

УДК 7.741

Демиденко О. І.

Запорізький національний
технічний університет

ДИНАМІКА ЗОРОВОГО БАЧЕННЯ ХУДОЖНИКА У ТВОРАХ ЖИВОПИСУ XV–XIX СТОЛІТЬ

Демиденко О. І. Динаміка зорового бачення художника у творах живопису XV–XIX століть. Прямая лінійна перспектива — це вид перспективи, розрахований на нерухому точку зору та припускає єдину крапку сходу на лінії об'єкту (предмети зменшуються пропорційно в міру видалення їх від переднього плану). Теорія лінійної перспективи вперше з'явилася в Амброджо Лоренцетті в XIV столітті, а знову вона була розроблена в епоху Відродження (Брунеллескі, Альберті), ґрунтувалася на простих законах оптики й чудово підтверджувалася практикою.

Художники у різні часи прагнули образотворчими засобами показати життя, побут людини, як можна ширше і повніше, створити художній літопис тієї чи іншої епохи людства. Застосування у творах живопису кількох точок зору дало можливість повніше розкрити сюжет твору, охопити взглядом предмет з кількох точок зору, створити образ.

У статті зроблено аналіз застосування у творах живопису кількох точок зору та динамічного зору на об'єкти зображення згідно з творчим задумом художника.

Ключові слова: динаміка зорового погляду, різні точки зору у живописному творі

Демиденко А. І. Динаміка зрительного видення художника в произведениях живописи XV–XIX столетий. Прямая линейная перспектива – это вид перспективы, который рассчитан на недвижимую точку зрения и предполагает единую точку схода на линии горизонта (предметы уменьшаются пропорционально по мере удаления их от переднего плана). Теория линейной перспективы впервые появилась в Амброджо Лоренцетти в XIV столетии, а снова она была разработана в эпоху Возрождения (Брунеллески, Альберти), основывалась на простых законах оптики и чудесно подтверждалась практикой.

Художники в разные времена стремились изобразительными средствами показать жизнь, быт человека, как можно шире и полнее, создать художественную летопись той или другой эпохи человечества. Применение в произведениях живописи нескольких точек зрения дало возможность полнее раскрыть сюжет произведения, охватить

взглядом предмет с нескольких точек зрения, создать образ. В статье сделан анализ применения в произведениях живописи нескольких точек зрения и динамического зрения на объекты изображения согласно творческому замыслу художника.

Ключевые слова: динамика зрительного видення, разные точки зрения в живописном произведении.

Demidenko A. Artist's vision dynamics in XV–XIX centuries' paintings.

Straight linear perspective is the kind of perspective for immovable line of sight, with a single vanishing point on the horizon line (objects decrease proportionally while they become distant from foreground). Ambrogio Lorenzetti worked out the straight linear perspective theory in the XIV century. In the Renaissance it was elaborated by Brunelleschi and Alberti. This theory was based on common laws of optics and was confirmed by practice.

At all times artists have aimed at depicting man's everyday activities and mode of life in the most thorough manner, thus creating the artistic history of humanity. Several lines of sight used in painting let the possibility to reveal the plot, to look at the object from different lines of sight and create the image.

Incorporation of some lines of sight in painting has been analyzed in the paper. In addition the author lays emphasis on dynamic vision of the image following the artist's conception.

In the 15th and 16th centuries artists were eager to learn the new oil-painting technique. In about 1413 a contemporary of Ghiberti, Filippo Brunelleschi, demonstrated the geometrical method of perspective, used today by artists, by painting the outlines of various Florentine buildings onto a mirror. When the building's outline was continued, he noticed that all of the lines converged on the horizon line. According to Vasari, he then set up a demonstration of his painting of the Baptistery in the incomplete doorway of the Duomo. He had the viewer look through a small hole on the back of the painting, facing the Baptistery. He would then set up a mirror, facing the viewer, which reflected his painting. To the viewer, the painting of the Baptistery and the Baptistery itself were nearly indistinguishable.

Soon after, nearly every artist in Florence and in Italy used geometrical perspective in their paintings, notably Masolino da Panicale and Donatello. Donatello started sculpting elaborated checkerboard floors into the simple manger portrayed in the birth of Christ. Although hardly historically accurate, these checkerboard floors obeyed the primary laws of geometrical perspective: the lines converged approximately to a vanishing point, and the rate at which the horizontal lines receded into the distance was graphically determined. This became an integral part of Quattrocento art. Melozzo da Forlì first used the technique of upward foreshortening (in Rome, Loreto, Forlì and others), and was celebrated for that. Not only was perspective a way of showing depth, it was also a new method of composing a painting. Paintings began to show a single, unified scene, rather than a combination of several.

Melozzo's use of upward foreshortening in his frescoes at Loreto

Pietro Perugino's use of perspective in this fresco at the Sistine Chapel (1481–1482) helped bring the Renaissance to Rome.

As shown by the quick proliferation of accurate perspective paintings in Florence, Brunelleschi likely understood (with help from his friend the mathematician Toscanelli), but did not publish, the mathematics behind perspective. Decades later, his friend Leon Battista Alberti wrote De pictura (1435-1436), a treatise on proper methods of showing distance in painting. Alberti's primary breakthrough was not to show the mathematics in terms of conical projections, as it actually appears to the eye. Instead, he formulated the theory based on planar projections, or how the rays of light, passing from the viewer's eye to the landscape, would strike the picture plane (the painting). He was then able to calculate the apparent height of a distant object using two similar triangles. The mathematics behind similar triangles is relatively simple, having been long ago formulated by Euclid. In viewing a wall, for instance, the first triangle has a vertex at the user's eye, and vertices at the top and bottom of the wall. The bottom of this triangle is the distance from the viewer to the wall. The second, similar triangle, has a point at the viewer's eye, and has a length equal to the viewer's eye from the painting. The height of the second triangle can then be determined through a simple ratio, as proven by Euclid. Alberti was also trained in the science of optics through the school of Padua and under the influence of Biagio Pelacani da Parma who studied Alhazen's Optics (see what was noted above in this regard with respect to Ghiberti). Piero della Francesca elaborated on Della Pittura in his De Prospectiva Pingendi in the 1470s. Alberti had limited himself to figures on the ground plane and giving an overall basis for perspective. Della Francesca fleshed it out, explicitly covering solids in any area of the picture plane. Della Francesca also started the now common practice of using illustrated figures to explain the mathematical concepts, making his treatise easier to understand than Alberti's. Della Francesca was also the first to accurately draw the Platonic solids as they would appear in perspective. Luca Pacioli's 1509 De divina proportione (On Divine Proportion), illustrated by Leonardo da Vinci, summarized the use of perspective in painting.

Perspective remained, for a while, the domain of Florence. Jan van Eyck, among others, was unable to create a consistent structure for the converging lines in paintings, because he was unaware of the theoretical breakthrough just then occurring in Italy. However he achieved very subtle effects by manipulations of scale in his interiors. Gradually, and partly through the movement of academies of the arts, the Italian techniques became part of the training of artists across Europe, and later other parts of the world.

The culmination of these Renaissance traditions finds its ultimate synthesis in the research of the architect, geometer, and optician Girard Desargues on perspective, optics and projective geometry.

Keywords: *vision dynamics, multiple lines of sight in painting.*

Постановка проблеми. Художники у різні часи прагнули образотворчими засобами показати життя, побут людини, як можна ширше і повніше створити художній літопис тієї чи іншої епохи людства. Застосування у творах живопису кількох точок зору дало можливість повніше розкрити сюжет тво-

ру, охопити поглядом предмет з кількох точок зору, створити образ.

Зв'язок роботи з науковими та практичними завданнями. Дослідження проведено в рамках науково-дослідної роботи кафедри «Дизайн» ЗНТУ за темою: «Концепція образу в дизайн-проектванні».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історичними аспектами у вивченні даного питання займалися такі науковці як Л. Ф. Жегін, проблемами точності передачі об'єкта з природи займалися Мікеланджело, А. Дюрер, Чистяков та інші. Сучасні дослідження: О. В. Полтавець-Гуйда, Н. І. Карпенкова, О. І. Демиденко, Н. Н. Анісімов, Н. С. Кузнєцов, А. Ф. Кірілов.

Мета статті — аналіз створення образу у образотворчому мистецтві XV–XIX ст., зокрема у живопису.

Виклад основного матеріалу дослідження. Процес відображення предмету в образотворчому мистецтві, як об'єкту реального світу, ґрунтується на зорових відчуттях. Сприймаючи групу предметів, художник не просто констатує ті чи інші предмети на полотні, погляд художника охоплює весь мотив у єдиному цілому. Живопис завжди прагнув до синтезу, осягнення зображення як найповніше, більш виразно, скасовуючи все випадкове.

В епоху Відродження італійські художники і архітектори розробили принципи прямої перспективи. До цього було багато видів перспективи: паралельна, де грані предмета, що відображується, зовсім не мають точки сходу (древньоєгипетське мистецтво), зворотна, що посилено сходиться (давньоруське мистецтво), а також змішані. Пряма перспектива зводилась до єдиної, нерухокої точки зору і точки сходу, яка знаходиться на обрії. Проте, якщо проаналізувати роботу майстрів XV–XIX століть, можна виявити порушення прямої перспективи.

В таких творах, як «Святий Йосип» Кампена (1425), «Таємна вечеря» Ель Греко (1586), «Натюрморт з кошиком для фруктів» Сезана (1890), «Собор в Овері» Ван Гога (1890), «Нічне кафе» Ван Гога (1888), «Спальня художника в Арле» (1888) спостерігається кілька точок зору, саме це і є прикладом динамічного бачення художника та відхиленням від правил прямої перспективи.

Динаміка зорового погляду передбачає декілька точок сходу. При динаміці зорового погляду (бачення) художника, предмет або об'єкт охоплюється з декількох сторін, створюючи при цьому більш розширені враження від характерних особливостей предмета чи об'єкта.

У нього зроблено полотно більшого розміру з сільською церквою, на якому будівля виглядає лілуватою на тлі неба, яке має яскравий глибокосиній колір чистого кобальту. Вікна з кольорового скла схожі на плями ультрамарину. Покрівля лілова, місцями помаранчева. На передньому плані шматочок квітучої зелені і рожевий у сонячному світлі пісок. Це майже теж саме, що й етюд зі старою ве-

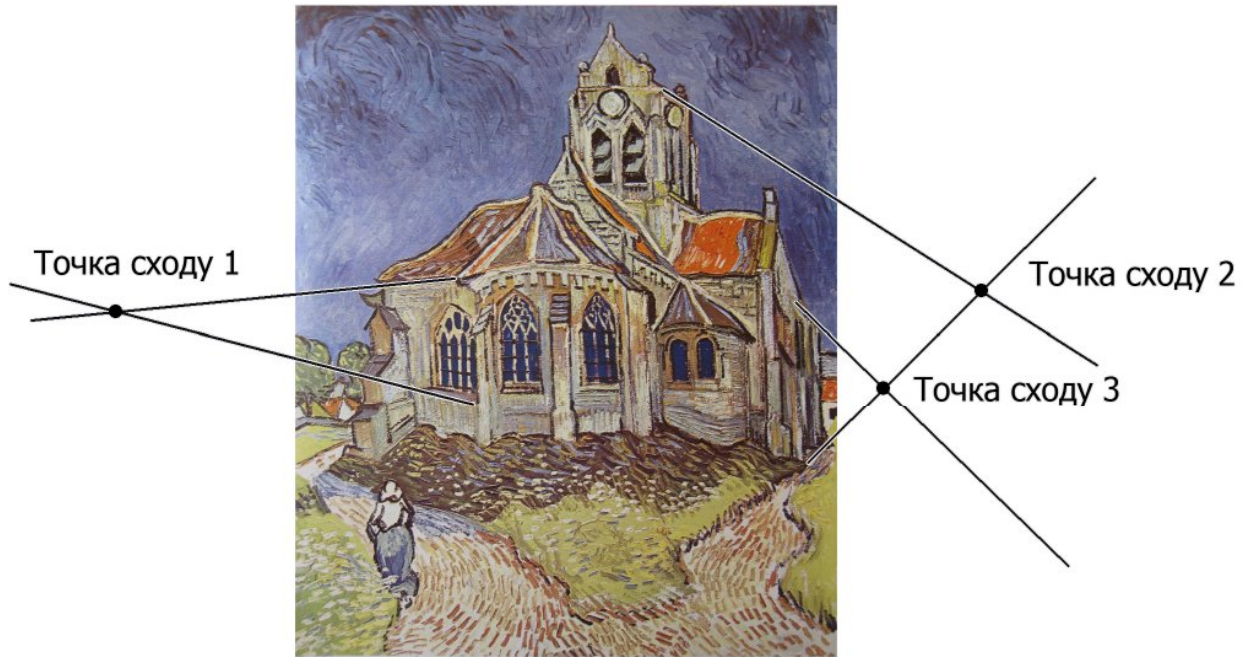


Рис. 1. «Церква в Овері» Ван Гога, 1890 р., н., олія, музей Орсе, Париж

жею та цвинтарем, який він робив у Ньюенені, за винятком того, що, напевне, колір зараз більш виразний, більш багатий.

Якщо порівняти фото церкви в Овері з одноіменним твором Ван Гога, можна чітко побачити приклад динамічного зорового бачення художника: глядач спостерігає собор з трьох сторін, тобто більше, ніж міг би побачити у прямій перспективі (рис. 2). Таким чином, різні точки зору доповнюють враження від величності цієї споруди.

Сезан вважається одним з неперевершених майстрів натюрморту. Предмети на картині знаходяться у дуже нестійкому положенні. На правому краю столу предмети у складній перспективі. Автор використовує подвійну перспективу окрім прямої, так звану паралельну, яка утворюється, коли паралельні лінії зображуваного предмету зовсім не мають точки сходу (рис. 3).

Наприклад: у древньоєгипетському мистецтві кришка столу зображена у вигляді вертикально поставленого прямокутника. Завдяки використанню декількох точок зору, художнику вдалося показати не тільки стіл з розташованими на ньому предметами та кошиком з фруктами, а й інтер'єр кімнати (рис. 4).

В своєму творі художник показує з різних точок зору стіл, де багато інструменту, стелю та будівлі середньовічного європейського міста. Це дає змогу більш повно побачити життя Святого Йосипа, розповісти де він працював, жив і чим займався.

У триптиху багато детальних дрібниць: ковані підсвічники, оздоблений візерунками пояс архангела, а за відкритим вікном, у просторі міського пейзажу — люди, і не тільки на вулицях, а ще й у лавці, де в темних дверних проходах видніються силуети. Мишоловки на столі і за вікном, поставлені



Рис. 2. Фото церкви в Овері

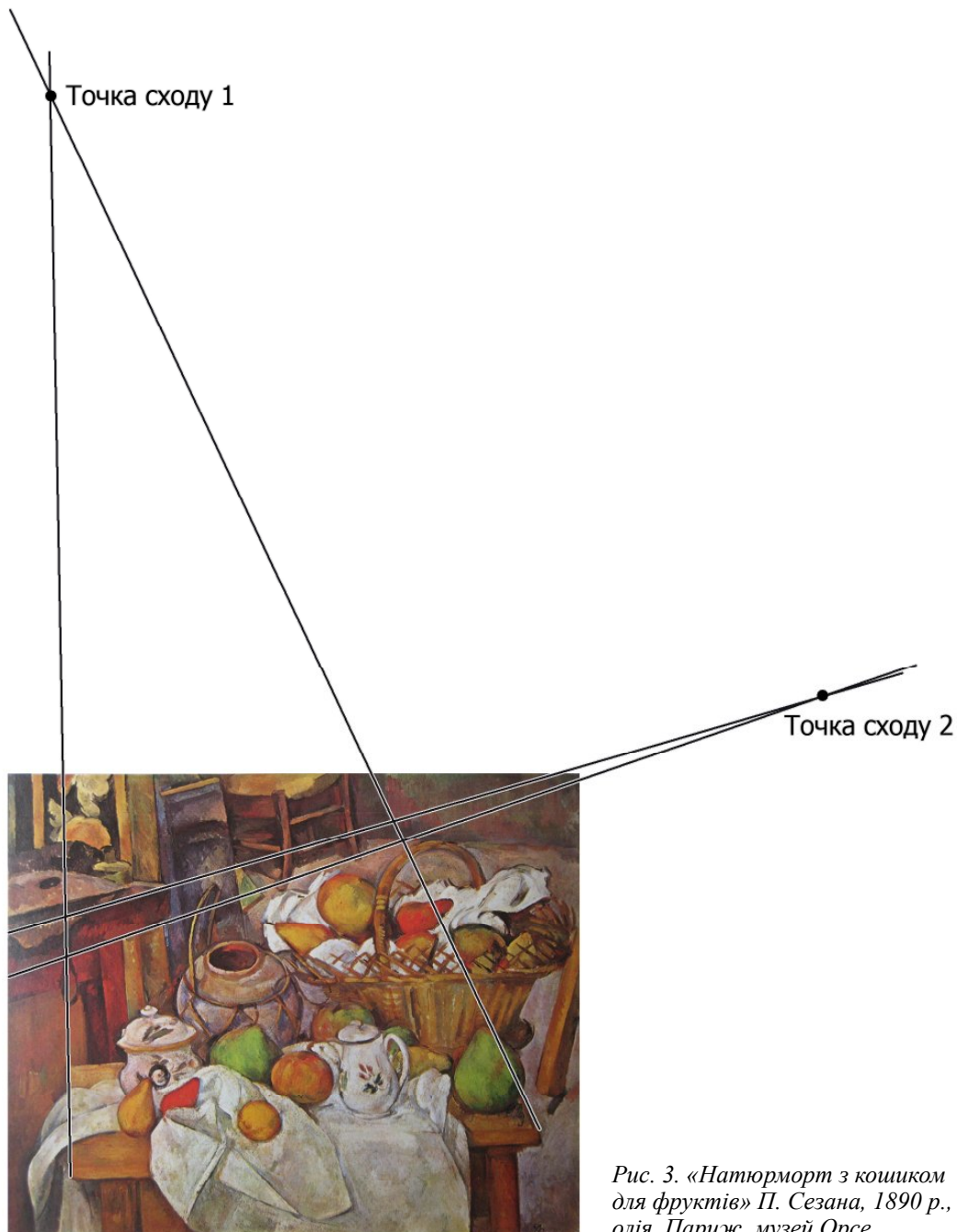


Рис. 3. «Натюрморт з кошиком для фруктів» П. Сезана, 1890 р., н., олія, Париж, музей Орсе

Йосипом, ніби підсилюють слова блаженного Августина про те, що хрест Господа — це мишоловка для диявола. В цьому невеликому триптиху викладено Новозавітну історію (рис. 5).

Це одна з перших його робіт олією, до цього він писав темперою на дерев'яних дошках. «Таємна вечеря» так і не була завершена художником. За манерою виконання вона близька до Моденського триптиху, виконаного в той же час. В цій роботі ще достатньо пророблена перспектива, фігури завмерли в неприродних позах.

Іуда розташувався в безпосередній близькості від глядача і своїм чорним одягом різко виділяється із загальної червоно-охристої кольорової гамми, як і на російських іконах XVII ст.

Різні точки зору дають змогу більш повно розкрити все дійство, зображене на картині. Глядач бачить предмети, що стоять на столі, та всіх учнів Христа (рис. 6).

На полотні зображено привокзальне кафе міста Арія, добре знайомого художнику. У «Нічному кафе» він зробив спробу відобразити місце, де людина губить самого себе, сходить з розуму, чи стає злодієм. Прагнув виразити згубну пристрасть, яка рухає людьми, за допомогою червоного та зеленого кольорів.

Картина пронизана теплими кольорами, з перевагою жовтого, який передає задимлену і прокурену атмосферу закладу. Також перспективи більярдного столу та стільців мають різні точки

Рис. 4. «Святий Йосип»
Р. Кампена, частина триптиху
«Благовіщення» (рис. 4).

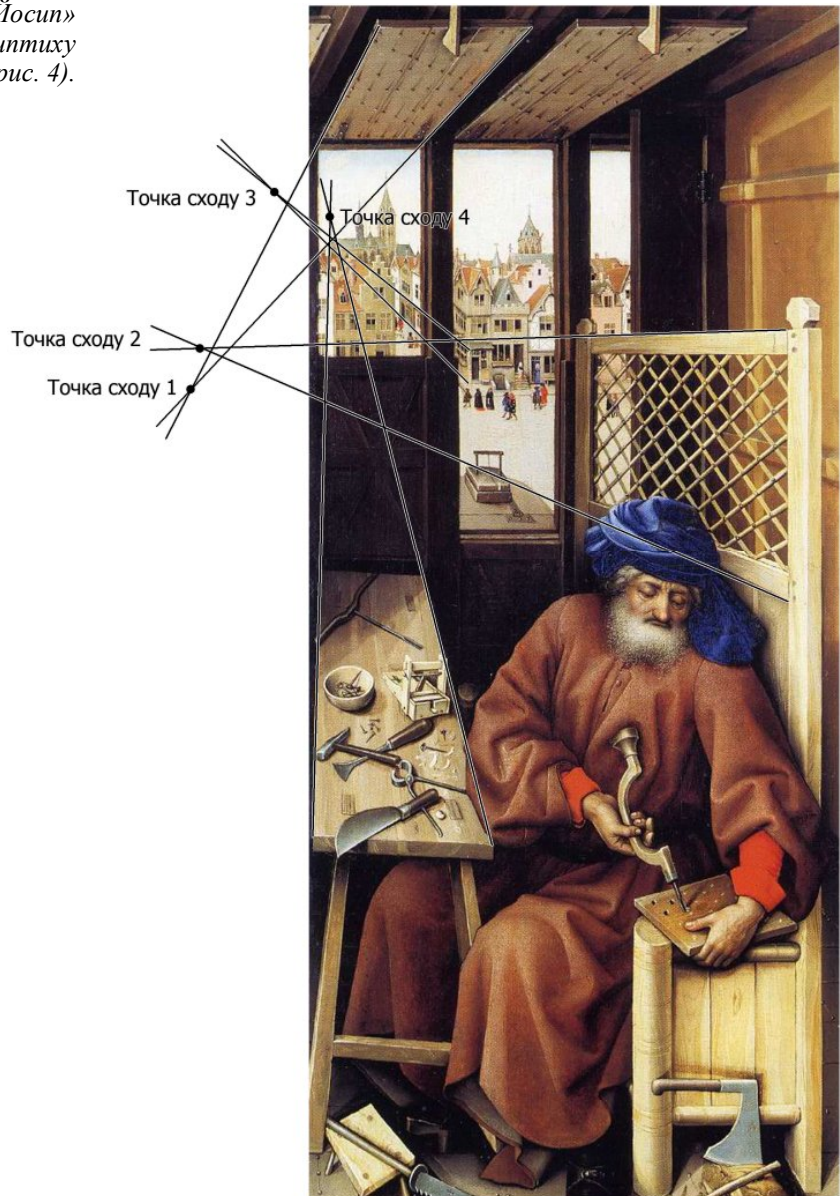


Рис. 5. «Темна вечеря»
Ель Греко, 1586 р., п., олія,
Болонська національна
картинна галерея



Рис. 6. «Нічне кафе»
Ван Гога, 1888 р,
п., олія, художня
галерея Йельського
університету

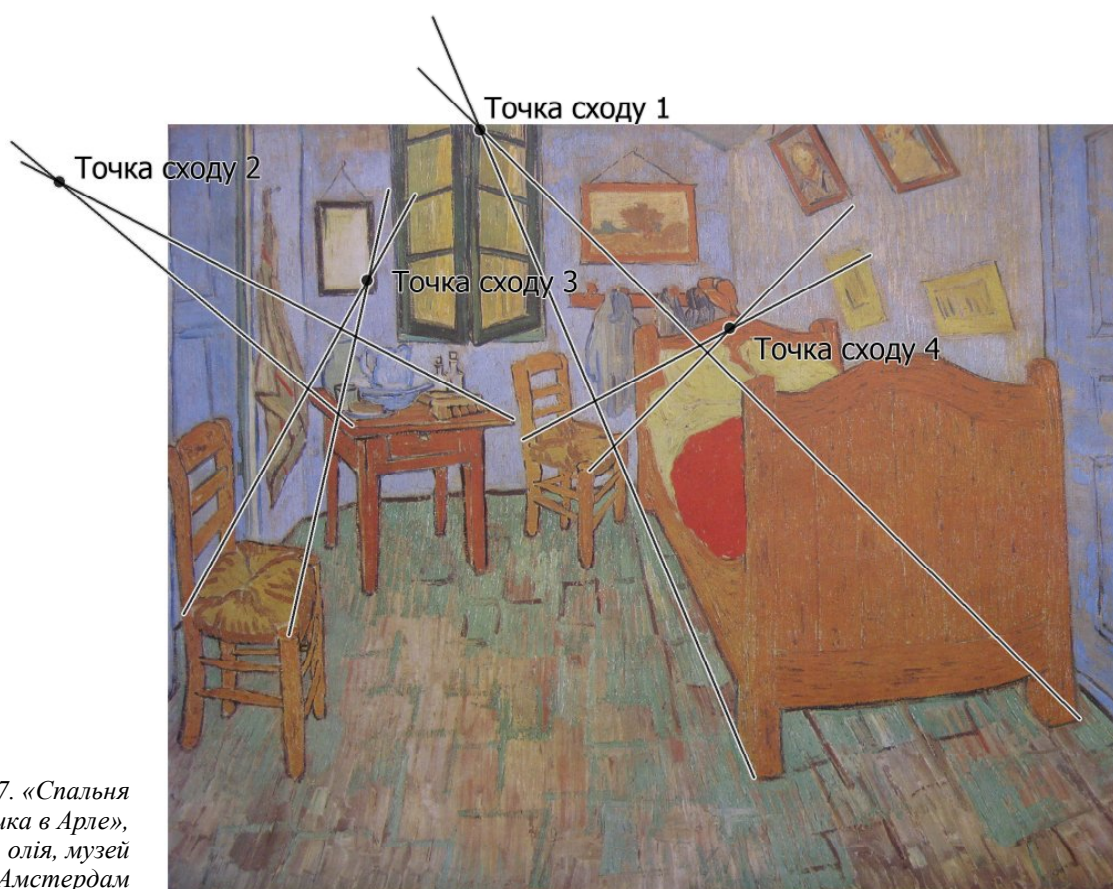


Рис. 7. «Спальня
художника в Арле»,
1888 р., п., олія, музей
Ван Гога, Амстердам

сходу, що підсилюють негативну атмосферу, викликаючи більш розширені враження від кафе (рис. 7).

Цю картину, що зображує інтер'єр його спальні, Ван Гог написав у 1888 р. У цей час художник знаходився у піднесеному настрої, чекаючи прибуття в Арль Поля Гогена, разом з яким він сподівався заснувати поселення художників. Дивлячись на картину, можна мислено відпочити, бо широкі лінії меблів створюють відчуття спокою і врівноваженості. Тіні на підлозі і на інших частинах картини пом'якшені, як на японських естампах. Ця картина є контрастом до «Нічного кафе», проте перспектива стін кімнати, меблів і картин на стінах мають різні точки сходу, знаходяться в динаміці, не застигли, створюючи цим розширений образ кімнати.

Висновки. Таким чином, сприймаючи групу предметів, художник не просто констатує ті чи інші колірні і тонові співвідношення, а шукає гармонію, характер колориту, загальний тон, образ, а почуття художника вносять необхідні зміни до правил. Спочатку у митця є творчій задум, образ, і художник звертається до тих чи інших образотворчих прийомів та правил, але інколи ігнорує ними. Динамічне бачення художника (декілька точок зору), надає більше змісту побаченому, ширше показує задум митця.

Література:

1. Анисимов Н. Н., Кузнецов Н. С., Кириллов А. Ф. Черчение и рисование / Н. Н. Анисимов, Н. С. Кузнецов, А. Ф. Кириллов. — М.: Госстройнадзор, 1983. — 448 с.
2. Демиденко О. І. Рисунок. Гіпсова класична голова людини [Текст]: навч. посібник для студентів вищ. навч. закл. / О. І. Демиденко; МОН України, Запорізький національний технічний університет. — Запоріжжя: ЗНТУ, 2013. — 94 с.
3. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения / Л. Ф. Жегин. — М.: Искусство, 1970. — 124 с.
4. Жердзицький В. Є. Особливості художнього сприйняття живопису / В. Є. Жердзицький // Дизайн освіта-2008. — Харків: ХДАДМ, 2008. — 168 с.
5. Карпенкова Н. И. Конструктивное рисование, внедрение системы упражнений проекционного характера в процессе графической подготовки студентов дизайнеров / Н. И. Карпенкова // Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв [Текст]: зб. наук. праць / за ред. В. Я. Даниленка. — Х.: ХДАДМ, 2012. — № 1. — С. 35–38.
6. Полтавець-Гуйда О. В. Основи композиційного мислення / О. В. Полтавець-Гуйда // Дизайнерська освіта України у світовому контексті: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, 12–13 квітня 2011 р., м. Харків / за загал. ред. В. Я. Даниленка. — Харків: ХДАДМ, 2011 р. — С. 160–162.
7. Mittelstädt Kuno. Vincent Van Gogh / Kuno Mittelstädt. — Corvina Kiady Budapest, Henschelverlag Berlin, Arkady Warszawa, 1976.
8. Malagoli Sergoi. Capolavori dell'arte figurativa / Sergoi Malagoli. — Bologna, 1972.
9. Рецензент: кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри «Дизайн» Запорізького національного технічного університету, Л. М. Коваль