисунок тушшю, 1918) (2); проект гральної карти “Туз піковий” (рисунок тушшю, 1918) (3); проект гральної карти “Туз бубновий” (рисунок тушшю, 1918) (4); проект поштової марки (розмивка, поч. ХХ ст) (5).

З його іменем пов'язаний весь подальший розвиток української графіки, графічного дизайну.

До цих пір українські шрифти, які були створені після нього, більшість – на основі шрифтів Г. Нарбута.

У кращому сучасному художньому оформленні української книги присутні декоративні елементи та шрифти, притаманні лише українській культурі, розроблені свого часу Г. Нарбутом, як, наприклад, китайські книги виконанні у своєму стилі притаманному лише китайській культурі, китайському менталітету, які відрізняються та пізнаються у всьому світі серед книжок усіх інших країн світу.

У Г.Нарбута було багато однодумців та послідовників: О.Богомазов, М.Бойчук, С.Нелепинська-Бойчук, І.Падалка, В.Седляр, Ф.Кричевський, М.Жук, В.Єрмілов, О.Павленко та багато інших — ціла плеяда митців. Новий напрям в українському мистецтві — школа М.Бойчука.

Під безпосереднім керівництвом і впливом Г.Нарбута зросла плеяда російських художників-графіків: Л.Хижинський, М.Кірнарський, С.Пожарський, М.Алексєєв та ін., які потім виїхали в Росію.

У 1917 році створена Українська академія мистецтва з ініціативи першого президента України М.Грушевського, вчених Д.Антоновича, Г.Павлуцького, художників В.Кричевського, Ф.Кричевського, М.Бойчука, О.Мурашка, Г.Нарбута, М.Бурачека, М.Жука, А.Маневича.



Рис. 15

На рис. 16 показані приклади оформлення гербів, видавничих марок, екслібрисів.



1



2



3



4

Рис. 16

1. Г.Нарбут. Герб роду Нарбутів, 1918.
2. Г.Нарбут. Герб роду Дорошенка, 1913.
3. Видавнича марка видавництва "Друкар".
4. І.Кульчицька. Екслібрис Олени Кульчицької

За час свого існування академія стала головним вищим навчальним закладом з підготовки кадрів українського образотворчого мистецтва і архітектури. У ній підготовлено близько семи тисяч художників, сформувались всесвітньо-відомі мистецькі школи М.Бойчука, Г.Нарбута, Ф.Кричевського. Творчість таких талановитих випускників академії як О.Павленко, І.Падалка, М.Рокицький, О.Сахновська, В.Седляр, С.Григор'єв, К.Єлева, В.Заболотний, В.Костецький, Г.Меліхов, Ф.Нірод, О.Пашенко, Т.Яблонська, П.Білецький, В.Бородай, М.Вронський, Т.Голембієвська, В.Гурін, О.Данченко, В.Забашта, О.Ковальов, О.Лопухов, О.Олійник, А.Пламєницький, М.Попов, В.Пузирков, В.Сергєєв, І.Селіванов, М.Стороженко, М.Хмелько, В.Чебаник, В.Чеканюк, В.Чепелик, В.Шаталін, В.Швецов, В.Шостя, Г.Якутович, В.Бистряков, В.Перевальський, В.Лопата та багатьох інших стала надбанням української національної культури.

У 1962 році в постанові уряду від 26 квітня визначалась участь художника в створенні виробів промисловості та їхньому оформленні не просто бажаною, але й обов'язковою.

У Києві був створений науково-дослідний інститут технічної естетики, реорганізований потім у Національний науково-дослідний інститут дизайну, де чільне місце відведено відділу графічного дизайну.

За понад тридцять років в цьому інституті (Національному центрі дизайну) було створено, запатентовано та впроваджено у виробництво тисячі авторських розробок.

З'явилися принципово нові системи інформації, абсолютно нові, не чувані в нас ще 20 років назад, технології, принципово нові поліграфічні комплекси.

Реклама створюється та сприймається на рівні сучасності, концепція побудови створюваних знаків дещо інша. Суттєво виросла роль знаків у рекламній діяльності. Тому знак повинен завжди бути естетичним та привабливим.

В Україні з'явилися кілька середніх та вищих художніх навчальних закладів, де готують фахівців у галузі графічного дизайну, попит на яких зростає у всьому цивілізованому світі.

З початком проголошення незалежності України, виникло багато приватних фірм, суспільств та підприємств, які потребують своїх знаків – символів. У результаті виникла потреба в новій переконливій концепції розвитку графічного дизайну.

Але уже зараз, у зв'язку з глобальною комп'ютеризацією, з появою нових технологій з'явилися і нові відповідні прикмети сучасності.

Все це дає підстави вважати, не зважаючи на всякі негаразди, відродження технічної естетики, дизайну, графічного дизайну в нашій Україні невинно зростає.

Приклади сучасних розробок фірмових знаків українських художників показано на рис. 17, 18.



Рис. 17

Автори: 1,3. Т.Бадаянц; 2. Б.Максимов; 4. О.Снарський; 5, 8, 15. Р.Ліпатов; 6. І.Топор; 7. В.Гармаш; 9. А.Бородчак; 10, 11. В.Петриченко; 13. П.Снігур; 14. Г.Фещенко

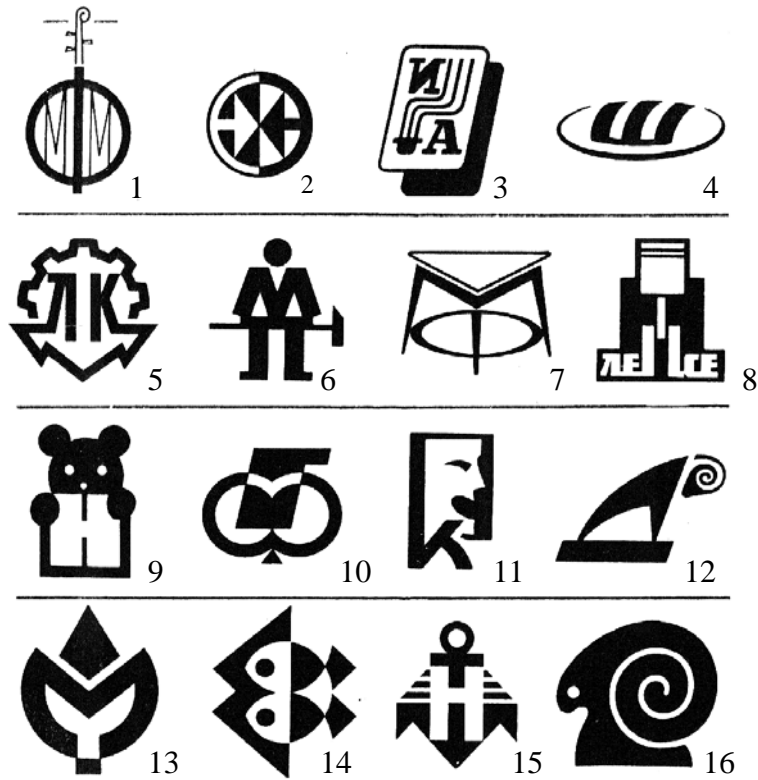


Рис. 18

Автори: 1, 2. В.Артеменко; 3. Бульковський; 4, 6. С.Бродський;  
7, 9. Л.Канторович; 8, 11, 14. В.Гармаш; 10, 13. Б.Люлько; 15, 16. Г.Хабінський



## Загальні поняття

### Знак

Слово “знак” походить від англійського слова sign – “знак”, є попередником латинського слова signum – “відмітка”, тобто зроблене людиною якимсь зображення, зміст якого відомий. Сьогодні під цим символом мається на увазі загальноприйняте графічне зображення як символ, який повинен передати яке-небудь специфічне повідомлення, або жест, що виражає якусь інформацію. Знаки є: астрономічні, астрологічні, дорожні, водяні, релігійні, письмові (літера, цифра), знаки якості, жестів, службові знаки, геральдика, товарні знаки тощо.

### Символ

Давньогрецьке слово symbolon спочатку означало якусь умовну частину предмета. Зараз слово “символ” має два значення: перше – це зображення, яке ніби виступає від імені якогось предмета, який може мати зовсім іншу форму (наприклад, трикутник може бути символом предмета, який не має нічого трикутного, або абстрактне поняття (наприклад, зображення сови є символом мудрості).

Другим значенням слова “символ” є письмовий знак, який виражає якусь якість, величину або процес – такими є літери алфавіту, розділові знаки, цифри, ноти, математичні символи і т.д. Вперше в цьому значенні слово “символ” стало вживатися в Англії в XVII ст.

### Емблема

Емблема – латинське слово emblema “мозаїчна робота”. Нині емблема – це символічне зображення якогось поняття, або ідеї, наприклад, символом надії є семисвічник іудаїзму. У геральдиці емблема певним чином характеризує її господаря; у релігійному мистецтві предмети-символи – супутники зображень святих.

## Фірмовий знак

Термін “фірмовий знак” об’єднує два поняття – власне фірмовий знак (знак послуг) і товарний знак.

Товарний знак – знак, який використовує виробник або торговець для ідентифікації та відмінності своїх товарів від товарів конкурентів. Це може бути знак, представлений словом як, наприклад, “Rolls-Royce”, який з’явився в 1906 р., або “Херох” від “ксерографії”, “сухого копіювання”, так і знак, представлений зображенням-символом, числом та ін. Товарний знак може бути комбінацією знаку та символу, як у “Кока-Кола” (назва з’явилась у Атланті в 1886 р.), який в наші дні можна зустріти у всьому світі. Товарний знак має відповідати високим естетичним вимогам та рівню сучасної графіки і водночас бути простим для сприйняття, а також у зображенні та вжитку, повинен об’єднуватись із текстом та іншими елементами оформлення. Важливо знати класифікацію товарних знаків у прикладній графіці:

– зображувальні знаки компонуються малюнком, який символізує товар, послугу, процес, традиції або історію фірми;

– шрифтові знаки (логотип) компонуються одною або кількома першими літерами назви фірми, повною або скороченою назвою (іноді це можуть бути і цифри);

– комбіновані знаки (блок-знаки) компонуються при комбінації шрифту із зображувальними елементами.

Крім цього, є суттєві головні вимоги, яким повинні відповідати затверджені товарні знаки.

**1. Технологічні** – технологія виготовлення та нанесення знаку на товар, упаковку. Метод: друком, деколем, гравіровкою, штамповкою, травленням, литтям, тисненням та іншими методами, які забезпечують чітке зображення, що добре зберігається в певних умовах.

**2. Естетичні** – художня виразність та композиційно-цілісна структура знака.

**3. Психологічні** – ґрунтуються на тому, що знак сприймається не тільки раціонально, але й асоціативно. Якщо фірмовий знак ґрунтується на асоціативному сприйнятті і здатний викликати кілька тлумачень або небажані викривлення змісту, то при його конструюванні потрібно досягати однозначного сприйняття та прочитання.

**4. Візуальні** – ґрунтуються на швидкості та точності сприйняття знака для зручного прочитання.

Для визначення цих якостей потрібно зменшити знак до розміру 1x1 см і подивитись на нього з відстані 30-40 см. Якщо графічні елементи знака не зливаються і мають точне накреслення контурів – знак виконаний добре.

При проектуванні фірмових знаків необхідно знати принципи пропорціонування, відношення площі малюнка та тла, розміри і співвідношення частин, лінійні характеристики, які визначають виразність композиції.

**Реклама** – інформація про товар, послуги або ідеї з метою залучення споживачів, створення популяризації, попиту.

Реклама – потужне джерело інформації, це процес комунікації, організації та збуту, це економічний та соціальний процес, який забезпечує зв'язок із суспільством або інформаційний процес, процес переконання.

**Фірмовий стиль** – це сукупність графічних об'єктів та шрифту, реалізованих на певних предметах, а також аудіо та відео продукція, інтернет, зовнішня реклама, поліграфічна продукція.

Фірмовий стиль – це засіб формування іміджу фірми, а також певний носій інформації. Компоненти фірмового стилю допомагають споживачу відрізнити одну продукцію від іншої. Дотримання фірмового стилю фірмою позитивно впливає на факт довіри до неї, бо вважається, що тут дотримується зразковий порядок, як на виробництві, так і в морально-ідеологічній практиці.

Фірмовий стиль – це сукупність засобів (графічних, кольорових, пластичних, акустичних), які забезпечують єдність усіх систем, усіх виробів фірми та рекламних заходів; поліпшують запам'ятовування і сприйняття покупцями, партнерами, незалежними наглядачами, а також дозволяють протиставляти свої товари товарам конкурентів.

Фірмовий стиль – це індивідуальність фірми, винесена на загальний огляд, це засіб формування іміджу фірми, це оболонка, яку наповнюють конкретним змістом.

Фірмовий стиль підтверджує надійність фірми та довіри до неї.

Фірмовий стиль завжди присутній і коли такий є, і коли його немає – то це теж фірмовий стиль.

Справді, якщо фірма не приділяє належної уваги створенню свого фірмового стилю, цей стиль все одно складається обов'язково, але це поганий стиль, який дуже важко потім виправляти.

**Обов'язкові компоненти фірмового стилю**

1. Логотип.
2. Фірмовий знак.
3. Фірмові кольори.
4. Фірмовий шрифт.
5. Фірмова візитка.
6. Фірмовий бланк.
7. Фірмовий конверт.

**Допоміжні компоненти фірмового стилю**

1. Девіз.
2. Рекламний символ.
3. Фірмова папка.
4. Фірмовий буклет.
5. Фірмовий плакат.
6. Сувенірна продукція.
7. Упаковка.
8. Інформаційний лист.
9. Фірмові пакети.
10. Всі форми зовнішньої реклами.
11. Реклама в Інтернеті.

Творчий мікроклімат у колективі також може бути важливим елементом фірмового стилю.

**Логотип** — шрифтовий товарний знак — назва фірми, словосполучення, виконане в певній графічній формі особливим шрифтом, який найлегше запам'ятовується.

**Графічний товарний знак** — це умовне, дещо загадкове символічне зображення, яке відрізняє відповідні товари та послуги одних фірм від інших.

**Кольорова гамма** — це могутній засіб ідентифікації результату діяльності фірми і тому є суттєвим стильоутворювальним компонентом як у побудові знака чи логотипа, так і у створенні цілої системи фірмового стилю, це кольорові співвідношення, які притаманні діяльності фірми.

**Фірмовий шрифт** — це шрифт, який асоціативно усвідомлюється і є характерним для певної фірми. Він переважно використовується у поліграфічній продукції фірми.

**Фірмовий блок** — це комбінація логотипа і товарного знака в єдиній композиції: банківські та поштові реквізити, перелік товарів та послуг, рекламний символ фірми тощо.

**Девіз** – це коротка характерна фраза, словесний рекламний або звуковий (аудіо) сигнал фірми, це елемент виняткового виду іміджу та рекламного засобу, який або друкується в рекламі, або виконується на радіо.

**Рекламний символ фірми** – це певний образ чи персонал, який виступає від імені фірми при рекламних та інших заходах і виражає суть її діяльності.

**Аудіообраз фірми** – це музична фраза, декілька нот для голосу або музичних інструментів, які є пізнавальним знаком фірми на радіо та телебаченні.

**Поштовий конверт** – це прекрасний рекламоносій, з яким інформація фірми подорожує світом.

**Візитна картка** – це картка з інформацією або про фірму, або про певну фізичну особу, її адресу та систему зв'язку, це своєрідний умовний портрет, характеристика її володаря як особистості.



## Головні закономірності композиції знаків індексів (фірмові, товарні знаки)

Світова колекція товарних знаків вельми широка, знаки, які складають її, дуже різноманітні. І все ж ця різноманітність далеко не безмежна. Навіть при побіжному огляді легко виявити в загальній масі подібні за тими або іншими прикметами товарні знаки. Багато дослідників та колекціонерів об'єднують їх в тематичні або галузеві групи на основі сюжетно-тематичної подібності.

Професійний аналіз товарних знаків дозволяє не тільки здійснювати систематизацію їх за формально-композиційними ознаками, але й виявляти головні закономірності композиційної організації. Вияв цих закономірностей необхідний для визначення тенденцій розвитку товарного знака як у системі комплексного графічного дизайну, так і критерію оцінки композиції конкретних окремо взятих знаків.

Під композицією товарного знака потрібно розуміти візуально сприйнятну систему графічної взаємозалежності площинно-композиційних елементів, які формують образ і зміст знака зображувально, символічно, асоціативно або умовно-кодово. Специфіка сприйняття знака та технологія його виготовлення ще більше звужують діапазон використовуваних художніх засобів. Специфікою сприйняття диктується також вимога виразної лаконічності знака, яка дозволяє скоротити час його пізнавання — читання та запам'ятовування.

Лаконізм вирішення товарного знака досягається за рахунок використання обмеженої кількості найпростіших композиційних засобів, які несуть змістовну навантаження (шрифт, символ і т.д.).

Формально найбільш придатним в усіх аспектах є дуже контрастуючі з фоном монохромні графічні елементи з геометричним чітким окресленням — плями, лінії, плоскі фігури. Контрастний хроматизм композиції знака досягається в чорно-білих рішеннях, з властивою легкою впізнаваністю на відстані і відносно простим тиражуванням технічним засобом (рис. 19).

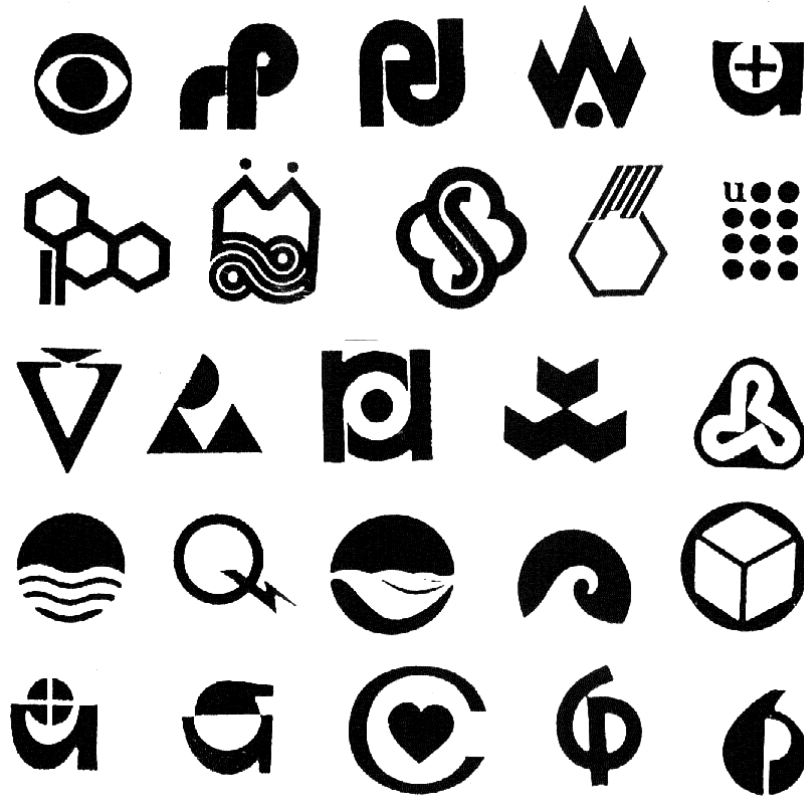


Рис. 19

Найчастіше в чорно-білому виконанні знака композиційно переважає чорний фон. Однак таке рішення не є універсальним. У свідомлене використання різних співвідношень чорного до білого тла, варіювання загальної тональної напруженості композиції знака дає можливість за рахунок асоціативних зв'язків викликати у глядача певну уяву про характерні якості фірмової продукції. Прикладом створення таких асоціативних уяв можуть бути знаки легкої та важкої промисловості, зокрема, скляного та сталепрокатного виробництва: один товарний знак передає такі якості виробів, як легкість, прозорість, крихкість; інший навпаки – вагу, масивність, твердість (рис. 20, 21).

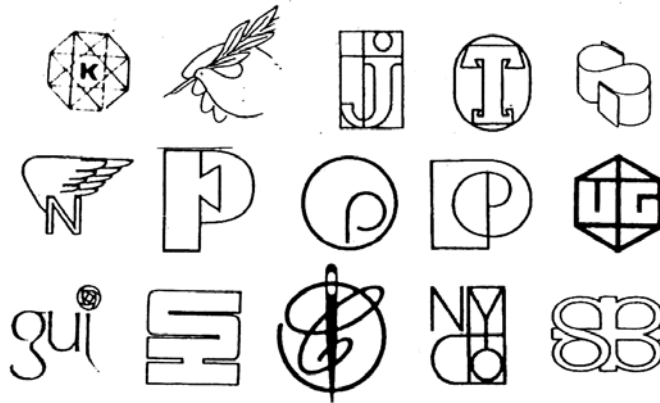


Рис. 20

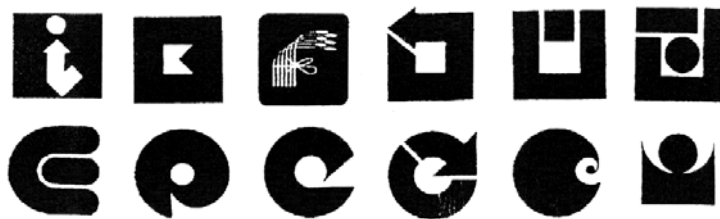


Рис. 21

Звідси виходить, що вибір тих або інших композиційних засобів, які формують образ знака, в кожному конкретному випадку залежить від конкретного його змісту. У свою чергу, зміст знака виходить з його конкретної функції, правильно сформульованої в технічному завданні на проектування нового знака. Функцією товарного знака може бути інформація про високу якість виробу, про його фірмове, відомче, національне та державне походження, про типаж фірмових виробів і традиції форми, про спосіб виробництва, галузі використання або утилітарні функції виробу.

Місце розташування товарного знака для деяких виробів обмежено Держстандартом або технічними умовами (наприклад, для побутових електро- та радіоприладів), але нерідко дизайнер самостійно визначає його, творчо використовуючи знак як активний композиційний елемент. При цьому в проекті виробу даються і рекомендації



щодо технології нанесення товарного знака, яка залежить від матеріалу поверхні виробу та виробничих можливостей підприємства, технології виготовлення самого виробу. Остання умова надто важлива, позаяк рельєфний знак, наприклад, на литих, штампованих, пресованих поверхнях виробів може бути виконаний у рамках єдиного технологічного циклу.

Наступне нанесення товарного знака на поверхню виробу може здійснюватись різними способами. Найбільш поширені такі: традиційний трафаретний друк — шовкографія; різні види друку; декалькоманія (“деколі”) та фотоспосіб; рельєфне тиснення; машинна вишивка; механічне або ультразвукове гравірування; хімічне або електрохімічне травлення; місцева металізація пластмас; клейове або механічне кріплення знака до виробу, виконаного на окремій пластинці або комбіновані способи нанесення.

Технологія тиражування товарного знака багато в чому вбачає його композиційну організацію. Так, наприклад, трафаретний друк вимагає не тільки “фрагментального” накреслення, але й технологічної доречності його монохромності.

Знак, виконаний литтям, повинен мати плавне, неперервне, “текуче” накреслення. Виготовлення товарного знака в пресформі разом з пластмасовим виробом виключає можливість використання кольору в композиції знака, який стає в цьому випадку рельєфно читаємим за рахунок світлотіні.

Технологічні обмеження, які дисциплінують дизайнера, не лишаяють можливості створити повноцінну композицію. У його розпорядженні незмінно знаходяться традиційні графічні та специфічні формально-композиційні засоби, що дозволяють активно впливати на організацію зорового сприйняття проектного знака. За допомогою цих засобів дизайнер здатний визначати та уточнити: графічний спосіб вираження основного змісту знака: засіб досягнення легкого пізнання та запам’ятовування; загальний абрис і окреслення його головних елементів; послідовність сприйняття його композиції; ритмічний і модульно-пропорційний характер геометричного взаємозв’язку елементів композиції, ступінь графічної щільності — через відповідні відношення темного до світлого кольору в його композиції; масштабність знака щодо типових фірмових виробів.

Професійне використання художниками графічних засобів дозволяє отримати різні за гостротою, виразністю, напруженістю та динамічністю вирішення знаків. А вміле використання різних способів

композиційної побудови дає можливість ще більше урізноманітнити вирішення, а значить і самі знаки.

Товарні знаки можуть бути систематизовані за цілим рядом спільних ознак. За формально-композиційними ознаками класифікація знаків стає можливою в тому випадку, якщо в її основу покласти облік домінуючих у композиції якостей. Так, наприклад, з урахуванням способу графічного накреслення існуючі товарні знаки можуть бути розподілені на такі групи.

1. Графічно не розчленовані, монолітно виконані знаки, які нагадують технікою виконання аплікації.

У знаках цієї групи присутні в оптимальному співвідношенні як традиційність, так і сучасність. Цим, мабуть, і пояснюється захоплення багатьох сучасних дизайнерів-графіків перспективним безперервним накресленням знаків (рис. 22).



Рис. 22

2. Знаки, які мають переривчасте (фрагментальне) накреслення, імітуючи техніку трафарету (рис. 23).

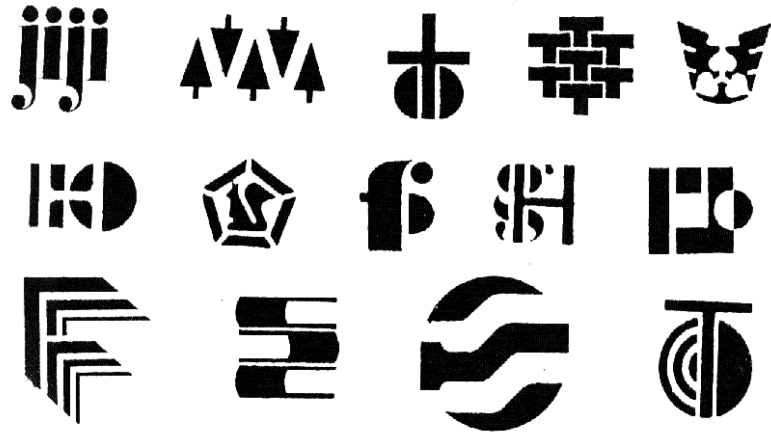


Рис. 23

3. Знаки, головний композиційний елемент яких має лінійне, рівнонажимне, безперервне накреслення (рис. 24).

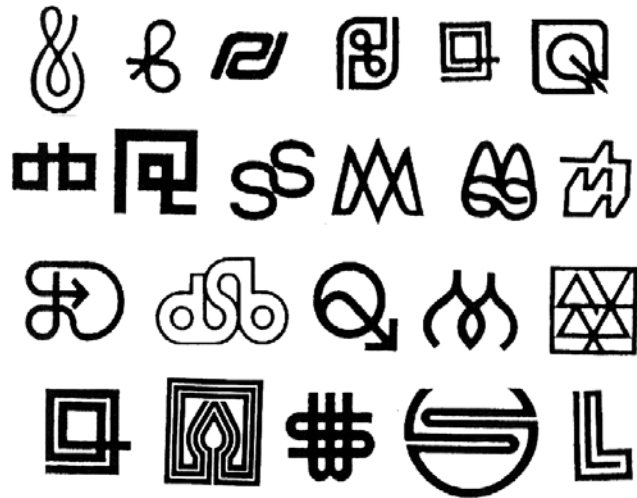


Рис. 24

Або ж переривчасте накреслення, побічно імітуючи техніку скоропису (рис. 25).



Рис. 25

4. Знаки з псевдооб'ємним виконанням головного композиційного елемента (традиційним (рис. 26) або сучасним (рис. 23)).



Рис. 26

Традиційно вирішені знаки четвертої групи вирізняються “тривимірним” зображенням предметів або використанням об'ємного шрифту. Часто такий графічний засіб допомагає підвищити інформативність та образність знака. Однак уже в самому такому вирішенні теми криється принципова суперечність між псевдооб'ємним зображенням предметів і суцільно плоским характером знака.



Рис. 27

У дещо меншому ступені цей недолік відноситься до знаків сучасного вирішення, рівновага композиції яких досягається шляхом симетричної або центричної організації частин.

Перевага геометричного початку в композиції таких знаків очевидна. Найвний також деякий асоціативний зв'язок з технічними образами, графічними виразами математичних формул, “намальованих” сучасною комп'ютерною технікою.

5. Складні за графічним виконанням знаки, які не відрізняються явними ознаками єдності або певності накреслення.

Товарні знаки п'ятої групи при всій їхній різноманітності об'єднує комплексність накреслення та замисловатість композиційної побудови, які є результатом складності поставленого завдання, а іноді непродуманого використання графічних засобів (рис. 28).



Рис. 28

Крім цього, товарні знаки можуть бути систематизовані з урахуванням характеру головного композиційного елемента. Під головним, а іноді і єдиним композиційним елементом маємо на увазі композицію знака, яка несе тематичну, інформаційну і декоративно-графічну навантаження.

Серед цих груп знаків перша є дуже малочисельною, художники рідко використовують цей графічний засіб. Пояснюється це, мабуть, тим, що моноелементній системі властива обмежена інформативність і її використання вимагає при цьому великої виконавської майстерності.

Друга група об'єднує в собі класичні за накресленням і дуже поширені знаки. Більшість з них добре розпізнаються навіть на значній відстані, відрізняються лаконізмом композиції і можливістю тиражування різноманітними технологічними способами. Однак часте і нетворче їхнє використання, яке намітилось в останній час, може перетворити їх в художній штамп.

Безперервно накреслені знаки третьої групи найбільш цікаві в професійному відношенні. Вензельний характер накреслення надає їм особливу привабливість.

### **Різновиди композицій товарних знаків**

Шрифтове вирішення знака з використанням у його композиції однієї початкової літери назви фірми. Суть композиції зводиться до пошуку оригінальності і виразності накреслення шрифту, як засобу досягнення образності знака (рис. 29).

Шрифтове вирішення знаків із використанням повної назви фірми, імені господаря або назви продукції. При цьому нерідко характерний специфічний шрифт, що формує образну будову знака, наділяється волею проєктантів формальними якостями орнаменту (рис. 31).

Шрифтові товарні знаки, які складають головну та доповнюючу інформацію, рішення яких передбачає виконання однієї або кількох шрифтових гарнітур різного кегля (рис. 32).

Традиційне монограмне рішення основане на переплетінні та взаємопроникненні літер з лінійним контуром навколо шрифту або без нього (рис. 33).

Зображувальні товарні знаки за характером основного композиційного елемента можуть бути розділені на такі групи.



Рис. 30



Рис. 31



Рис. 32

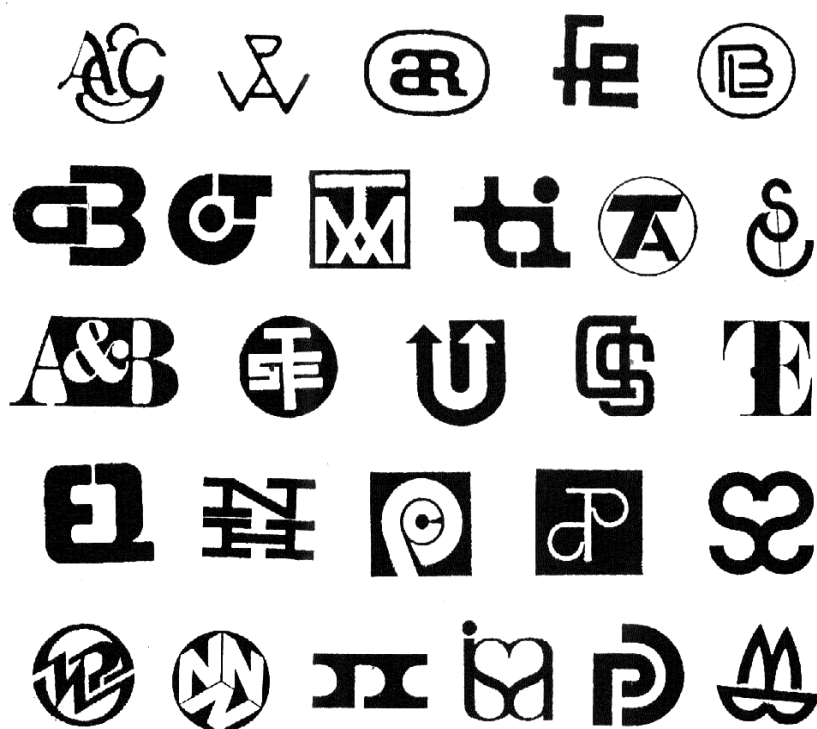


Рис. 33



Рисовані знаки із символічним зображенням конкретних предметів або образів живої природи, які призначені викликати в глядача певні асоціації і відрізняються силуетно сприймаючою композицією. Це найбільш давній засіб виконання знакових композицій (рис. 34).



Рис. 34

Лаконізму сучасних рішень історично передувала наочність реалістичних рисунків. Там, де автор знака звертається до глядача, передбачаючи в ньому почуття гумору, деяка розповідність зображення буває доречна (рис. 35).



Рис. 35

Знаки, зображувальне вирішення яких символізує певний принцип, спосіб, метод і т.д. (метод монтажу секційних меблів, багатогранність досліджень фірми, процес консервації рибопродуктів, процес деревообробки, принцип дії насосної техніки тощо) (рис. 36).

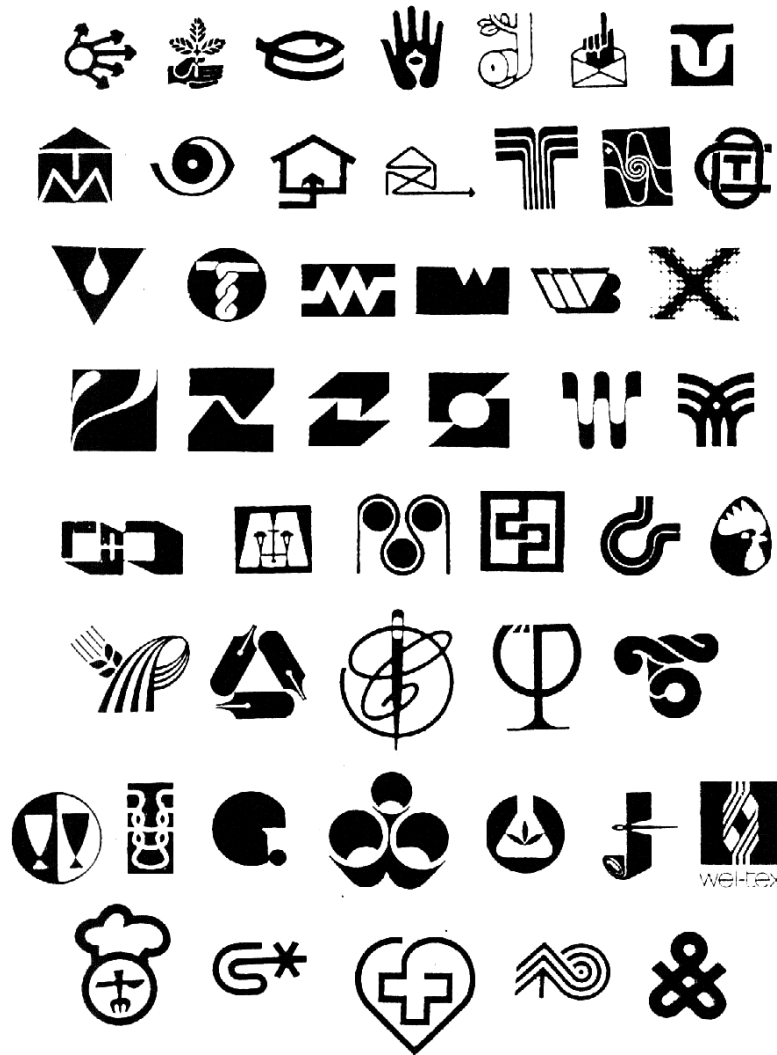


Рис. 36

Група комбінованих знаків також неоднорідна з погляду формально-композиційної побудови. За характером основного композиційного елемента вона відносно легко розподіляється на такі різновидності знаків:

— знаки з центрально розмішеними шрифтовими інформаційними елементами і скомпонованим навколо них контурним зображенням певного предмета-символа, який є абрисом знака (рис. 37);



Рис. 37

— знаки з протилежною композиційною залежністю між шрифтами та зображувальними елементами: шрифт окреслює контур знака і, концентруючи увагу глядача, компонується навколо зображувального елемента — символа (рис. 38);



Рис. 38

— знаки, композиція яких основана на одночасному використанні інформаційно-рівноцінних і приблизно-рівномасштабних елементів шрифтового і зображувального характеру (рис. 39);



Рис. 39

– знаки монограмно-зображувальні, відображають прагнення авторів поєднувати зображення і шрифт, тобто “рисувати шрифтом”. Це рідко застосовуване графічне рішення знаків відрізняється роздвоєністю читання, а також значною виразністю і запам’ятовуваністю (рис. 40);



Рис. 40

– композиційно складні товарні знаки, в яких активно використані традиційні мотиви і графічні засоби, навіяні класичними знаковими композиціями з галузі візуальної культури, що вивчається геральдикогою. Ці знаки, які складають особливу різноманітність, володіють підвищеною декоративністю і завдяки цьому добре виглядають на основі контрасту, зі скупкою раціональною пластикою сучасних промислових виробів (рис. 41).

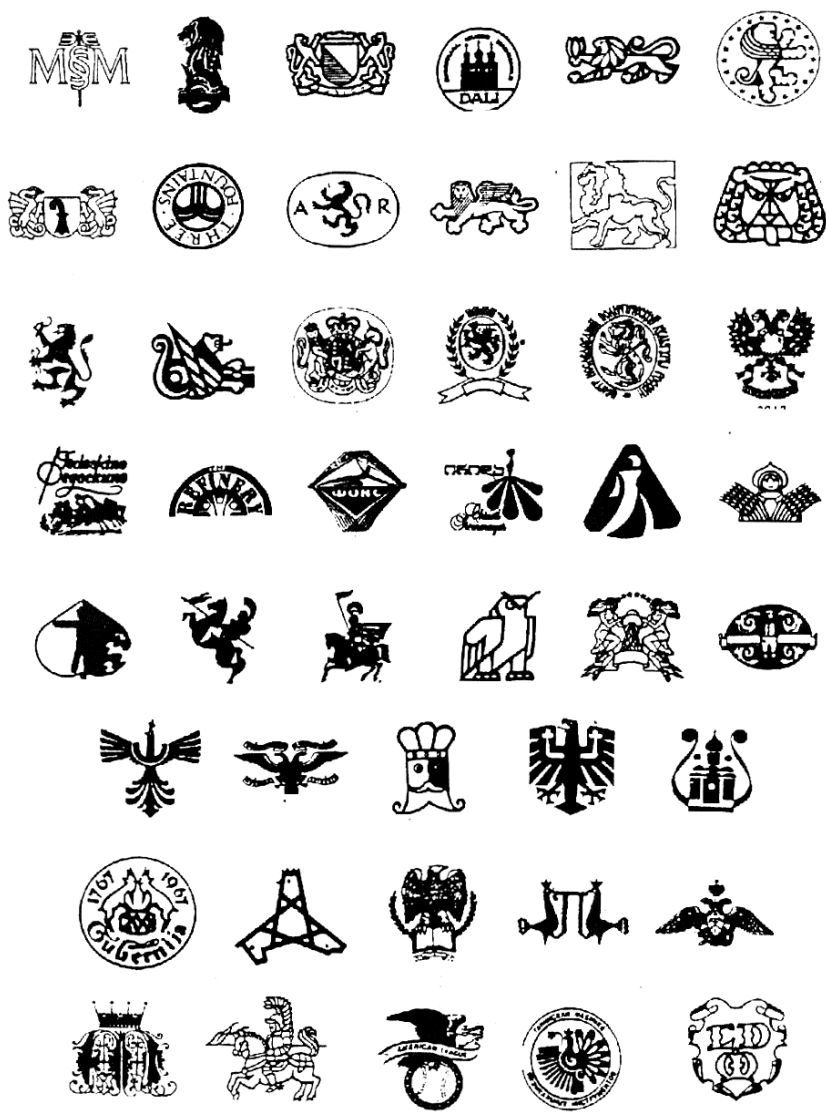


Рис. 41

Існують численні групи знаків з центральною та хрестоподібною побудовою елементів. Рівновага композиції, логічна простота їхнього візуального сприйняття, нескладність компоновки відрізняють їх від інших груп (рис. 42).

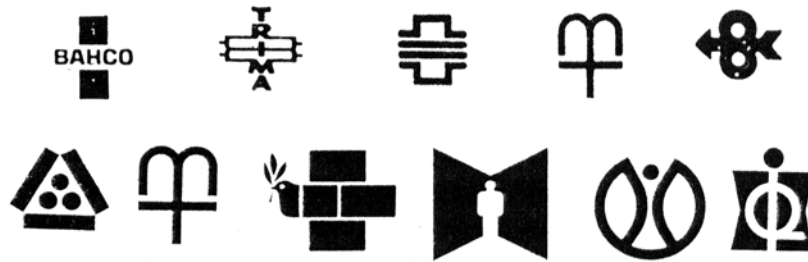


Рис. 42

Також численні групи товарних знаків, в яких акцентовані вертикальна або горизонтальна осі композиції. При цьому горизонтальні композиції знаків у низці випадків мають перевагу над вертикальними в зв'язку зі звичним для європейців горизонтальним розміщенням шрифтової інформації (рис. 43).



Рис. 43

Строгою симетрією і як наслідок статичною зрівноваженістю відрізняються знаки із дзеркально повторюваними частинами композиції. Відомі також приклади побудови знаків на основі багатократної ритмічної повторюваності основного композиційного елемента. Зразки таких знаків формально асоціюються з ритмічністю технологічних процесів і уніфікацією конструктивних елементів, характерних для серійного виробництва (рис. 44).

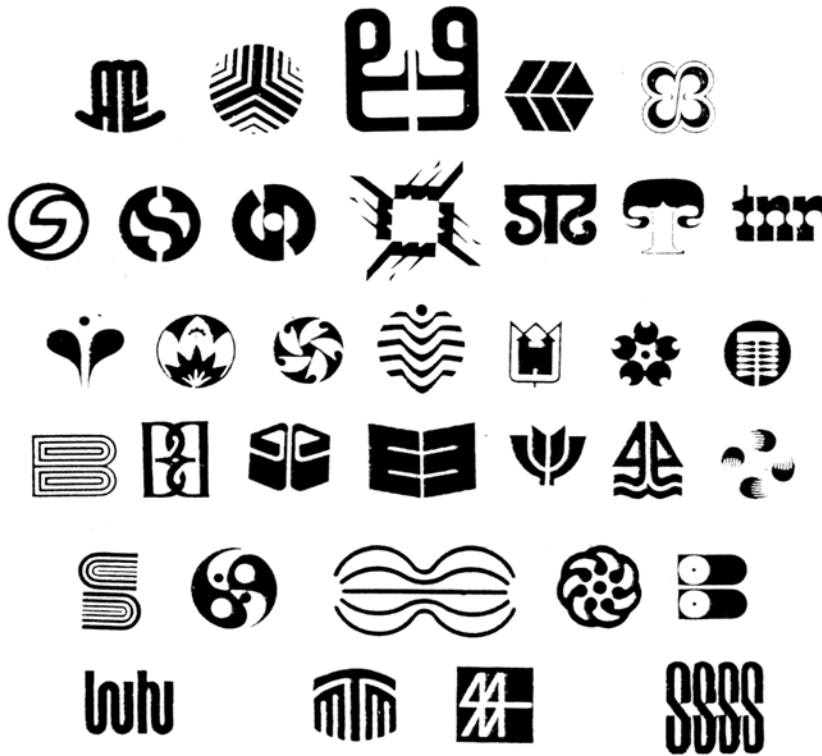


Рис. 44

Зовнішній контур зображувальних та деяких інших знаків обмежується, як правило, скупим контуром власне зображення. Прагнучи більш певно обмежити контури знака, сконцентрувати увагу глядача на прочитанні інформативної основи його композиції, проектувальники часто використовують за межу знака з тлом контури правильних плоских геометричних фігур. В окремих випадках вони здатні стати і характерною особливістю знака. Композиція знаків розвивається на площині, обмеженій колом, периметром овалу або еліпса. Знаки, які компонуються всередині трикутника, чотирикутника, багатокутника показані на рис. 45.





Рис. 45

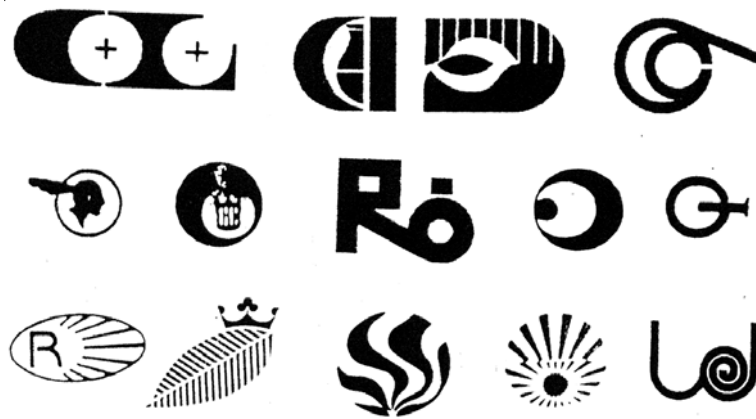


Рис. 46

Крім згаданих, існує група товарних знаків, композиційна побудова яких явно базується на нарочито асиметричному, або ексцентричному відхиленні від рівноваги. Досягнута таким способом “динамічність” є більш ніж умовною і нерідко сюжетно невиправданою (рис. 46).

В окрему групу повинні бути виділені знаки зображень крил, зубчатого колеса, земного шару та ін. Ці багаторазово використані стандартні графічні символи часто не мають конкретного змісту, сюжетних особливостей і т.д. (рис. 47).



Рис. 47

Існують знаки, дещо протиставлені традиційному зображувальному або шрифтовому вирішенню. Такі знаки часто викликають опозицію представників консервативного напрямку в графічному дизайні, які відносять ці знаки до розряду абстрактних (рис. 48).

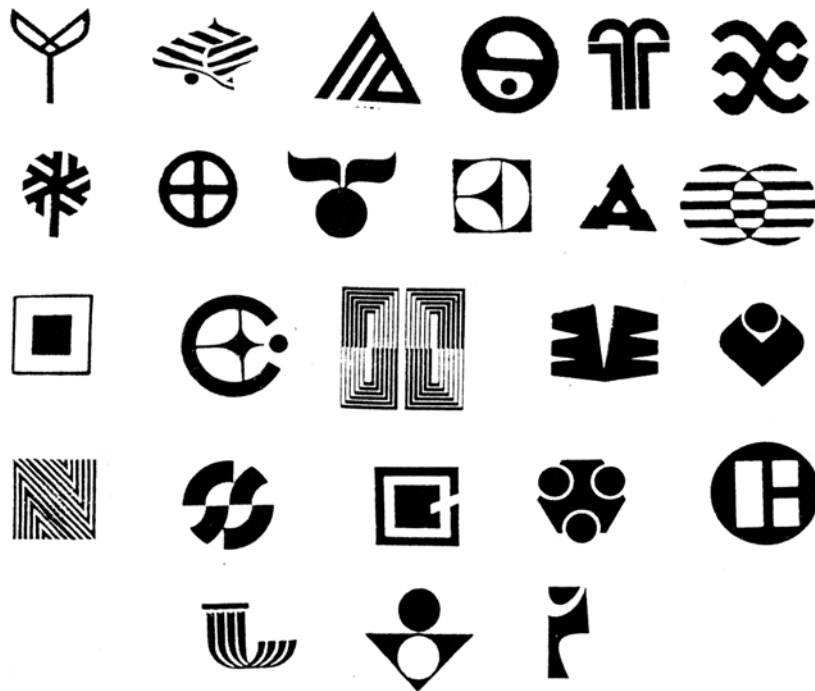


Рис. 48

Окрему групу складають знаки автомобільних та авіаційних компаній (рис. 49, 50).



Рис. 49



Рис. 50

Знаки, в основу яких покладене зображення дерев (рис. 51).



Рис. 51

Знаки, в основу яких покладені зображення тварин (рис. 52).



Рис. 52

Знаки, в основу яких покладені зображення птахів (рис. 53).



Рис. 53

Знаки, в основу яких покладені зображення людей (рис. 54).

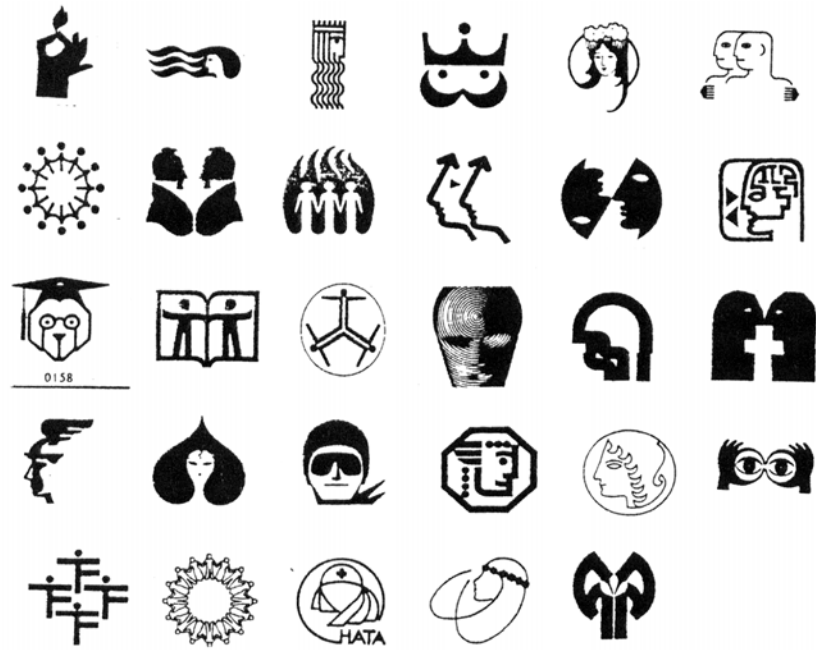


Рис. 54

## Програма курсу графічний дизайн

### Тема 1

#### Створення власного шрифтового знака

Оперуючи своїми ініціалами, студент виконує знак-монограму з кількох літер. У цьому завданні потрібно знайти лаконічну та ритмічно виразну закінчену характеристику, досягти запам'ятовуючої логічної концепції. Формат 20x30 см, формат знака 10x15 см, туш, перо (рис. 55).

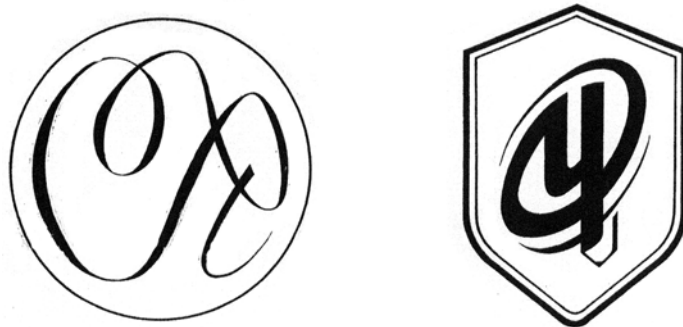


Рис. 55. С. Пилипчук, О. Фурса

### Тема 2

#### Створення власного зображувального знака

На відміну від першого, у цьому завданні студенти оперують зображувальними стилізованими елементами, які характеризують автора, відображають його захоплення, риси характеру, темперамент тощо.



Формат завдання та техніка виконання ідентичні першому завданню (рис. 56).

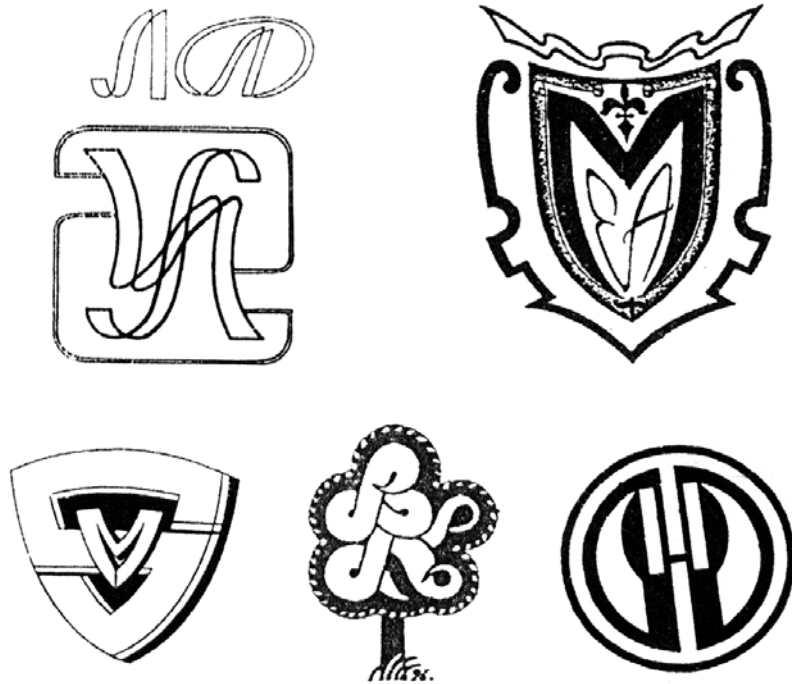


Рис. 56

1. Л.Леонова; 2. О.Матушко; 3. С.Мороз; 4. О.Кіслих; 5. Н.Ляхова

### Тема 3

**Створення блок-знака на задану тему  
(графіка, живопис, дизайн, скульптура,  
архітектура, інтер'єр, екстер'єр)**

У лаконічній графічній формі студенти повинні створити асоціативний образ, відповідний тій або іншій тематиці завдання. Врахувати досвід останніх досягнень вітчизняних та інших шкіл графічного дизайну. Формат 20x30 см, папір, туш, гуаш (рис. 57, 58).



Рис. 57

Ю. Білик; Є. Коваленко; Н. Протякова



Рис. 58

В. Доротькін; В. Сосонюк; С. Мороз; О. Кіслих; Л. Леонова; Н. Ляхова

## Тема 4

### Створення фірмового знака чи емблеми з тематики університету, факультетів, кафедр, аудиторій або інших організацій

У чіткій графічній формі потрібно створити “візитку” об’єкта, виразити головну ідею оригінально і гостро. Ці завдання можна виконати за допомогою зображувальних та шрифтових елементів, комбінувати їх, використовувати абрєвіатуру (рис. 59).

Завдання виконується на окремих аркушах формату 20x30 см у чорно-білому та кольоровому варіанті. Колір, закладений у першому завданні, є основою кольорового вирішення всього комплексу, тому до першого завдання потрібно поставитись із особливою відповідальністю (кількість кольорів – до чотирьох).



Рис. 59

1. Чижевський; 2. В. Сосонюк; 3. Т. Литвинова

На рис. 60 показано емблеми факультетів університету та інших закладів: університету (1); видавництва “Мистецтво” (2); кафедри архітектурного середовища (3, 4); санітарно-технічного факультету (5, 6); факультету автоматизації будівельного виробництва (7, 10); будівельно-технологічного факультету (8, 12); факультету міського будівництва (9, 11).

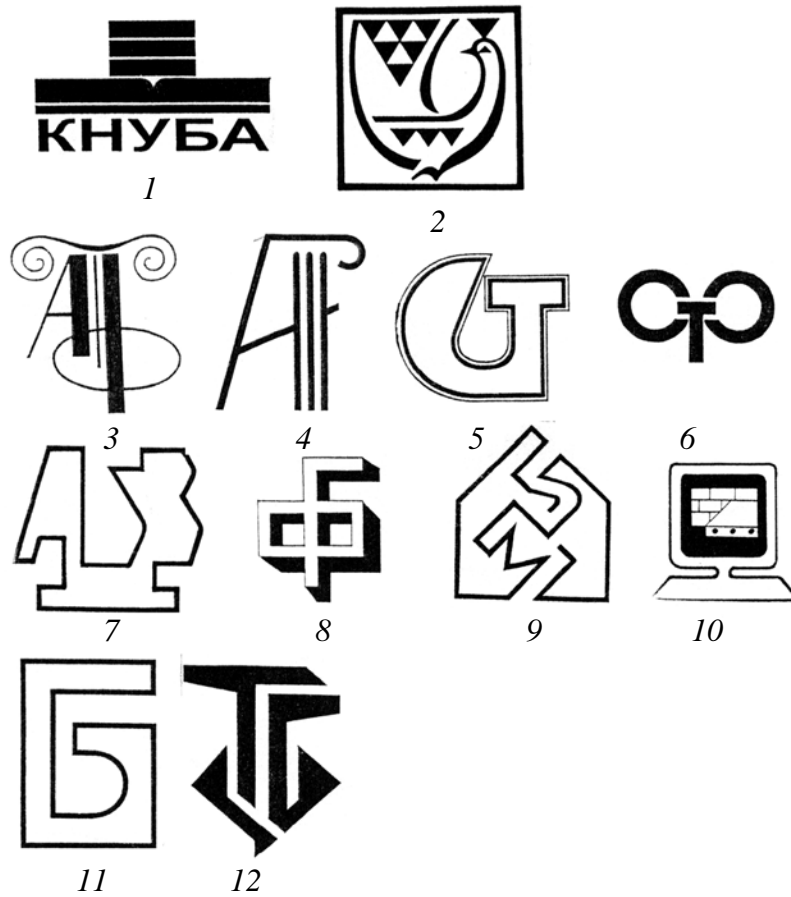


Рис. 60

О. Кащенко; В. Перевальський; О. Пилипчук; О. Черченко, В. Коваленко

## Створення рекламного комплексу фірмового стилю університету або іншої фірми

Інтенсивні пошуки найбільш дієвих засобів комплексної реклами призвели до виникнення нової термінології: координаційний дизайн, фірмовий стиль. Єдиний фірмовий стиль передбачає сукупність художніх засобів, що створюють єдиний характер подачі рекламних матеріалів, розроблених на базі оригінального графічного дизайну. Його запровадження в усі форми рекламної діяльності підприємств, фірм, організацій допомагає пізнанню їхньої продукції, впорядковує рекламну роботу.



Рис. 61. Куленко М. Фірмові знаки

Розробка фірмового комплексу включає в себе низку стильових елементів, правильне та цілеспрямоване застосування яких створює візуальне обличчя того чи іншого об'єкта.

При цьому потрібно знати, що головними стильовими чинниками виступають: фірмовий знак чи емблема, логотип, тип шрифту, фірмовий колір, сувенір, одяг, архітектура, візуальна комунікація, плакат, проспект, ділова документація, візитки, упаковка, листівка, модульна система розмірів рекламної інформації.

Фірмовий знак чи емблема — це головний елемент, що формує стиль, тому його створенню потрібно приділити особливу увагу. Образотворчий засіб, пластичні форми вираження, закладені в основу реклами, повинні відповідати тематиці розробки та високим естетичним вимогам сучасної графіки.

Рис. 61 ілюструє приклади фірмових знаків: трест Промхімсантехмонтаж. Київ (1); профспілки інноваційних малих підприємств України (2); Український науково-дослідний інститут проектстальконструкцій. Київ (3); завод легких металевих конструкцій. Камінець-Подільський (4); Укргідроспецфондаментбуд. Київ (5).

## Тема 5

### **Створення рекламного проспекту (буклету) в системі фірмового комплексу університету, факультетів, кафедр або аналогічних тем інших організацій**

Розробка елемента друкованої рекламної продукції – логічне продовження попереднього завдання.

У перспективі можуть бути використані авторські фотографії, мальовані елементи. Постійними повинні бути: колір, шрифт, модуль. Обов'язкове використання знака чи емблеми. Розробляється макет та оригінал видання. Для виконання завдання необхідно ознайомитись із деякими формами друкованої реклами, їх специфікою та призначенням: чітко визначити тему видання, його структуру, знайти рекламний хід, образну побудову (стрій) і, виходячи з цього, вибрати той чи інший варіант видання. Формат видання треба обирати з урахуванням існуючих друкарських нормативів.

На рис. 62 показано приклад рекламного буклету в системі банківської справи.



Рис. 62



## Тема 6

### **Рекламний плакат у системі фірмового комплексу тематика університету, факультетів, кафедр або інших організацій**

Плакат виконується на основі фірмового кольору, раніше розробленого знака чи емблеми, фірмового шрифту, єдиної пластичної мови, на аркуші формату 60x90 см.

Робота виконується поетапно.

1. Розробка рекламної ідеї.
2. Концептуальний ескіз.
3. Відпрацювання ескізу, його затвердження.
4. Картон (ескіз у розмірі оригіналу).
5. Виконання оригіналу.

Плакат – мистецтво соціального спрямування. Входячи у систему графічного дизайну, виконує функцію носія візуальної інформації. В його основі лежить художній образ і тому твориться плакат за законами мистецтва.

Один з головних мистецьких законів, які діють у плакаті – закон новизни. Плакатний образ не терпить шаблонності. У плакаті обов'язково має закладатися новизна задуму, незвичайності, небаченості досі, несподіваності, яка привертає увагу, зупиняє, дивує і надовго запам'ятовується.

Як правило, плакат структурно вибудовується з двох частин: художнього пластичного образу і літературного тексту.

Плакат – самостійний вид образотворчого мистецтва, в якому визначаються свої жанри – ідеологічний, соціальний, культурно-видовищний, торговельно-реklamний, виставочний чи авторський.

За своєю спрямованістю розрахований на різні верстви населення і різні умови експонування.

У мові плаката намітилась нова тенденція – ставити питання, аналізувати, переживати.

Плакат, як вид образотворчого мистецтва дає змогу автору прямо звертатись до глядача, створювати атмосферу особистого діалогу глядача з автором твору. Плакати, створені таким способом, “заряджені позитивною енергетикою”, вони мають свою душу, чого

позбавлені плакати, виконані методом сучасних технологій, сучасними, але бездушними комп'ютерами. Студенти повинні знати, що образна лаконічність плаката вимагає продуманої композиції, змістовного навантаження кожного компонента.

Розміщення та масштаб тексту повинні бути виправдані вагами і смисловими композиційними міркуваннями. Водночас, плакат повинен стояти в одному ряду з іншими елементами фірмового комплексу. Потрібно знати ті характерні особливості, які є у рекламного плаката.

Основою плаката має бути замовлення, а формою існування – наклад. Рекламний плакат – це відображення актуального соціального замовлення, а тому й оцінювати його потрібно з відповідними вимогами і до дієвості, і до художнього рівня.

До рекламного плаката поставлені всі загальнопрофесійні норми і вимоги, але, крім того, в нього повинна бути закладена підвищена експресія, особливі форми впливу на глядача.

Підвищена інтонація – одна з головних вимог існування рекламного плаката. Це означає, що плакату протипоказані монотонність, нейтральність, пасивність. Пошуки своєї “інтонації” мають пронизувати весь твір – зображувальне рішення і текст.

Це завдання повинно навчити студентів знаходити головну рекламну ідею і виражати її в специфічній плакатній формі (рис. 63).



Рис. 63. Н. Шемчук

## Тема 7

### **Створення вітальної листівки з конвертом до свята, ювілею або іншої знаменної дати в системі фірмового стилю університету, факультетів, кафедр або іншої організації**

Формат фірмового конверта не обмежується розмірами за державним стандартом, однак, потрібно враховувати всі види інформації, які необхідно нанести і обов'язково включати в композицію.

За допомогою стильотворчих компонентів (кольору, шрифту, пластичної мови) виконують оригінал листівки. Її композиційну побудову можна вирішувати в різних напрямках: декоративно-шрифтовому, сюжетно-тематичному, орнаментальному. Пластичний хід, необхідний для виконання завдання, студенти вибирають самі, консультуючись із викладачем. Конструкція, формат, можливі вирубки передбачаються завданням.

Фірмова вітальна листівка та фірмовий конверт у комплексі тематично та стилістично визначені параметрами попередніх завдань.

Художня поштова листівка — це особливий жанр, який посідає проміжне місце між фотографією, графікою та прикладним мистецтвом. Високоякісна листівка апелює до художніх уявлень людини, може стати явищем культурного характеру. Вона віддзеркалює віяння часу, несе на собі дух певного кола людей, створюючи синтез слова та образу.

Студенту потрібно знати, що до історії ілюстративної листівки належить поширений у XVIII ст. звичай розсилати вітальні листівки. Вони вирізнялись ретельністю та примхливістю манери виконання. Цей примхливий та сентиментальний стиль процвітав десятки років.

Поряд із ручним розфарбуванням з'явилися монохромні та розфарбовані відбитки гравюр на міді, де текст і малюнок стали рівнозначними.

У результаті вдосконалення техніки репродукції розповсюджувачі фотографій з 1820 р. стали користуватись конвертами, а потім і так званим відкритим поштовим папером.

Безумовно, в розвитку листівки велика роль належала графіці та живопису. Пізніше роль графічно-живописного поля більш упевнено переходить до фотографії (рис. 64-67).



Рис. 64. Л. Самофалова



Рис. 65. Єрмак Д.



Рис. 66. Єрмак Д.



Рис. 67. Баламанджі Г.

## Тема 8

### Створення рекламно-інформаційного плаката

Виконати рекламно-інформаційний плакат на культурно-видовищну тематику, пов'язану з університетом (“День відкритих дверей”, “Тиждень кафедри”, “Свято образотворчого мистецтва”). Плакат виконується на аркуші формату 60x90. Кількість кольорів та графічні засоби вибирає автор. Можливе використання фотографії.

Реклама видовищних заходів є важливим елементом візуальної інформації міського середовища.

Головним елементом цієї реклами є плакат. Завдання видовищного рекламного плаката – не просто створення цікавого пластичного образу. Його мета – пробуджувати культурні потреби та спрямовувати їх реалізацію. Принципово відрізняючись від торговельної реклами предметом, плакат підпорядковується об'єктивним факторам, які визначають шляхи розвитку реклами загалом. Рекламний плакат (можливо, як жоден інший вид мистецтва) розкриває зв'язок естетичного рівня твору з його функціональністю. Цей взаємозв'язок виступає тут з усією очевидністю. Ефективність рекламного плаката, як і реклами загалом, може значно підвищитись, якщо в його створенні візьмуть участь спеціалісти різних профілів (художники-графіки, поліграфісти, психологи, соціологи, економісти).

Пристаючи до цієї теми і продовжуючи вивчення комплексної фірмової графіки, студенти фактично повторюють і закріплюють матеріал, вивчений раніше. Водночас, потрібно збагатити свою роботу пошуками пластичної мови, гострими оригінальними ідеями та їх втіленням. Необхідно звернути увагу на зв'язок шрифту та зображення, враховуючи головні фірмові кольори – додавати доповнювальні.

### Послідовність виконання завдання

Видаючи тему та визначаючи мету даного практичного завдання, викладач знайомить студентів з кращими курсовими роботами з аналогічної тематики, а також з роботами професійних художників.



Як правило, викладач пропонує студентам конкретні теми, допомагає складати лаконічні тексти для шрифтових композицій, які найбільш відповідають вирішенню кожної конкретної теми.

### **Вивчення аналогів**

Отримавши тему, студенти починають збір тематичної інформації, працюють у бібліотеках з літературою, систематизують існуючі плакати. При цьому необхідно користуватись методичною та науковою літературою, монографіями, альбомами з мистецтва, періодичними виданнями, доцільно виконувати замальовки окремих зразків у вільній графічній техніці. Після цього студенти приступають безпосередньо до аналізу зібраного матеріалу. Рекомендується для цього виконати кілька схем композиційної побудови найбільш цікавих аналогів, звертаючи увагу на співвідношення зображувальних та шрифтових елементів (якщо вони є), використання різних композиційних засобів (статики, динаміки, ритму, акценту тощо).

Проведена на цьому етапі робота з вивчення існуючих аналогів допоможе студенту визначити і відпрацювати принциповий напрям композиційного вирішення заданої теми та пошуку необхідного підготовчого інформаційного матеріалу.

### **Розробка ескізів**

Одночасно з накопиченням матеріалів для композиції студенти починають працювати над розробкою різних варіантів композиційних рішень заданої теми шляхом виконання численних ескізів невеликого розміру. Цей творчий процес вимагає винахідливості, вміння застосовувати раціональні засоби пошуку, збору, систематизації та використання підготовчого матеріалу в роботі над ескізами.

На першому етапі роботи над ескізами потрібно починати композиційний пошук з виявлення системної побудови, не захоплюючись поки деталями. Уже на першому етапі роботи над ескізами необхідно пам'ятати про важливість взаємозв'язку зображення і шрифтової (текстової) частини, їх підпорядкованості та стильовій єдності. Техніка виконання ескізів довільна.

Важливим етапом ескізного виконання є виконання ескізів у кольорі. Розробляючи різні варіанти ескізних пропозицій, студенти започатковують різні можливі шляхи вирішень заданої теми.

На наступному етапі необхідно знайти кращий, оптимальний варіант вирішення теми. Це важливий етап композиційного пошуку. Від того, наскільки правильно буде вибраний кращий варіант залежить успіх подальшої роботи під час виконання завдання.

### **Вибір та узагальнення головного варіанта вираження теми**

Затвердження ескізів проходить індивідуально, при розгляді їх викладачем зі студентом, або колективно в студентській групі, де всі студенти беруть участь в обговоренні. Студент повинен вміти зробити порівняльний аналіз композиційних пошуків, виявити головне та другорядне, визначити позитивні та негативні якості пред'явлених ескізів, визначити кращий варіант вирішення теми.

Запропонований на даному етапі колективний метод обговорення та затвердження варіантів ескізних пропозицій, який сприяє навчанню студентів обґрунтовувати свої ідеї та пропозиції, готує майбутніх спеціалістів для творчої, наукової та педагогічної діяльності в навчальних закладах, організаціях, на поліграфічних підприємствах, у редакціях та видавництвах.

Після затвердження головного варіанта вирішення теми студенти зосереджують свої подальші дії на його виконанні.

### **Виконання ескізу (картону) в натуральний розмір у кольорі**

Наступним етапом роботи є виконання підготовчого малюнка “картону” в розмірі оригіналу, коли студенти повинні детально відпрацювати всі елементи композиції (рис. 68-83).

Особливу увагу під час роботи над “картоном” слід звернути на характер шрифту і гарнітуру (якщо він є), масштаб та співвідношення шрифту і зображувального матеріалу. Необхідно також пам'ятати про те, що виконання “картону” є не механічним збільшенням ескізу, а наступним процесом подальшого пошуку композиції.

Після закінчення роботи і затвердження “картону” викладачем студент переходить до безпосереднього виконання оригіналу.

При оцінці художніх якостей практичних завдань цієї програми пригадується уривок з опису пейзажу в оповіданні Л.М.Толстого “Люцерн”: “Ни на озере, ни на горах, ни на небе ни одного цельного цвета, ни одного одинакового момента, везде движение, несимметричность, причудливость, бесконечная смесь и разнообразие теней и линий, и во всем спокойствие, мягкость, единство и необходимость прекрасного”.



*Рис. 68. В.Лопата*



Рис. 69. О.Пушня



Рис. 70. Гавара В.



Рис. 71. Сотніченко А.



Рис. 72. Т. Гетьман

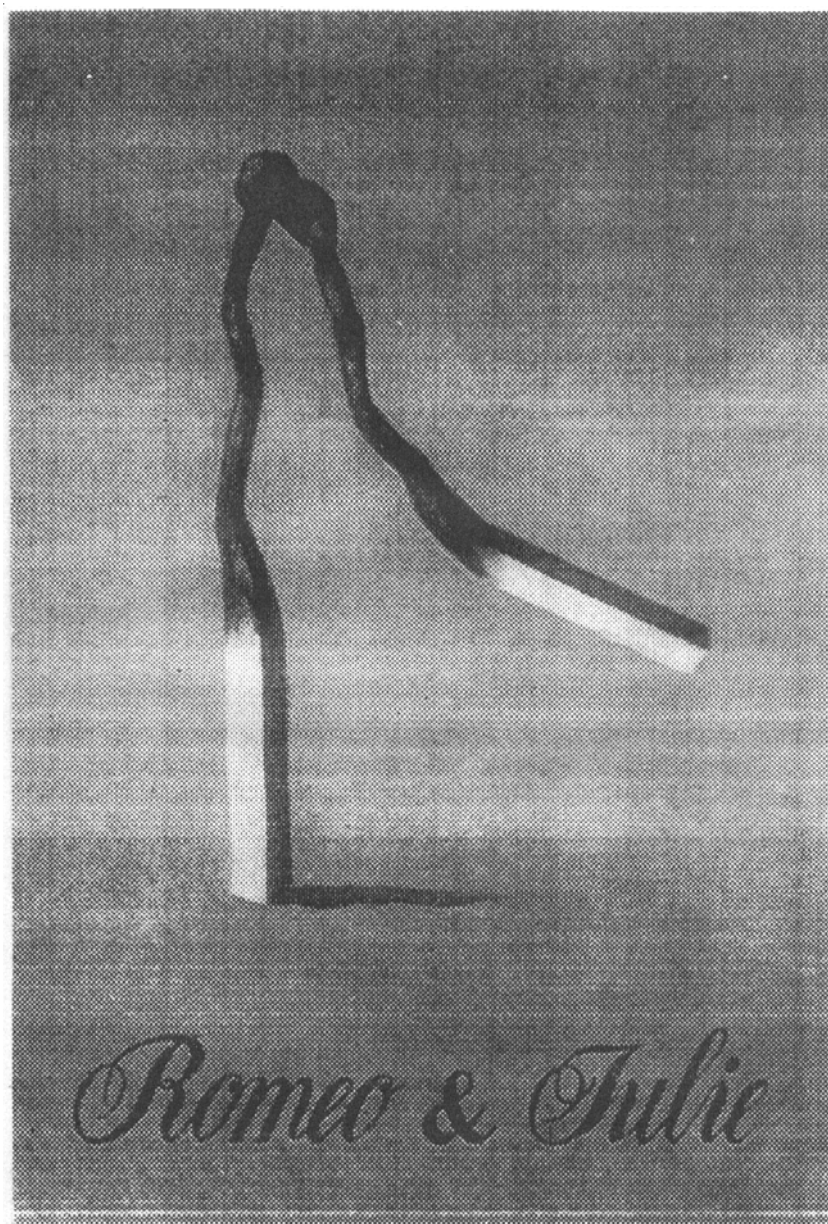


Рис. 73. Ю.Димитерс





Рис. 74. Ставиш В.

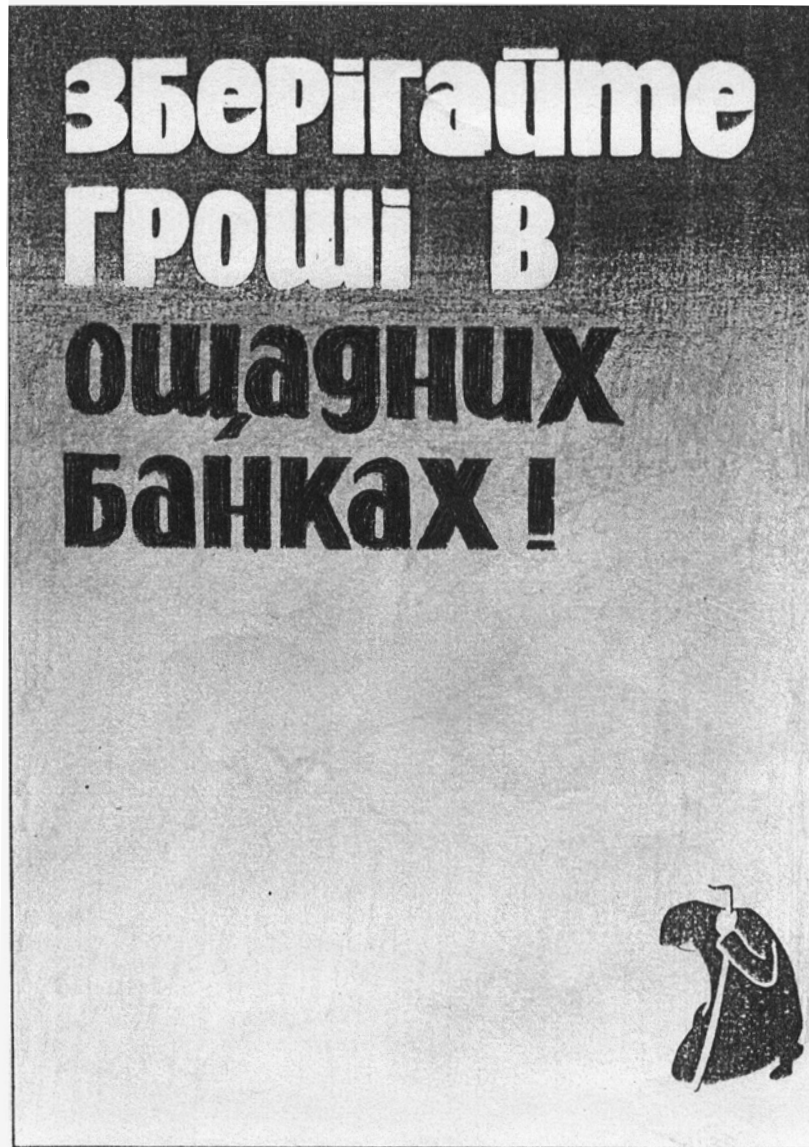


Рис. 75. Г.Поліщук

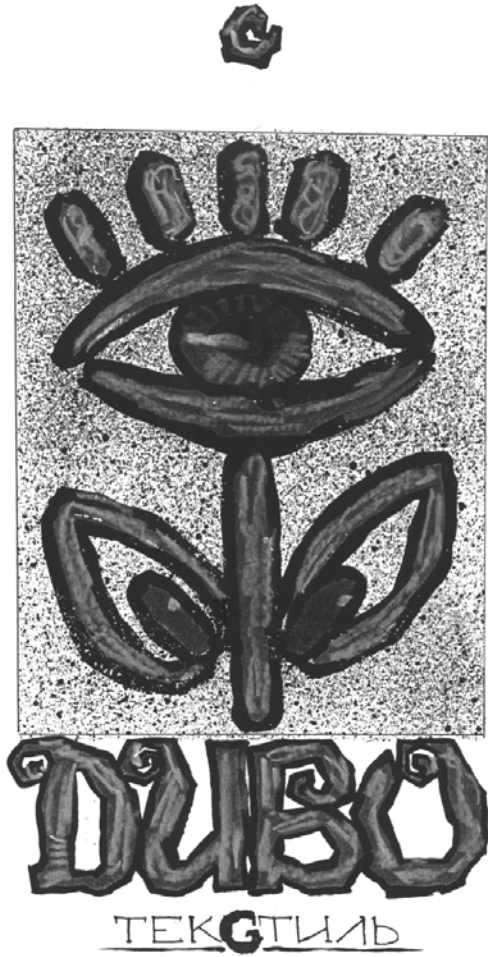


Рис. 76. Ковбаса Ю.



Рис. 77. Хмелівська А.

ГАМЕРЯ 36 · ТЕКСТИЛЬ · ГАМЕРЯ 36 · ТЕКСТИЛЬ · ГАМЕРЯ 36 · ТЕКСТИЛЬ · ГАМЕРЯ 36 · ТЕКСТИЛЬ · ГАМЕРЯ 36 · ТЕКСТИЛЬ · ГАМЕРЯ 36 · ТЕКСТИЛЬ



· 223-322 АНДРІЇВСЬКИЙ УЗВІЗ, 36 111-212

· ГАМЕРЯ 36 · ТЕКСТИЛЬ · ГАМЕРЯ 36 · ТЕКСТИЛЬ · ГАМЕРЯ 36 · ТЕКСТИЛЬ · ГАМЕРЯ 36 · ТЕКСТИЛЬ · ГАМЕРЯ 36 · ТЕКСТИЛЬ · ГАМЕРЯ 36 · ТЕКСТИЛЬ

Рис. 78. Бахмач Ю.



Рис. 79. Яцковська І.

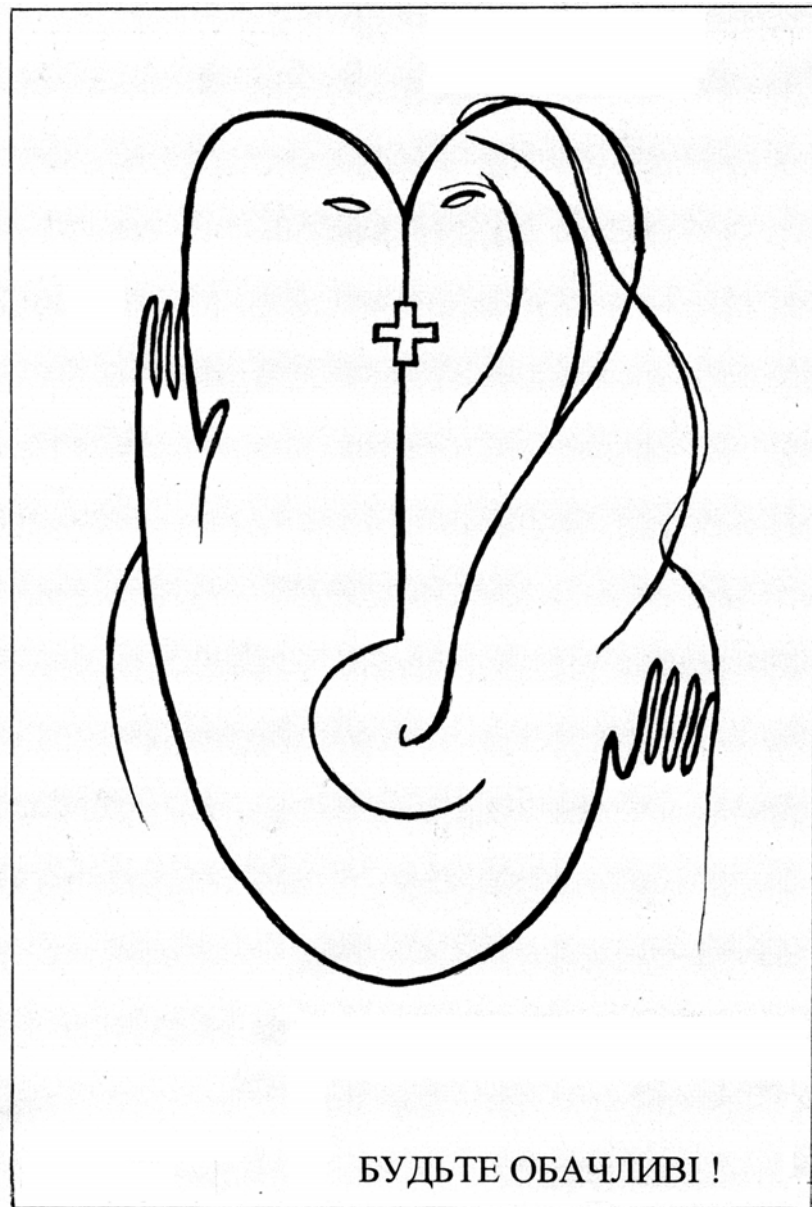


Рис. 80. Лоскутов С.



Рис. 81. Яременко С.



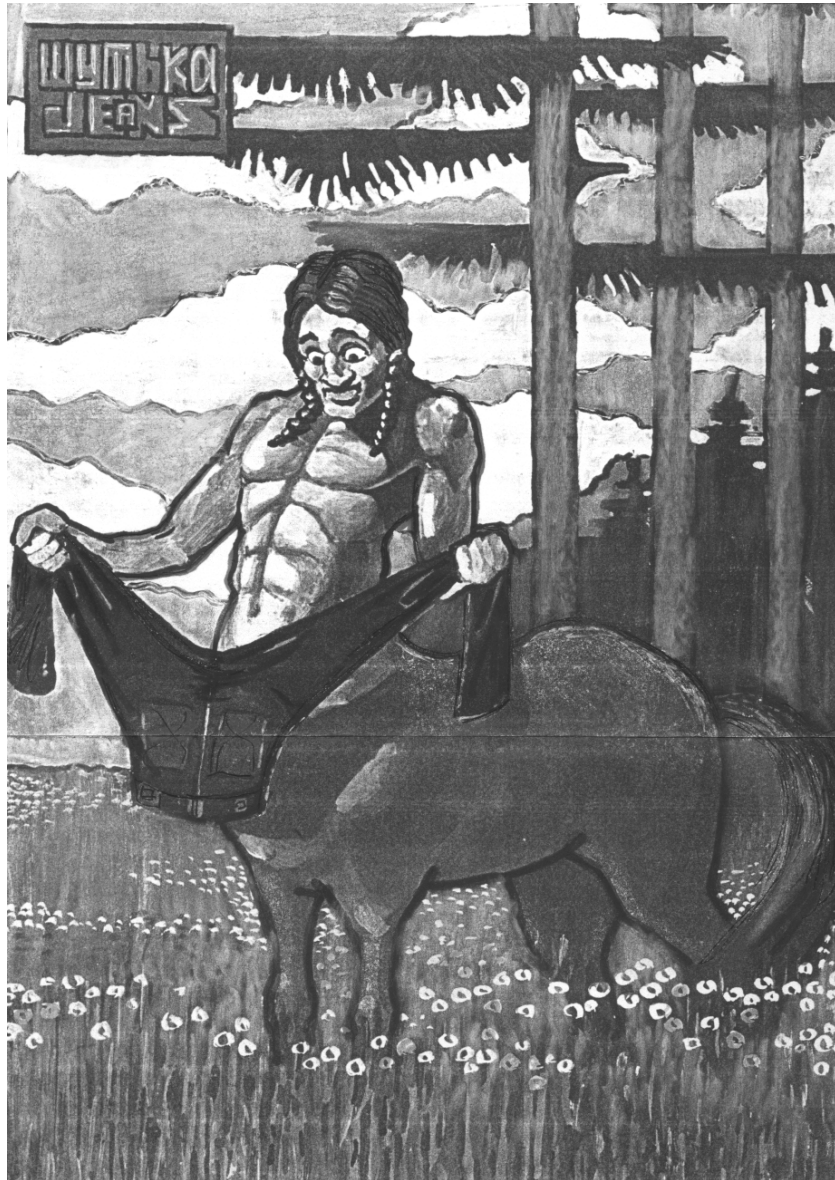


Рис. 83. Водоп'янов С.



Рис. 84. Найда І.



# Додатки

## Додаток 1

### ЗАКОН УКРАЇНИ Про охорону прав на знаки для товарів і послуг

(Відомості Верховної Ради (ВВР), 1994, № 7, ст. 36)  
(Вводиться в дію з 1.07.94 згідно з Постановою ВР № 3771-ХІІ  
(3771-12) від 23.12.93. ВВР. 1994. № 7, ст. 37)  
(Із змінами, внесеними Законами України  
№ 751-ХІУ (751-14) від 16.06.99. ВВР. 1999. № 32. ст. 266  
№ 2188-111 (2188-14) від 21.12.2000, ВВР, 2001, № 8, ст.37)  
(У тексті Закону слово “Відомство” замінено словом  
“Установа” у відповідних відмінках із Законом № 2188-111  
(2188-14) від 21.12.2000)

Цей Закон регулює відносини, що виникають у зв'язку з набуттям і здійсненням права власності на знаки для товарів і послуг (далі – знак) в Україні.

## Розділ I

### ЗАГАЛЬНІ ПОЛОЖЕННЯ

#### Стаття 1. Визначення

У цьому Законі нижче наведене вживається у такому значенні:  
*установа* – центральний орган виконавчої влади з питань правової охорони інтелектуальної власності (*абзац другий статті 1 в редакції Закону № 2188-III (2188-14) від 21.12.2000*);  
*особа* – громадянин або юридична особа;  
*знак* – позначення, за яким товари і послуги одних осіб відрізняються від однорідних товарів і послуг інших осіб;  
*свідоцтво* – свідоцтво України на знак для товарів і послуг;  
*зареєстрований знак* – знак, на який видано свідоцтво;  
*заявка* – сукупність документів, необхідних для видачі свідоцтва;  
*заявник* – особа, яка подала заявку;  
*пріоритет заявки (пріоритет)* – першість у поданні заявки;  
*дата пріоритету* – дата подання заявки до Установи чи до відповідного органу держави – учасниці Паризької конвенції про охорону промислової власності, за якою заявлено пріоритет;

*реєстр* – Державний реєстр свідоцтв України на знаки для товарів і послуг;

*апеляційна палата* – колегіальний орган Установи для розгляду заперечень проти рішень Установи щодо набуття прав на об'єкти інтелектуальної власності (*статтю 1 доповнено абзацом згідно із Законом № 2188-III (2188-14) від 21.12.2000*);

*заклад експертизи* – уповноважений Установою державний заклад (підприємство, організація) для розгляду і проведення експертизи заявок (*статтю 1 доповнено абзацом згідно із Законом № 2188-III (2188-14) від 21.12.2000*);

*державна система правової охорони інтелектуальної власності* – Установа і сукупність експертних, наукових, освітніх, інформаційних та інших відповідної спеціалізації державних закладів, що входять до сфери управління Установи (*статтю 1 доповнено абзацом згідно із Законом N 2188-111 (2188-14) від 21.12.2000*).

## **Стаття 2. Повноваження Установи у сфері охорони прав на знаки для товарів і послуг**

1. Установа забезпечує реалізацію державної політики у сфері охорони прав на знаки для товарів і послуг, для чого:

- організовує приймання заявок, проведення їх експертизи, приймає рішення щодо них;

- видає свідоцтва на знаки для товарів і послуг, забезпечує їх державну реєстрацію;

- забезпечує опублікування офіційних відомостей про знаки для товарів і послуг;

- здійснює міжнародне співробітництво у сфері правової охорони інтелектуальної власності і представляє інтереси України з питань охорони прав на знаки для товарів і послуг в міжнародних організаціях відповідно до чинного законодавства;

- приймає в установленому порядку нормативно-правові акти у межах своїх повноважень;

- організовує інформаційну та видавничу діяльність у сфері правової охорони інтелектуальної власності;

- організовує науково-дослідні роботи з удосконалення законодавства та організації діяльності у сфері правової охорони інтелектуальної власності;

- організовує роботу щодо перепідготовки кадрів державної системи правової охорони інтелектуальної власності;

- доручає закладам, що входять до державної системи правової охорони інтелектуальної власності, відповідно до їх спеціалізації виконувати окремі завдання, визначені цим Законом, Положенням про Установу, іншими нормативно-правовими актами у сфері правової охорони інтелектуальної власності;

- виконує інші функції відповідно до Положення про неї, затвердженого в установленому порядку.

2. Фінансування діяльності Установи провадиться за рахунок коштів Державного бюджету України (*стаття 2 в редакції Закону № 2188-ІІІ (2188-14) від 21.12.2000*).

### **Стаття 3. Міжнародні договори**

Якщо міжнародним договором України встановлено інші правила, ніж ті, що передбачені законодавством України про знаки, то застосовуються правила міжнародного договору.

### **Стаття 4. Права іноземних та інших осіб**

1. Іноземні особи та особи без громадянства мають рівні з особами України права, передбачені цим Законом, відповідно до міжнародних договорів України чи на основі принципу взаємності.

2. Іноземні та інші особи, що проживають чи мають постійне місцезнаходження поза межами України, у відносинах з Установою реалізують свої права через представників, зареєстрованих згідно з Положенням про представників у справах інтелектуальної власності, яке затверджується Кабінетом Міністрів України.

## Розділ II

### ПРАВОВА ОХОРОНА ЗНАКІВ

#### Стаття 5. Умови надання правової охорони

1. Правова охорона надається знаку, який не суперечить суспільним інтересам, принципам гуманності і моралі та на який не поширюються підстави для відмови в наданні правової охорони, встановлені цим Законом.

2. Об'єктом знака можуть бути словесні, зображувальні, об'ємні та інші позначення або їх комбінації, виконані у будь-якому кольорі чи поєднанні кольорів.

3. Право власності на знак засвідчується свідоцтвом. Строк дії свідоцтва становить 10 років від дати подання заявки до Установи і продовжується Установою за клопотанням власника свідоцтва, поданим протягом останнього року дії свідоцтва, щоразу на 10 років. Порядок продовження строку дії свідоцтва встановлюється Установою.

Дія свідоцтва припиняється достроково за умов, викладених у статті 18 цього Закону.

4. Обсяг правової охорони, що надається, визначається наведеними у свідоцтві зображенням знака і переліком товарів та послуг.

5. Право на одержання свідоцтва у порядку, встановленому цим Законом, має будь-яка особа, об'єднання осіб або їх правонаступники.

6. Право на одержання свідоцтва має заявник, заявка якого має більш ранню дату подання до Установи або, якщо заявлено пріоритет, більш ранню дату пріоритету, за умови, що вказана заявка не вважається відкликаною, не відкликана або не відхилена.

#### Стаття 6. Підстави для відмови в наданні правової охорони

1. Згідно з цим Законом, не можуть одержати правову охорону позначення, які зображують:

- державні герби, прапори та емблеми;
- офіційні назви держав;
- емблеми, скорочені або повні найменування міжнародних міжурядових організацій;

- офіційні контрольні, гарантійні та пробірні клейма, печатки;
- нагороди та інші відзнаки.

Такі позначення можуть бути включені до знака як елементи, що не охороняються, якщо на це є згода відповідного компетентного органу або їх власників.

2. Згідно з цим Законом, не можуть одержати правову охорону також позначення, які:

- не мають розрізняльної здатності;
- є загальноновживаними як позначення товарів і послуг певного виду;
- вказують на вид, якість, кількість, властивості, призначення, цінність товарів і послуг, а також на місце і час виготовлення чи збуту товарів або надання послуг;
- є оманливими або такими, що можуть ввести в оману щодо товару, послуги або особи, яка виробляє товар або надає послугу;
- є загальноновживаними символами і термінами.

Позначення, вказані в абзацах 2, 3, 4, 6 цього пункту, можуть бути внесені до знака як елементи, що не охороняються, якщо вони не займають домінуючого положення в зображенні знака.

3. Не можуть бути зареєстровані як знаки позначення, які є тождними або схожими настільки, що їх можна сплутати з:

- знаками, раніше зареєстрованими чи заявленими на реєстрацію в Україні на ім'я іншої особи для однорідних товарів і послуг;
- знаками інших осіб, якщо ці знаки охороняються без реєстрації на підставі міжнародних договорів, учасником яких є Україна;
- фірмовими найменуваннями, що відомі в Україні і належать іншим особам, які одержали право на них до дати подання до Установи заявки щодо однорідних товарів і послуг;
- найменуваннями місць походження крім випадків, коли вони включені до знака як елементи, що не охороняються, і зареєстровані на ім'я осіб, які мають право користуватися такими найменуваннями;

- сертифікаційними знаками, зареєстрованими у встановленому порядку.

4. Згідно з цим Законом не може бути зареєстровано як знак таке позначення, яке добросовісно використовувалося до 1 січня 1992 року двома і більше юридичними особами для позначення однорідних товарів (*статтю 6 доповнено пунктом 4 згідно із Законом № 751-XIV (751-14) від 16.06.99*).



5. Не реєструються як знаки позначення, які відтворюють:
- промислові зразки, права на які належать в Україні іншим особам;
  - назви відомих в Україні творів науки, літератури і мистецтва або цитати і персонажі з них, твори мистецтва та їх фрагменти без згоди власників авторського права або їх правонаступників;
  - прізвища, імена, псевдоніми та похідні від них, портрети і факсиміле відомих в Україні осіб без їх згоди.

## Розділ III

### ПОРЯДОК ОДЕРЖАННЯ СВДОЦТВА

#### Стаття 7. Заявка

1. Особа, яка бажає одержати свідоцтво, подає до Установи заявку.
2. За дорученням заявника заявку може бути подано через представника у справах інтелектуальної власності або іншу довірену особу.
3. Заявка повинна стосуватися одного знака.
4. Заявка складається українською мовою і повинна містити:
  - заяву про реєстрацію знака;
  - зображення позначення, що заявляється;
  - перелік товарів і послуг, для яких заявник просить зареєструвати знак, згрупованих за Міжнародною класифікацією товарів і послуг для реєстрації знаків.
5. У заяві про реєстрацію знака необхідно вказати заявника (заявників) та його адресу.
6. Якщо заявник просить охорону кольору чи поєднання кольорів як розрізняльної ознаки свого знака, то він зобов'язаний:
  - заявити про це і вказати в заяві колір чи поєднання кольорів, охорону яких він просить;
  - подати в заявці кольорові зображення вказаного знака.Кількість примірників таких зображень встановлюється Установою.
7. Інші вимоги до документів заявки визначаються Установою.
8. За подання заявки сплачується збір. Документ про сплату збору повинен надійти до Установи разом з заявкою або протягом двох місяців від дати подання заявки.

#### Стаття 8. Дата подання заявки

1. Датою подання заявки є дата одержання Установою матеріалів, що містять принаймні:
  - клопотання у довільній формі про реєстрацію знака, викладене українською мовою;
  - відомості про заявника та його адресу, викладені українською мовою;

- частину, яка зовнішньо нагадує позначення, що може бути знаком;

- відомості щодо переліку товарів або послуг, для яких заявляється знак.

2. Якщо Установа вважає, що на момент одержання матеріали заявки не відповідають вимогам пункту 1 цієї статті, то вона повідомляє про це заявника.

Для внесення змін до матеріалів надається два місяці від дати одержання заявником повідомлення Установи. Якщо у цей строк невідповідність буде усунуто, то датою подання заявки буде дата одержання Установою виправлених матеріалів. У протилежному разі заявка вважається неподаною, про що заявнику надсилається повідомлення.

3. Рішення про встановлення дати подання заявки Установа надсилає заявнику після надходження згідно з пунктом 8 статті 7 цього Закону документа про сплату збору за подання заявки. У разі порушення вимог пункту 8 статті 7 цього Закону зазначене рішення не надсилається, а заявка вважається відкликаною.

### Стаття 9. Пріоритет

1. Заявник має право на пріоритет попередньої заявки на такий же знак протягом шести місяців від дати подання попередньої заявки до Установи чи до відповідного органу держави-учасниці Паризької конвенції про охорону промислової власності, якщо на попередню заявку не заявлено пріоритет.

2. Пріоритет знака, використаного в експонаті, показаному на офіційних або офіційно визнаних міжнародних виставках, проведених на території держави-учасниці Паризької конвенції про охорону промислової власності, може бути встановлено за датою відкриття виставки, якщо заявка надійшла до Установи протягом шести місяців від зазначеної дати.

3. Заявник, який бажає скористатися правом пріоритету, протягом трьох місяців від дати подання заявки до Установи подає заяву про пріоритет з посиланням на дату подання і номер попередньої заявки та її копію з перекладом на українську мову або документ, що підтверджує показ зазначеного знака на виставці, якщо ці заявка чи показ відповідно була подана чи було проведено у державі - учасниці Паризької конвенції про охорону промислової власності. У межах цього строку зазначені матеріали можуть бути змінені. Якщо ці мате-

ріали подано несвоєчасно, то право на пріоритет заявки вважається втраченим, про що заявнику надсилається повідомлення.

### Стаття 10. Експертиза заявки

1. Експертиза заявки проводиться закладом експертизи відповідно до цього Закону і встановлених на його основі правил.

Під час проведення експертизи заклад експертизи надсилає заявнику повідомлення, запити та висновки. При цьому висновки закладу експертизи набувають статусу рішення Установи після їх затвердження Установою.

2. Заявник має право з власної ініціативи чи на запрошення закладу експертизи особисто або через свого представника брати участь у встановленому порядку в розгляді питань, що виникли під час проведення експертизи.

3. Заявник має право з власної ініціативи вносити до заявки виправлення і уточнення. Виправлення та уточнення не враховуються, якщо вони надійшли до закладу експертизи після дати одержання заявником рішення про реєстрацію знака або про відхилення заявки.

За подання клопотання про внесення з ініціативи заявника виправлень і уточнень до заявки після одержання ним рішення про встановлення дати подання заявки сплачується збір.

4. Якщо заявником подано додаткові матеріали, то в процесі експертизи з'ясується, чи не виходять вони за межі розкритої у поданій заявці суті позначення та переліку зазначених у заявці товарів і послуг.

Додаткові матеріали виходять за межі розкритої у поданій заявці суті позначення, якщо вони містять ознаки, які слід включити до позначення, що заявляється як знак.

Додаткові матеріали в частині, що виходить за межі розкритої у поданій заявці суті позначення або доповнює перелік зазначених у заявці товарів і послуг, не враховуються під час розгляду заявки і можуть бути оформлені заявником як самостійна заявка.

5. Після встановлення дати подання заявки та за наявності документа про сплату збору за подання заявки проводиться формальна експертиза заявки, під час якої:

- заявка перевіряється на відповідність вимогам статті 7 цього Закону;

- документ про сплату збору за подання заявки перевіряється на відповідність встановленим вимогам.

6. Якщо заявка не відповідає вимогам статті 7 цього Закону або документ про сплату збору за подання заявки – встановленим вимогам, про це повідомляється заявнику.

Для внесення змін до матеріалів надається два місяці від дати одержання заявником повідомлення. Якщо за цей строк невідповідності не будуть усунуті і заявник не подасть мотивованого клопотання про його продовження, заявнику надсилається рішення про відхилення заявки.

7. Якщо заявка відповідає вимогам статті 7 цього Закону і документ про сплату збору за подання заявки оформлено правильно, заклад експертизи проводить кваліфікаційну експертизу заявки, під час якої перевіряється відповідність заявленого позначення умовам надання правової охорони.

8. Під час кваліфікаційної експертизи заявки заклад експертизи має право зажадати від заявника додаткові матеріали, без яких проведення експертизи неможливе.

Заявник має право протягом місяця від дати одержання ним запиту закладу експертизи затребувати у нього копії матеріалів, що протиставлені заявці.

Додаткові матеріали мають бути подані заявником протягом двох місяців від дати одержання ним запиту або копій матеріалів, що протиставлені заявці.

Якщо заявник у встановлений строк не подасть матеріали на запит закладу експертизи або мотивоване клопотання про продовження цього строку, заявка вважається відкликаною.

9. На додаткові матеріали в частині, що виходить за межі розкритої у поданій заявці суті позначення, поширюється порядок, визначений пунктом 4 цієї статті.

10. Якщо за результатами кваліфікаційної експертизи заявки буде визначено, що позначення відповідає умовам надання правової охорони, заявнику надсилається рішення про реєстрацію знака.

У протилежному разі заявнику надсилається рішення про відхилення заявки.

11. Заявник має право ознайомитися з усіма матеріалами, зазначеними в запиті закладу експертизи або рішенні Установи. Копії матеріалів, що затребував заявник, надсилаються протягом місяця.

12. Строки, передбачені цією статтею (крім визначених пунктом 8), пропущені заявником, можуть бути поновлені в установленому порядку за наявності поважних причин.

Клопотання про поновлення строку має надійти до закладу експертизи протягом шести місяців від дати закінчення пропущеного строку. За поновлення пропущених строків сплачується збір (*стаття 10 в редакції Закону № 2188-III (2188-14) від 21.12.2000*).

#### **Стаття 11. Відкликання заявки**

Заявник має право відкликати заявку в будь-який час до дати одержання ним рішення про реєстрацію знака.

#### **Стаття 12. Публікація про видачу свідоцтва**

1. На підставі рішення про реєстрацію знака та за наявності документа про сплату державного мита за видачу свідоцтва здійснюється публікація в офіційному бюлетені відомостей про видачу свідоцтва, визначених в установленому порядку.

Якщо протягом трьох місяців від дати надходження до заявника рішення про видачу свідоцтва документ про сплату державного мита за видачу свідоцтва в розмірі та порядку, визначених законодавством, до закладу експертизи не надійшов, публікація не провадиться, а заявка вважається відкликаною.

2. Після публікації відомостей про видачу свідоцтва будь-яка особа має право ознайомитися з матеріалами заявки в установленому порядку (*стаття 12 в редакції Закону № 2188-III (2188-14) від 21.12.2000*).

#### **Стаття 13. Реєстрація знака**

1. Одночасно з публікацією відомостей про видачу свідоцтва Установа здійснює державну реєстрацію знака, для чого вносить до Реєстру відповідні відомості. Форма Реєстру та порядок його ведення визначаються Установою.

2. Після внесення до Реєстру відомостей будь-яка особа має право ознайомитися з ними у порядку, що визначається Установою.

3. Внесені до Реєстру відомості можуть бути виправлені і (або) уточнені за ініціативою власника свідоцтва або Установи.

До Реєстру за ініціативою власника свідоцтва можуть бути внесені зміни згідно з установленим переліком можливих змін. За внесення до Реєстру змін щодо свідоцтва сплачується збір (*стаття 13*

доповнено пунктом 3 згідно із Законом № 2188-III (2188-14) від 21.12.2000).

#### **Стаття 14. Видача свідоцтва**

1. Видача свідоцтва здійснюється Установою у місячний строк після державної реєстрації знака. Свідоцтво видається особі, яка має право на його одержання. Якщо право на одержання свідоцтва мають кілька осіб, їм видається одне свідоцтво.

2. Форма свідоцтва і зміст зазначених у ньому відомостей визначаються Установою.

3. До виданого свідоцтва на вимогу його власника Установа вносить виправлення очевидних помилок з наступним повідомленням про це в офіційному бюлетені.

#### **Стаття 15. Оскарження рішення стосовно заявки**

Заявник може оскаржити в установленому порядку будь-яке рішення Установи стосовно заявки до Апеляційної палати протягом трьох місяців від дати одержання рішення Установи чи копій затребуваних матеріалів.

Заперечення проти рішення Установи стосовно заявки має бути розглянуто Апеляційною палатою протягом чотирьох місяців від дати його надходження в межах мотивів, викладених у запереченні.

За результатами розгляду заперечення Апеляційна палата приймає рішення, що затверджується наказом Установи та надсилається заявнику.

До затвердження рішення Апеляційної палати, в місячний строк від дати його прийняття, керівник Установи може внести протест на це рішення, який має бути розглянутий протягом місяця. Рішення Апеляційної палати, прийняте за протестом, є остаточним і може бути скасоване лише судом.

Заявник може оскаржити затвержене Установою рішення Апеляційної палати у судовому порядку протягом шести місяців віддати одержання рішення (стаття 15 в редакції Закону № 2188-III (2188-14) від 21.12.2000).

## Розділ IV

### ПРАВА ТА ОBOB'ЯЗКИ, ЩО ВИПЛИВАЮТЬ ІЗ СВДОЦТВА

#### Стаття 16. Права, що впливають із свідоцтва

1. Права, що впливають із свідоцтва, діють від дати подання заявки. Строк дії свідоцтва продовжується за умови сплати відповідного збору (*пункт 1 статті 16 в редакції Закону № 2188-III (2188-14) від 21.12.2000*).

2. Свідоцтво надає його власнику виключне право користуватися і розпоряджатися знаком за своїм розсудом.

Взаємовідносини при користуванні знаком, свідоцтво на який належить кільком особам, визначаються угодою між ними. У разі відсутності такої угоди кожний власник свідоцтва може користуватися і розпоряджатися знаком за своїм розсудом, але жоден з них не має права давати дозвіл (видавати ліцензію) на використання знака та передавати право власності на знак іншій особі без згоди решти власників свідоцтва.

Використанням знака визнається застосування його на товарах і при наданні послуг, для яких його зареєстровано, на упаковці товарів, у рекламі, друкованих виданнях, на вивісках, під час показу експонатів на виставках і ярмарках, що проводяться в Україні, в проспектах, рахунках, на бланках та в іншій документації, пов'язаній із введенням зазначених товарів і послуг в господарський оборот.

3. Свідоцтво надає його власнику право забороняти іншим особам використовувати зареєстрований знак без його дозволу, за винятком випадків, коли використання знака не визнається згідно з цим Законом порушенням прав власника свідоцтва.

Не визнається порушенням прав власника свідоцтва, одержаного до введення й дію пункту 4 статті 6 цього Закону, добросовісне використання цього позначення іншими особами, розпочате до 1 січня 1992 року (*Пункт 3 статті 16 доповнено абзацом другим згідно із Законом № 751-XIV (751-14) від 16.06.99*).

4. Власник свідоцтва може передавати на підставі договору право власності на знак будь-якій особі, яка стає правонаступником власника свідоцтва.



Передача права власності на знак не допускається, якщо вона може стати причиною введення в оману споживача щодо товару і послуги або щодо особи, яка виготовляє товар чи надає послугу.

5. Власник свідоцтва має право дати будь-якій особі дозвіл (видати ліцензію) на використання знака на підставі ліцензійного договору.

Ліцензійний договір повинен містити умову про те, що якість товарів і послуг, виготовлених чи наданих за ліцензійним договором, не буде нижчою від якості товарів і послуг власника свідоцтва і що останній здійснюватиме контроль за виконанням цієї умови.

6. Договір про передачу права власності на знак і ліцензійний договір вважаються дійсними, якщо вони укладені у письмовій формі і підписані сторонами.

Передача права власності на знак та надання ліцензії на використання знака вважаються дійсними для будь-якої іншої особи з дати публікації відомостей про це в офіційному бюлетені та внесення їх до Реєстру.

За реєстр та зміни до них за ініціативою сторін договору сплачуються збори (*пункт 6 статті 16 в редакції Закону N 2188-ІІІ (2188-14) від 21.12.2000*).

7. Власник свідоцтва має право проставляти поряд із знаком попереджувальне маркування, яке вказує на те, що цей знак зареєстровано в Україні.

8. Власник свідоцтва, який здійснює посередницьку діяльність, має право на основі договору з виробником товарів або особою, що надає послуги, використовувати свій знак поряд із знаком зазначених осіб, а також замість їх знака.

#### **Стаття 17. Обов'язки, що впливають із свідоцтва**

Власник свідоцтва повинен добросовісно користуватися виключним правом, що впливає із свідоцтва.

Якщо знак не використовується або недостатньо використовується в Україні протягом трьох років від дати публікації відомостей про видачу свідоцтва або від дати, коли використання знака було припинено, будь-яка особа має право звернутися до суду (арбітражного суду) із заявою про дострокове припинення дії свідоцтва.

При вирішенні цього питання суд (арбітражний суд) може взяти до уваги подані власником свідоцтва докази того, що знак не використовувався з незалежних від нього причин.

## Розділ V

### ПРИПИНЕННЯ ДІЇ СВДОЦТВА ТА ВИЗНАННЯ ЙОГО НЕДІЙСНИМ

#### Стаття 18. Припинення дії свідоцтва

1. Власник свідоцтва в будь-який час може відмовитися від нього повністю або частково на підставі заяви, поданої до Установи. Зазначена відмова набирає чинності від дати публікації відомостей про це в офіційному бюлетені Установи.

2. Дія свідоцтва припиняється у разі несплати збору за продовження строку його дії. Документ про сплату збору за кожне продовження строку дії свідоцтва має надійти до Установи до кінця поточного періоду строку дії свідоцтва за умови сплати збору протягом двох останніх його місяців.

Збір за продовження дії свідоцтва може бути сплачено, а документ про його сплату – надійти до Установи протягом шести місяців після встановленого строку. У цьому разі розмір зазначеного збору збільшується на 50 відсотків.

Дія свідоцтва припиняється з першого дня періоду строку дії свідоцтва, за який збір не сплачено.

3. Дія свідоцтва припиняється за рішенням суду (арбітражного суду) у зв'язку з перетворенням знака в позначення, що стало загальноживаним як позначення товарів і послуг певного виду після дати подання заявки.

#### Стаття 19. Визнання свідоцтва недійсним

1. Свідоцтво може бути визнано у судовому порядку недійсним повністю або частково у разі:

а) невідповідності зареєстрованого знака умовам надання правової охорони;

б) наявності у свідоцтві елементів зображення знака та переліку товарів і послуг, яких не було у поданій заявці.

2. При визнанні свідоцтва чи його частини недійсними Установа повідомляє про це у своєму офіційному бюлетені.

3. Свідоцтво або його частина, визнані недійсними, вважаються такими, що не набрали чинності від дати подання заявки (*стаття 19 в редакції Закону № 2188-111 (2188-14) від 21.12.2000*).

## Розділ VI

### ЗАХИСТ ПРАВ

#### Стаття 20. Порухення прав власника свідоцтва

1. Будь-яке посягання на права власника свідоцтва, передбачені статтею 16 цього Закону, вважається порушенням прав власника свідоцтва, що тягне за собою відповідальність згідно з чинним законодавством України.

2. На вимогу власника свідоцтва таке порушення повинно бути припинено, а порушник зобов'язаний відшкодувати власнику свідоцтва заподіяні збитки.

Власник свідоцтва може також вимагати усунення з товару, його упаковки незаконно використаного знака або позначення, схожого з ним настільки, що їх можна сплутати, або знищення виготовлених зображень знака або позначення, схожого з ним настільки, що їх можна сплутати.

Вимагати поновлення порушених прав власника свідоцтва може також особа, яка придбала ліцензію, якщо інше не передбачено ліцензійним договором.

#### Стаття 21. Спори, що розв'язуються у судовому порядку

1. Спори, пов'язані із застосуванням цього Закону, розв'язуються судом, арбітражним або третейським судом у порядку, встановленому чинним законодавством України.

2. Суди відповідно до їх компетенції розглядають спори про:

- встановлення власника свідоцтва;
- укладання та виконання ліцензійних договорів;
- порушення майнових прав власника свідоцтва.

Суди розглядають також інші спори, пов'язані з охороною прав, що надаються цим Законом.

#### Стаття 22. Право повторної реєстрації

Ніхто інший, крім колишнього власника свідоцтва, не має права на повторну реєстрацію знака протягом трьох років після припинення дії свідоцтва згідно із статтею 18 цього Закону.

## Розділ VII

### ЗАКЛЮЧНІ ПОЛОЖЕННЯ

#### Стаття 23. Державне мито і збори

Розмір та порядок сплати державного мита за видачу свідоцтв на знаки для товарів і послуг визначаються законодавством.

Кошти, одержані від сплати державного мита за видачу свідоцтв на знаки для товарів і послуг, зараховуються до Державного бюджету України.

Розмір передбачених цим Законом зборів, строки і порядок їх сплати визначаються Кабінетом Міністрів України.

Передбачені цим Законом збори сплачуються на розрахункові рахунки уповноважених Установою закладів, що входять до державної системи правової охорони інтелектуальної власності і відповідно до їх спеціалізації виконують окремі завдання, що визначені цим Законом.

Надходження від передбачених цим Законом зборів мають цільове призначення і згідно з розпорядженнями Установи використовуються виключно для забезпечення розвитку та функціонування державної системи правової охорони інтелектуальної власності, зокрема на виконання завдань, визначених цим Законом, іншими нормативно-правовими актами у сфері інтелектуальної власності (*стаття 23 в редакції Закону № 2188-III (2188-14) від 21.12.2000*).

#### Стаття 24. Реєстрація знака в іноземних державах

1. Будь-яка особа має право зареєструвати знак в іноземних державах.

2. При реєстрації знака в іноземних державах згідно з Мадридською угодою про міжнародну реєстрацію знаків заявка подається через Установу.

3. Витрати, пов'язані з реєстрацією знака в іноземних державах, несе заявник чи за його згодою інша особа.

## Додаток 2

### МІЖНАРОДНА КЛАСИФІКАЦІЯ ТОВАРІВ І ПОСЛУГ для реєстрації знаків

#### ПЕРЕЛІК ТОВАРІВ І ПОСЛУГ ЗА КЛАСАМИ

#### ЗАГОЛОВКИ КЛАСІВ ТОВАРІВ

#### ТОВАРИ

*Клас 1.* Хімічні продукти, призначені для використання в промисловості, науці, фотографії, сільському господарстві, садівництві та лісівництві; необроблені синтетичні смоли, необроблені пластмаси; добрива; хімічні речовини для гасіння вогню; препарати для термооброблення і паяння металів; хімічні речовини для консервування харчових продуктів; дубильні речовини; клейкі речовини на промислові потреби.

*Клас 2.* Фарби, політури, лаки; препарати-запобіжники корозії металів і руйнуванню деревини; барвники; протрави; необроблені природні смоли; листові і порошкові метали для художньо-декоративних робіт і друкування.

*Клас 3.* Вибілювальні препарати та інші речовини для прання; чистильні, лискувальні, знежирювальні та абразивні препарати; мила; парфуми, ефірні олії, косметика, лосьйони для волосся; зубні порошки і пасти.

*Клас 4.* Технічні мастила і оливи; мастильні матеріали; речовини для вбирання, змочування і пов'язування пилу; паливо (в тому числі моторний спирт) і світильні речовини; свічки; гноти.

*Клас 5.* Фармацевтичні, ветеринарні і гігієнічні препарати; дієтичні речовини на лікарські потреби, дитяче харчування; пластирі, перев'язувальні матеріали; матеріали для пломбування зубів і виготовлення зубних виліпків; дезінфікувальні засоби; препарати для знищення паразитів і шкідників; фунгіциди, гербіциди.

*Клас 6.* Звичайні метали та їхні сплави; металеві будівельні матеріали; перемісні металеві конструкції та споруди; металеві матеріали рейкових колій; металеві кодоли і дріт; дрібні металеві вироби; мета-

леві труби; сейфи; вироби із звичайних металів, що не належать до інших класів; руди.

*Клас 7.* Машини і верстати; двигуни (крім призначених для наземного транспорту); муфти, з'єднувачі, зчепи та передавачі (крім призначених для наземного транспорту); сільськогосподарське знаряддя; інкубатори.

*Клас 8.* Ручне знаряддя та інструменти; ножі, виделки, ложки; холодна зброя; бритви.

*Клас 9.* Наукові, морські, геодезичні, електричні, фотографічні, кінематографічні, оптичні, важільні, вимірювальні, сигналізаційні, контрольні (перевірять), рятувальні і навчальні прилади та інструменти; апаратура для записування, передавання і відтворювання звуку або зображень; магнітні носії інформації, записові диски; торговельні автомати і механізми для апаратів з передоплатою; касові апарати, рахувальні машини, засоби оброблення інформації та комп'ютери; вогнегасники.

*Клас 10.* Лікарські і ветеринарні прилади та інструменти, протези кінцівок, очей і зубів; ортопедичні вироби; матеріали для накладання швів.

*Клас 11.* Устаткування для освітлювання, нагрівання, вироблення пари, куховарення, холодження, сушіння, вентилявання, водопостачання та на санітарно-технічні потреби.

*Клас 12.* Транспортні засоби; засоби переміщення по землі, по воді, повітрям.

*Клас 13.* Вогнепальна зброя; боєприпаси і снаряди; вибухові речовини; феєрверки.

*Клас 14.* Коштовні метали та їхні сплави, товари з коштовних металів, або покриті ними, що не належать до інших класів; золотарські вироби, коштовне каміння; годинники та інші хронометричні прилади.

*Клас 15.* Музичні інструменти.

*Клас 16.* Папір, картон і вироби з них, що не належать до інших класів; друкована продукція; матеріали для книжкових оправ; фотографії; канцелярські товари; клеї канцелярські і побутові; товари для художників; пензлі; друкарські машинки та канцелярське обладдя (крім меблів); навчальні матеріали (крім апаратури); пластмасові матеріали для пакування (що не належать до інших класів); ігрові карти; друкарські шрифти; друкарські кліше.

*Клас 17.* Каучук, гутаперча, гума, азбест, слюда і вироби з них, що не належать до інших класів; пластмасові матеріали на виробничі

потреби; пакувальні, зашільнювальні, ізоляційні матеріали; неметалеві гнучкі труби.

*Клас 18.* Ремінь (вичинена шкіра), штучний ремінь і товари з них, що не належать до інших класів; шкіри тварин; валізи і дорожні сумки; зонти, парасольки, ціпки, тростини; упряж і лимарні вироби.

*Клас 19.* Будівельні матеріали неметалеві; будівельні неметалеві жорсткі труби; асфальт, смоли і бітум; неметалеві перемісні споруди; неметалеві пам'ятники.

*Клас 20.* Меблі, дзеркала, картинні рами; вироби (що не належать до інших класів) з дерева, кори очерету, комишу, верби, рогу, кістки, слонової кістки, китового вуса, панцеру черепах, черепашок, бурштину, перламутру, морської пінки і замінників цих матеріалів або з пластмас.

*Клас 21.* Домашнє або кухоннє начиння і вмістини (не з коштовних металів і не покриті ними); гребінці губки; щітки (крім пензлів); щіткові матеріали; знаряддя для чищення; сталева вовна; оброблене або частково оброблене скло (крім будівельного); вироби із скла, порцеляни та череп'яні, що не належать до інших класів.

*Клас 22.* Мотузки, сітки, нависи, брезент, вітрила, торби і мішки (що не належать до інших класів) оббивкові та набивкові матеріали (крім гумових і пластмасових); текстильна волоконна сировина.

*Клас 23.* Пряжа і нитки текстильні.

*Клас 24.* Тканини і текстильні вироби, що не належать до інших класів; ковдри, покривала і скатерки.

*Клас 25.* Одяг, взуття, наголовні убори.

*Клас 26.* Мереживо і вишиті вироби, стрічки і тасьми; гудзики, гачки і петельки, шпильки і голки; штучні квіти.

*Клас 27.* Килими, рогожі, мати, лінолеум та інші покриття для підлоги; шпалери (нетекстильні).

*Клас 28.* Ігри та іграшки; гімнастичні та спортивні товари, що не належать до інших класів; ялинкові прикраси.

*Клас 29.* М'ясо, риба, птиця, дичина; м'ясні екстракти: консервовані, сухі, несирі фрукти та овочі, желе, повидла, фруктові компоти; яйця, молоко та молочні продукти: харчова олія і жири.

*Клас 30.* Кава, чай, какао, цукор, рис, тапіока, саго, замінники кави; борошно та зернові продукти, хліб, солодоці, морозиво, мед, сироп мелясовий; дріжджі, пекарські порошки; сіль, гірчиця; оцет, приправи; прянощі; харчовий лід.

*Клас 31.* Сільськогосподарські, садові та лісові продукти і зерно, що не належать до інших класів; живі тварини; свіжі фрукти та овочі; насіння, живі рослини і квіти; корми; солод.

*Клас 32.* Пиво; мінеральні і газовані води та інші безалкогольні напої; фруктові напої і фруктові соки; сиропи та інші складники для готування напоїв.

*Клас 33.* Алкогольні напої (крім пива).

*Клас 34.* Тютюн; курильне приладдя; сірники.

## ПОСЛУГИ

*Клас 35.* Реклама; керування справами; ділове адміністрування; діловодство.

*Клас 36.* Страхування; фінансова діяльність; кредитно-грошові операції; операції з нерухомістю.

*Клас 37.* Будування; лагодження; встановлювання устаткування.

*Клас 38.* Зв'язок.

*Клас 39.* Транспорт; пакування і зберігання товарів; влаштування подорожей.

*Клас 40.* Обробляння матеріалів.

*Клас 41.* Освіта, виховування; забезпечування навчання; розваги; влаштування спортивних і культурних заходів.

*Клас 42.* Забезпечування харчами і напоями, тимчасовим житлом; лікарське, гігієнічне та косметичне доглядання; ветеринарні та сільськогосподарські послуги; правничі послуги; наукове та промислове досліджування; програмування; послуги, що не належать до інших класів.



### Додаток 3

#### ЯК ОТРИМАТИ СВДОЦТВО НА ЗНАК ДЛЯ ТОВАРІВ І ПОСЛУГ В УКРАЇНІ

Відносини, які виникають у зв'язку із набуттям і здійсненням права власності на знаки для товарів і послуг (далі - знак) в Україні регулюються Законом України "Про охорону прав на знаки для товарів і послуг" із змінами і доповненнями, внесеними Законами України від 16 червня 1999 р. № 751-ХІУ, від 21.12.2000 р. № 2188 - НІ (далі – Закон).

Знак – позначення, за яким товари і послуги одних осіб відрізняються від однорідних товарів і послуг інших осіб.

Право власності на знак засвідчується свідоцтвом. Свідоцтво України на знак для товарів і послуг є офіційним охоронним документом, що видається від імені держави уповноваженим на це органом – Державним департаментом інтелектуальної власності України (далі – Держдепартамент).

Обсяг правової охорони, що надається, визначається наведеними у свідоцтві зображенням знака та переліком товарів і послуг.

Строк дії свідоцтва становить 10 років від дати подання заявки і продовжується за клопотанням, поданим його власником протягом останнього року дії свідоцтва, щоразу на 10 років. Кількість продовжень не обмежується.

Після припинення дії свідоцтва ніхто інший, крім колишнього власника, не має права на повторну реєстрацію знака протягом трьох років після припинення дії свідоцтва.

Об'єктом знака можуть бути словесні, зображувальні, об'ємні та інші позначення або їх комбінації, виконані у будь-якому кольорі чи поєднанні кольорів.

Правова охорона надається знаку, який не суперечить суспільним інтересам, принципам гуманності і моралі та на який не поширюються підстави для відмови в наданні правової охорони.

Не можуть одержати правову охорону позначення, які зображують:

- державні герби, прапори та емблеми;
- офіційні назви держав;
- емблеми, скорочені або повні найменування міжнародних міжурядових організацій;
- офіційні контрольні, гарантійні та пробірні клейма, печатки;
- нагороди та інші відзнаки.

Такі позначення можуть бути включені до знака як елементи, що не охороняються, якщо вони не займають домінуючого положення і якщо на їх використання як елементів знака є згода відповідного компетентного органу держави або їх власників. В Україні таким компетентним органом є Міжвідомча комісія щодо погодження питань правової охорони знаків для товарів і послуг, яка утворена та затверджена Постановою Кабінету Міністрів України від 14.02.2001 р. за № 151.

Також не можуть одержати правову охорону позначення, які:

- не мають розрізняльної здатності;
- є загальнозживаними як позначення товарів і послуг певного виду;
- вказують на вид, якість, кількість, властивості, призначення, цінність товарів і послуг, а також на місце і час виготовлення чи збуту товарів або надання послуг;

• є загальнозживаними символами і термінами (такі позначення можуть бути внесені до знака як елементи, що не охороняються, якщо вони не займають домінуючого положення в зображенні знака);

• є оманливими або такими, що можуть ввести в оману щодо товару, послуги або особи, яка виробляє товар або надає послугу.

Не можуть бути зареєстровані як знаки позначення, які є тождними або схожими настільки, що їх можна сплутати з:

- знаками, раніше зареєстрованими чи заявленими на реєстрацію в Україні на ім'я іншої особи для однорідних товарів і послуг;
- знаками інших осіб, якщо ці знаки охороняються без реєстрації на підставі міжнародних договорів, учасником яких є Україна;
- фірмовими найменуваннями, що відомі в Україні і належать іншим особам;
- найменуваннями місць походження товарів, крім випадків, коли вони включені як неохороноспроможні елементи до знака, що реєструється на ім'я особи, яка має право користування такими найменуваннями;
- сертифікаційними знаками, зареєстрованими у встановленому порядку.

Згідно з Законом не може бути зареєстровано як знак таке позначення, яке добросовісно використовувалося до 1 січня 1992 року двома і більше юридичними особами для позначення однорідних товарів.

Не реєструються як знаки позначення, які відтворюють:

- промислові зразки, права на які належать в Україні іншим особам;
- назви відомих (добре знаних) в Україні творів науки, літератури і мистецтва або цитати і персонажі з них, твори мистецтва та їх фрагменти без згоди власників авторського права або їх правонаступників;
- прізвища, імена, псевдоніми та похідні від них, портрети і факсиміле відомих в Україні осіб без їх згоди.

Право на одержання свідоцтва має будь-яка особа, об'єднання осіб або їх правонаступники.

Свідоцтво надає його власнику виключне право користуватися і розпоряджатися знаком за своїм розсудом, так само як і забороняти іншим особам використовувати зареєстрований знак без його дозволу.

Права, що випливають із свідоцтва, діють від дати подання заявки.

Власник свідоцтва має право проставляти поряд із знаком попереджувальне маркування, яке вказує на те, що цей знак зареєстровано в Україні.

## ПОДАННЯ ЗАЯВКИ

Вимоги до складу, оформлення матеріалів і подання заявки визначені “Правилами складання, подання та розгляду заявки на видачу свідоцтва на знак для товарів і послуг”, що зареєстровані в Міністерстві юстиції України за № 416/2220 від 22.03.1997 р. (далі – “Правила”).

Особа, яка бажає одержати свідоцтво і має на це право (заявник), подає заявку на його видачу до Державного підприємства “Український інститут промислової власності” (Укрпатент), який приймає та здійснює розгляд і проведення експертизи заявок.

Заявку подають безпосередньо до Укрпатенту або надсилають на його адресу: вул. Сім’ї Хохлових, 15, м. Київ, 04119, Україна.

За дорученням заявника заявку може подати представник у справах інтелектуальної власності (патентний повірений), зареєстрова-

ний відповідно до “Положення про представника у справах інтелектуальної власності (патентного повіреного)”, затвердженого постановою Кабінету Міністрів України від 10.08.94 за № 545 у редакції постанови Кабінету Міністрів України від 27.08.1997 за № 938 із змінами внесеними постановою Кабінету Міністрів України від 9.08.2001 року за № 996 або інша довірена особа.

Іноземні особи та особи без громадянства, які проживають чи мають постійне місцезнаходження поза межами України, реалізують свої права, зокрема, право на подання заявки, тільки через патентних повірених, якщо інше не передбачено міжнародними угодами.

Так, згідно з угодами про співробітництво у сфері охорони промислової власності між Урядом України та Урядами Російської Федерації і Республіки Білорусь, громадяни та юридичні особи, які проживають чи мають постійне місце проживання в цих державах, мають право подавати заявки безпосередньо до Укрпатенту.

Якщо до складу заявників входить фізична особа, яка проживає на території України чи юридична особа, яка має постійне місцезнаходження на території України, то заявку може бути подано без залучення патентного повіреного за умови зазначення адреси для листування в Україні.

## **ЗАЯВКА**

Заявка — це сукупність документів, необхідних для видачі свідоцтва. Заявка повинна стосуватися одного знака.

Заявка складається українською мовою і повинна містити:

- заяву про реєстрацію знака;
- зображення знака, що заявляється;
- перелік товарів і послуг, для яких заявник просить зареєструвати знак, згрупованих за Міжнародною класифікацією товарів і послуг для реєстрації знаків (МКТП).

Якщо заявник просить охорону кольору чи поєднання кольорів як відрізняльної ознаки свого знака, то він повинен:

- заявити про це і вказати в заяві колір чи поєднання кольорів;
- подати в заявці кольорові зображення знака.

Форма заяви наведена у Додатку до Правил.

До заявки додають документ, що підтверджує сплату збору за подання заявки. Таким документом є копія платіжного доручення на перерахування збору з відміткою установи банку або квитанція (форма

№042005). Терміни і порядок сплати зборів за подання заявки, а також їх розміри зазначені у “Положенні про порядок сплати зборів за дії, пов’язані з охороною прав на об’єкти інтелектуальної власності”, що затверджено постановою Кабінету Міністрів України від 22 травня 2001 року за № 543 (далі Положення).

Документ про сплату збору за подання заявки повинен надійти разом з заявкою або протягом двох місяців від дати подання заявки.

Якщо заявник згідно з чинним законодавством України має пільги у сплаті зборів за дії, пов’язані з охороною прав на об’єкти інтелектуальної власності, то до заявки додається клопотання про надання пільги та завірена копія документа, що підтверджує право на пільгу. Копію подають до кожної заявки.

Якщо заявку подають через патентного повіреного або іншу довірену особу, то до заявки слід додати видану заявником довіреність (копію довіреності), що засвідчує його (її) повноваження.

Якщо заявник бажає скористатися правом конвенційного пріоритету відповідно до Паризької конвенції з охорони промислової власності, то він має додати до заявки такі документи: заяву про пріоритет із посиланням на дату подання й номер попередньої заявки, поданої до відповідного органу держави-учасниці Паризької конвенції; копію попередньої заявки, засвідчену зазначеним органом. Ці документи мають бути подані до Укрпатенту разом із матеріалами заявки або протягом трьох місяців від дати подання заявки.

Якщо заявник бажає скористатися правом пріоритету знака, використаного в експонаті, показаному на офіційних або офіційно визнаних міжнародних виставках, проведених на території держави-учасниці Паризької конвенції про охорону промислової власності, то до заявки він має додати документ, що підтверджує показ експонату (товару), маркованого зазначеним знаком на виставках.

## РОЗГЛЯД ЗАЯВКИ

Порядок розгляду заявки на знак для товарів і послуг визначений Правилами.

Після встановлення дати подання заявки на знак для товарів і послуг та проведення формальної експертизи проводиться кваліфікаційна експертиза заявки, під час якої перевіряється відповідність заявленого позначення умовам надання правової охорони.

На підставі рішення про реєстрацію знака та за наявності документа про сплату державного мита за видачу свідоцтва здійснюється

публікація відомостей про видачу свідоцтва у офіційному бюлетені Держдепартаменту “Промислова опасність”. Одночасно з публікацією здійснюється державна реєстрація знака. Видача свідоцтв здійснюється Держдепартаментом у місячний строк після державної реєстрації знака.

### **РЕЄСТРАЦІЯ ЗНАКІВ В ІНОЗЕМНИХ ДЕРЖАВАХ**

Охорону знака в інших країнах можна одержати двома шляхами.

По-перше, подати заявку до Відомства країни, в якій заявник бажає одержати охорону згідно з законом і правилами, які регламентують реєстрацію знака в країні подання.

По-друге, зареєструвати знак в іноземних державах згідно з Мадридською угодою про міжнародну реєстрацію знаків та Протоколом до цієї угоди. В цьому випадку заявка із зазначенням переліку країн, в яких заявник бажає одержати охорону, подається через Укрпатент. Порядок подання заявки на міжнародну реєстрацію знака відповідно до Мадридської угоди визначено у Правилах.

## Додаток 4

### ПЕРЕЛІК НОРМАТИВНИХ ДОКУМЕНТІВ СТОСОВНО ЗНАКІВ ДЛЯ ТОВАРІВ І ПОСЛУГ

#### Закон України

#### “Про охорону прав на знаки для товарів і послуг”

(Вводиться в дію з 01.07.94 згідно з Постановою ВР № 3771-ХП (3771-12) від 23.12.93, ВВР, 1994, № 7, ст. 37);

(Із змінами, внесеними згідно із Законами № 751-XIV (751-14) від 16.06.99, ВВР, 1999, N 32, ст.266 № 2188-111 (2188-14) від 21.12.2000).

Положення про Державний реєстр свідоцтв України на знаки для товарів і послуг затверджене наказом Міністерства освіти і науки України від 25 липня 2000 року № 347, зареєстроване в Міністерстві юстиції України 15 серпня 2000 р. за № 503/4724

Правила складання, подання та розгляду заявки на видачу свідоцтва України на знак для товарів і послуг затверджені наказом Державного патентного відомства України від 20 серпня 1997 року №72, зареєстровані в Міністерстві юстиції України 22 вересня 1997 р. за № 416/2220.

Інструкція про подання, розгляд, публікацію та внесення до реєстру відомостей про передачу права власності на знак для товарів і послуг та видачу ліцензії на використання знака для товарів і послуг затверджена наказом Міністерства освіти і науки України від 3 серпня 2001 року № 576, зареєстрована в Міністерстві юстиції України 17 серпня 2001 р. за № 718/5909.

Інструкція про порядок ознайомлення з матеріалами заявки на знак для товарів і послуг та відомостями, що занесені до Державного реєстру свідоцтв України на знаки для товарів і послуг затверджена наказом Державного патентного відомства України від 9 листопада 1995 року № 163, зареєстрована в Міністерстві юстиції України 22 листопада 1995 р. за № 417/953.

Положення про порядок сплати зборів за дії, пов'язані з охороною прав на об'єкти інтелектуальної власності затверджене постановою КМУ від 22 травня 2001 р. № 543.

Положення про Міжвідомчу щодо погодження питань правової охорони знаків для товарів і послуг, затверджене постановою Кабінету Міністрів України від 14 лютого 2001 р. № 151.



## Література

1. *Ашкенази Г.И.* Цвет в природе и технике. — М.: Энергия, 1974. — 94 с.
2. *Брилл Т.* Свет: Воздействие на произведения искусства. — М.: Мир, 1983. — 304 с.
3. *Бухман А.Б.* Принципы кодирования цифровой информации в процессе зрения — Л.: Наука, 1967. — 218 с.
4. *Боумен У.* Графическое представление информации. — М.: Мир, 1971. — 225 с.
5. *Беклешов Д.В., Воронков К.Г.* Реклама в торговле. — М.: Международные отношения, 1968. — 163 с.
6. *Веймарн Б.В.* Искусство арабских стран и Ирана VII-XVII веков. — М.: Искусство, 1974. — 187 с.
7. *Волкобрун И.Т.* Основы художественного конструирования. — К.: Вища школа, 1982. — 151 с.
8. *Вопросы* технической эстетики. — М.: Искусство, 1968. — 62 с.
9. *Губанов Н.И.* Проблема образного и знакового в чувственном отображении. Вопросы философии, 1982. — С. 27.
10. *Дижур А.* Фирменный стиль. — М.: ВНИИТЭ, 1973 (альбом).
11. *Дерибере М.* Цвет и деятельность человека. — М.: Стройиздат, 1964. — 186 с.
12. *Джонс Дж.* Инженерное и художественное конструирование. — М.: Мир, 1976. — 374 с.
13. *Зоз Н.И., Шафранов Б.В.* Свет и цвет на производстве. — М.: Медицина, 1970. — 32 с.
14. *Киящико Н.И.* Сущность прекрасного. — М.: Молодая гвардия, 1977. — 68 с.
15. *Коршунов А.М.* Теория отражения и творчество. — М.: Политиздат, 1971. — 255 с.
16. *Куленко М.Я.* Графічний дизайн. — К.: КНУБА, 2003. — 144 с.
17. *Ларичев О.И.* Наука и искусство принятия решения. — М.: Наука, 1979. — 200 с.
18. *Ле Корбюзье.* Творческий путь. — М.: Стройиздат, 1970. — 248 с.
19. *Ляхов В.А.* Советский рекламный плакат и рекламная графика 1933-1973 гг. — М.: Искусство, 1977 (альбом).
20. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. — М.: Искусство, 1975. — 598 с.
21. *Николаева Н.С.* Декоративное искусство Японии. — М.: Искусство, 1972. — 87 с.
22. *Новикова Э.А.* Научно-технический прогресс и искусство. — М.: Знание, 1973. — 62 с.

23. Рудер Э. Типографика. — М.: Книга, 1982. — 286 с.
24. Сычев Л.П., Сычев В.Л. Китайский костюм. — М.: Наука, 1975. — 134 с.
25. Чавчавадзе Н.З. Человек — культура — ценности. Вопросы философии. 1981, № 6.
26. Черневич Е.В. Язык графического дизайна. — М.: ВНИИТЭ, 1975. — 48 с.
27. Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. — М.: Наука, 1973. — 256 с.
28. Розенблюм Е. Художник в дизайне. — М.: Искусство, 1974. — 174 с.
29. Чавчавадзе Н.З. Культура и ценности. — Тбилиси: Мицнигреба, 1984. — 171 с.
30. Чернышев О.В. Формальная композиция. — Минск: Харвест, 1999. — 308 с.
31. Ходьков Ю.Л. Кайналайнен Ю.Р. Закономерности композиции товарных знаков. — Л.: ГОИ им. Вавилова, 1972. — 72 с.
32. Уральская школа дизайна. — М.: ВНИИТЭ, 1989. — 116 с.
33. Ленинградская школа дизайна. — М.: ВНИИТЭ, 1990. — 122 с.
34. Московская школа дизайна. : М.: ВНИИТЭ, 1991. — 180 с.
35. Харьковская школа дизайна. — М.: ВНИИТЭ, 1991. — 116 с.
36. Романычева Э.Т., Яцюк О.Г. Дизайн и реклама. — М.: 2000. — 432 с.
37. Штанко О. Мистецтво плаката і графічний дизайн. К.: УАМ., 1998, вип. 5. — С. 70-73.
38. Данилейко В.Я. Основы дизайну. — К.: 1966. — 92 с.
39. Нестеренко О.И. Краткая энциклопедия дизайна. — М.: Молодая гвардия, 1994. — 334 с.
40. Рыбаков Б. Язычество древней Руси «София», «Гелиос». М., 2001. — 744 с.
41. Енциклопедія Українознавств. — К.: УЕ, 1995. — 1230 с.
42. Українська культура. Лекції за редакцією Д.Антоновича. К.: Либідь, 1993. — 588 с.
43. Сергійчук В.І. Національна символіка України.— К.: Веселка, 1992. — 108 с.
44. Пастернак О. Пояснення тризуба, герба великого князя київського Володимира Святого. — К.: Веселка, 1991. — 47 с.
45. Серія: «Історія, Нація, Культура». Нашадки Святої трійці. — К.: Білий птах, 1992. — 86 с.
46. Історія української культури. — К.: Наукова дум-ка, т.1. 2001. — 1136 с., т.2., 2001. — 848 с.
47. Победин В.А. Знаки в графическом дизайне.— Харьков: «Ранок» веста, 2001. — 96 с.
48. Альбом. Международная выставка графического дизайна. Пятая стихия. — Харьков, 1998. — 104 с.
49. Енциклопедія "Мистецтво України". — К.: УЕ, 1995. — 400 с.

## **Висловлю вдячність**

*професору Антоненку Григорію Яковичу,  
проректору Київського національного  
університету будівництва і архітектури,*

*професору Кащенку Олександру Володимировичу,  
декану архітектурного факультету,  
Київського національного університету  
будівництва і архітектури*

*професору Антоновичу Євгену Антоновичу,  
проректору Інституту реклами, зав. кафедри  
декоративного мистецтва і дизайну реклами за  
практичне сприяння, та підтримку виходу  
у світ цього видання.*

## **Складаю подяку**

*рецензентам за суттєві зауваження стосовно  
змісту тексту:*

*професору Маторіну Олександру Сергійовичу,  
заслуженому діячу культури України,  
голови спілки дизайнерів України,*

*Лопаті Василю Івановичу, народному художнику  
України, лауреату Національної державної  
премії ім. Т. Г. Шевченка,*

*Шелесту Миколі Миколайовичу, заслуженому  
діячу мистецтв України та республіки Польща,*

*Яцуну Олексію Івановичу, головному художнику  
видавництва „Український письменник”*

**Автор**

Навчальне видання

Куленко Михайло Якович

**ОСНОВИ**  
*графічного*  
**ДИЗАЙНУ**

*Підручник*

Редактор *Білокурський Сергій Петрович*  
Коректор *Наследова Тетяна Анатоліївна*  
Комп'ютерна верстка *Петриченко Валентин Володимирович*  
Дизайн обкладинки *Сидоренко Марія Олексіївна*

Підписано до друку 20.03.2006 р.  
Формат 60х90/16. Друк офсетний.  
Папір офсетний. Гарнітура Newton C.  
Ум. друк. арк. 30,71; Обл.— вид. арк.— 30,75  
Наклад 1000 прим.

Зам. № \_\_\_\_\_

Видавництво «Кондор»  
Свідоцтво ДК № 1157 від 17.12.2002 р.  
03057, м.Київ, пров. Польовий, 6,  
тел./факс:(044) 456-60-82, 241-83-47