



Гарайда Дарія

магістр, Львівська національна академія мистецтв

ЕВОЛЮЦІЯ СПОСОБІВ ВІДТВОРЕННЯ ПРОСТОРУ У ЖИВОПИСНИХ ТВОРАХ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ: КОМПОЗИЦІЙНИЙ ТА ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧНИЙ АСПЕКТИ

Анотація. У статті проаналізовано основні засоби відтворення простору в живописі, які розпочали досліджувати та візуалізувати відомі художники доби Відродження. Окрім того важливим моментом пропонованого дослідження є аналіз ключових аспектів основних композиційних та образно-пластичних складових у відтворенні простору (перспектива, колір, світлотіневе моделювання) у творчості західноєвропейських живописців XV – початку XVI ст. Важливим аспектом статті стало встановлення живописної манери, адже творчість художника не лише є свідченням та візуалізацією його розуміння світу, а й культури, що є невід'ємною частиною суспільства та цивілізації.

Ключові слова: еволюція, простір, живопис, художники, композиція, образно-пластичне вирішення, перспектива, аспект, аналіз, суспільство, цивілізація.

Анотація. Гарайда Д. **Эволюция способов воспроизведения пространства в живописных произведениях западноевропейских художников эпохи Возрождения: композиционный и образно-пластический аспекты.** В статье проанализированы основные средства воспроизведения пространства в живописи, которые начали исследовать и визуализировать известные художники эпохи Возрождения. Кроме того важным моментом предлагаемого исследования был анализ ключевых аспектов и эволюции композиционных и образно-пластических составляющих в воспроизведении пространства (перспектива, цвет, светлотиневое моделирование) у западноевропейскими живописцами XV – начала XVI вв. Существенной также стало формирование и развитие живописной манеры художника,

ведь творчество было не только свидетельством видения и понимания мира, но и культуры, которые являются неотъемлемой частью общества и цивилизации.

Ключевые слова: эволюция, пространство, живопись, художники, композиция, образно-пластическое решение, перспектива, аспект, анализ, общество, цивилизация.

Annotation. Harayda D. **The evolution of the space reproduction manners in the creations of the western european painters of the Renaissance Epoch: the composition aspect, the figurative and plastic aspect.** The main manners of space reproduction studied and visualized by the famous painters of the Renaissance Epoch are observed and analyzed in the given article. The important moment of this research is the analysis of the key aspects and the establishment of the composition, the figurative and plastic aspect in the space reproduction (perspective, color, light and shadow) by the western european painters of the XV – XVI c. The establishment of the artist painting style. After all, the creation of the painter is not only his understanding of the world but also his culture – the inalienable part of the society and of the civilisation.

Key words: The evolution, the space, the painting, the painters, the composition, the figurative and plastic aspect, the perspective, the analysis, the society, the civilization.

Вступ. Маючи суттєвий вплив на психоемоційний стан людей, живопис змушує переживати дійсність, зображену художником, що в свою чергу слугує діючим засобом суспільного виховання. Практично від перших відомих зразків живописні образи передбачали у своїй структурі суттєве інтелектуальне наповнення, адже для художника, який ще не володів законами перспективи, твір виконував певну знакову функцію. Відображаючи на полотні навколишній світ, художник виражає особисте сприйняття, що надає змогу мистецтвознавцям визначити манеру і стиль живописця і оперувати поняттями «стиль митця», «колористична палітра», «техніка виконання».

Аналізуючи живописні роботи відомих західноєвропейських митців, перед нами завжди постає питання і певною мірою проблема, чим керувався художник, які основні правила побудови перспективи, чи які принципи світло-тіневого вирішення він використовував. Яким саме чином відбувалось дослідження і застосування вказаних принципів? Художники всіх часів завжди знаходилися у пошуках певних явищ, що б могли передати їхнє світосприйняття за допомогою живописних засобів. Одними з перших експериментів з коректного відтворення простору у живописі стала діяльність італійських художників доби Відродження.

Формулювання мети статті і завдань. Мета пропонованої статті – простежити еволюцію основних складових у відтворенні простору живописних творів. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання такого завдання, як встановлення основних композиційних та образно-пластичних складових відтворення простору (перспектива, колір, світлотіневе моделювання) у творчості західноєвропейських живописців XV – початку XVI ст.

Історіографія. Переглянувши деякі матеріали, та праці таких авторів, та дослідників, як Лепакін В.В., Флоренський П.А., можна сказати, що вони встанови-

Надійшла до редакції 15.12.2012

ли, чи визначили якісь загальні правила і канони, на які опиралися художники. Але варто також приділити більшу увагу таким відомим художникам як Леонардо да Вінчі, Філіппе Брунелескі, Рафаель та ін., які заклали своєрідний фундамент для подальшого вивчення таких аспектів, як перспектива, колір, світло і тінь, та їх еволюції.

Виклад основного матеріалу. За умови, якщо б перспектива була виключно безпомилковим засобом, що дозволяє на площині здійснити тривимірну імітацію реальності, вона могла б набути негативних конотацій у процесі формування візуальної виразності твору. Саме тому перспектива – це один із численних засобів, якими користується художник не для того, щоб фіксувати живописними та графічними засобами оптичні характеристики об'єктів, а для того, щоб відобразити особливу концепцію світу та простору, а в окремих випадках і створення індивідуального хронотопу[9]. Проте, варто вказати, що це ще далеко не всі особливості застосування перспективи у живописних творах.

Завдяки видатним представникам італійського Відродження, які розробили закони лінійної (прямої) і повітряної перспективи, образотворче мистецтво взагалі зазнало фундаментальних змін. Правила вже визначені: уміння розраховувати та співставляти реальні розміри речей та об'єктів і переносити їх на полотно. Цей раціональний метод, що дозволяє не зважати на суб'єктивну думку кожного художника, застосовується як універсальне правило для відтворення реальності. Зокрема, Брунелескі у своїй творчості акцентував увагу на сприйнятті реконструйованих ним терм і театрів, як більш наочному і спробував створити зі своїх архітектурних планів геометрично-перспективні картини орієнтовані на сприйняття з певної точки зору. Власне це надає нам змогу стверджувати, що саме в цих пошуках вперше було відкрито пряму перспективу.

За вивчення перспективи взялися кращі майстри Флоренції. Вони негайно впровадили цей набутий досвід пізнання реального світу в свої твори. Серед таких майстрів був і Мазаччо. У композиції його фрески «Трійця» вперше послідовно використана система лінійної перспективи, над розробкою якої в той час трудився Брунелескі. Перші плани її займають хрест з розп'ятим Христом, Марія та Йоан, на другому плані вгорі позаду Христа видніється фігура Бога-батька[9].

У живописній практиці відтворення простору не обмежується простим застосуванням цього процесу. Художники обов'язково звертаються до багатьох інших засобів, щоб виразити багатство їхнього сприйняття простору: прогресивне пом'якшення тону кольорів, в залежності від варіацій світлової інтенсивності, градацій у точності контурів, згідно кількості атмосфери або ефект живописного мазка, що дозволяє спонукати реципієнта бачити предмети з різної відстані по різному. Крім того, для художників перспектива – не лише інструмент для уяви, вона слугує також для фундаментальних засад традиційного живопису, а саме: чіткість репрезентованої картини, драматична наповненість, символічне звертання або

ж активну взаємодію між реципієнтом та твором, завдяки специфіці композиційної побудови. Складність цих параметрів поступається будь-якій кодифікації та разом з тим візуалізовує авторський концепт та світосприйняття кожного художника, що спричинені еволюцією стилю і манери, спроможністю створити з цього витвір мистецтва.

Однак, образ створений за допомогою живописних засобів неможливо помилково ідентифікувати з реальністю[1, 267]. Адже, між реальністю та її живописно відтвореним художнім образом існує лише імітаційне відношення. Картина, що існує за умов об'єктивної реальності, а згодом утворюється у свідомості художника суттєво відрізняється від того, що митець надалі відтворює на полотні. І усе це через час, необхідний для передачі реальності. Його праця, запис реальності – це довгий період, що складається з численних ескізів та начерків, котрі художник поступово накопичував у процесі спостереження. Але не тільки це відіграє суттєву роль, а й живописна манера художника, що складається з різноманітних варіацій накладання мазків, котрі в результаті і створюють картину. Перехід від трьохвимірного до двохвимірного простору суперечить художникові, передачі побаченого – винятково суттєвій у живописі. Наше бінокулярне бачення, що робить можливим рельєфне сприйняття, підкреслює, що така картинка не може бути реальною. Леонардо да Вінчі це помітив: «Неможливо, щоб живопис, навіть якщо він створений з найчіткішим сприйняттям малюнка, тіней, світла та кольору, мав той же рельєф, що й природня модель»[8, 14]. Іншими словами, у той час, коли вона відповідає схожості, перспектива підкреслює горизонтальність і як наслідок, привертає увагу до штучного характеру картинки. На думку Леонардо да Вінчі лінійна перспектива передбачає лише зменшення предметів у глибину, частково нівелюючи бокове зменшення. Окрім того, лінійна перспектива не враховує деформації, що завдає світло: освітлений предмет здавався би більшим, ніж той самий предмет у темноті, на тій же відстані від ока. Проте, як зазначає Лєпахін В.В. у своїй праці «Ікона та іконічність»[4] проблема була у тому, що Леонардо да Вінчі фрагментарно підійшов до вирішення цього питання, і саме тому не приймав і різко критикував таку фундаментальну складову візантійського іконографічного канону, як «зворотна перспектива». З позицій лінійної чи прямої перспективи, яка була названа «науковою», він оцінював зворотну перспективу – як «вищу дурість», «найбільший порок» і пояснював її невправністю іконописця. Цей бунт великого митця і всієї епохи відродження живопису проти «неправильного» зображення тривимірного простору на двовимірній площині і боротьба за «правильне» зображення вилилися в зміну одного канону іншим, правил зворотної перспективи установками лінійної перспективи. Проте, вже через кілька століть збунтувався проти прямої перспективи Поль Гоген: «Виправте в картині цю непохитну перспективу, яка в силу своєї правильності спотворює вигляд предметів» [4, 154].

Художник обирає більш менш свідомо деякі аспекти, які він здатен відтворювати більш спон-

танно аніж інші. Інакше кажучи, замість того, щоб малювати те, що він бачить, у нього є тенденція бачити те, що він малює. Золя підкреслював, що «твір мистецтва – це шматочок природи, побачений певним темпераментом» [8, 22]. Відтворення реальності у живописі не може бути єдиним способом оптично передати людині суть. Різні способи трактування світу не можуть бути об'єднані у якийсь один певний механізм передачі. Завдяки різноманітним факторам живопис ніколи не є копією побаченого. Чи можна бачити, не підозрюючи про це? Механізм бачення пов'язаний як з об'єктивними, так і з суб'єктивними факторами. Світло проникає через зіницю ока, потім концентрується у кристалі, тоді проектується на сітківку, клітини якої трансформують світлові подразнення у нервові імпульси, що в свою чергу передаються до головного мозку реципієнта. Цей фізіологічний механізм візуального сприйняття, що однотипний для усіх людей, перестає бути таким на цій стадії. Оскільки головний мозок вже сприймає інформацію відповідно до вроджених і набутих можливостей кожної людини окремо. Реципієнт, котрий оглядає інтерпретований результат, у свою чергу, осмислює свідчення цього простого бачення, яким є картина, за допомогою цінностей, властивих саме йому [1, 437]. Щоб бути зрозумілим, робота художника повинна бути певною мірою адаптованою до його потенційної публіки. Спосіб, яким художник відтворює простір, а також і вибір певної перспективи, розказують про його розуміння світу, що залежить також від культури, вона ж невіддільна від суспільства та цивілізації, що впливають на індивідуальний досвід.

Мистецтво наділене індивідуальним сприйняттям баченого так як розум людини та його реакція на всесвіт. Характер бачення та передачі у формі живопису виправдовує різноманітність систем, придуманих художниками [1, 108]. Перспектива – далеко не простий фактор стилю. Безумовно з її допомогою проявляється чутливість художника до реалій, а також бачення епохи, навіть цілої цивілізації.

Щоб, відповідно до умов об'єктивної реальності, передати побачене, створити третій вимір, художники часто зверталися до архітектурних елементів, передусім арок, дуг та аркад. Наприклад, поставало питання, яким же чином подати велику глибину, як цього досягнути? Якщо продовжити лінії облицювальної плитки і стін, що ж побачимо? Вони усі сходяться в одній точці, розміщеній у центрі роботи. А якщо до цієї картини на передньому плані додати круглу арку, що ж отримаємо? Враження глибини підсилюється, виділяються деякі ефекти перспективи. Для прикладу можна охарактеризувати картину Рафаеля Санті «Зарученні Діви Марії». На передньому плані знаходяться великі персонажі, далі вони поступово зменшуються, щоб спровокувати ефект віддалення. Велику роль у цьому відіграє плитка. Більш того, архітектура та перекриття будівлі, що розміщена на лінії горизонту – органічно поєднуються з округлостями золоченої рами, що підсилює ефект перспективи. Спостерігається подвійна гра арок, що знаходяться ззовні та всередині тієї ж картини [9].

У картині Джорджоне «Мадонна Кастельфранко» фігури розташовані відповідно до традиційної композиційної схеми, прийнятої для цієї теми. Але тут також відчувається простір зарахунок добре побудованої перспективи. Композиція в цілому носить дещо урочисто нерухомий характер. І разом з тим невимушене розташування фігур, поетичність образу самої Діви Марії створюють у картині атмосферу загадковості. У всякому разі, суміш з несподіваних елементів: високого трону, на якому царствено сидить мадонна, смутного пейзажу за її спиною і частини інтер'єру, зверненого прямо до глядача, народжує і дивне враження – чогось фантастичного і не зовсім реального, якоїсь незримої присутності вищої сили на цьому світі.

Іншим важливим образно-пластичним аспектом у відтворенні композиційної побудови у живописній роботі є такі фактори, як світло і тінь. Власне, все що ми бачимо, ми завдячуємо світлу. Воно відкриває нам об'єм, рельєф, предмети й тіні. Вміння маніпулювати тінню, що дозволяє створити речі, яких не існує в реальності, використовувалося у всі часи. Художник має палітру кольорів, яка є максимально наближена до того, що нам дає природа [7]. Окрім того, митець повинен вловити так званий локальний колір між світлим і темним, аби пом'якшити, або підкреслити композицію.

Висновки. В епоху Відродження вважалося, що людина цієї доби – натура активна, навіть титанічна за своїм інтелектуальним та емоційним потенціалом, з прагненням до нових відкриттів й у пошуках чогось нового. І саме це стало вагомим фактором в еволюції основних композиційних та образно-пластичних складових відтворення простору у живописі. Також завдяки перевазі гуманістичного світогляду, художники мали змогу відійти від усталених канонів церкви, іконопису. На зміну оберненій перспективі приходять нова, науково-обґрунтована лінійна, яка надає відчуття простору у живописних творах. Відродження інтересу до античної культурної спадщини дає поштовх для еволюції кольору, світла й тіні у живописі, коли художники почали виявляти поглиблений інтерес до людини й навколишнього світу. За рахунок цього покращується відчуття простору, форм і об'єму. Живопис еволюціонує й у світлі тих чи інших філософських та релігійних концепцій, оцінює духовний зміст епохи, її соціальний розвиток.

Література.

1. Боров, Ю.Б. Эстетика /Ю.Б. Боров. — М.: Высш. шк., 2002. — 511 с.
2. Волков Н. Цвет в живописи/Н.Волков. – М.: Искусство, 1965. – 206 с.
3. Кузнецова И.А. Красота человека в искусстве/И.А. Кузнецова. – М.: Искусство, 1969. – 158 с.
4. Лепехин В.В. Икона та іконічність /В.В. Лепехин. – Львів: «Свічадо», 2001. – 288 с.
5. Панченко В. Г. Мистецтво в контексті культури/ В. Г. Панченко. – К., 1998. – 348 с.
6. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях/ П.А. Флоренский. – М.: Прогресс, 1993. – 324 с.
7. Академія кольору, 2006—2013 [Електронний ресурс]/ Режим доступу: <http://koloristika/>
8. HOGARTH Burne, Ombre et lumiere, La Sirene/ Burne HOGARTH. – P., 1991. – 38 p.
9. ALEKAN Henri, Des lumieres et des ombre, Editions du Collectionneur/ Henri ALEKAN. – P., 1996. – 38 p.