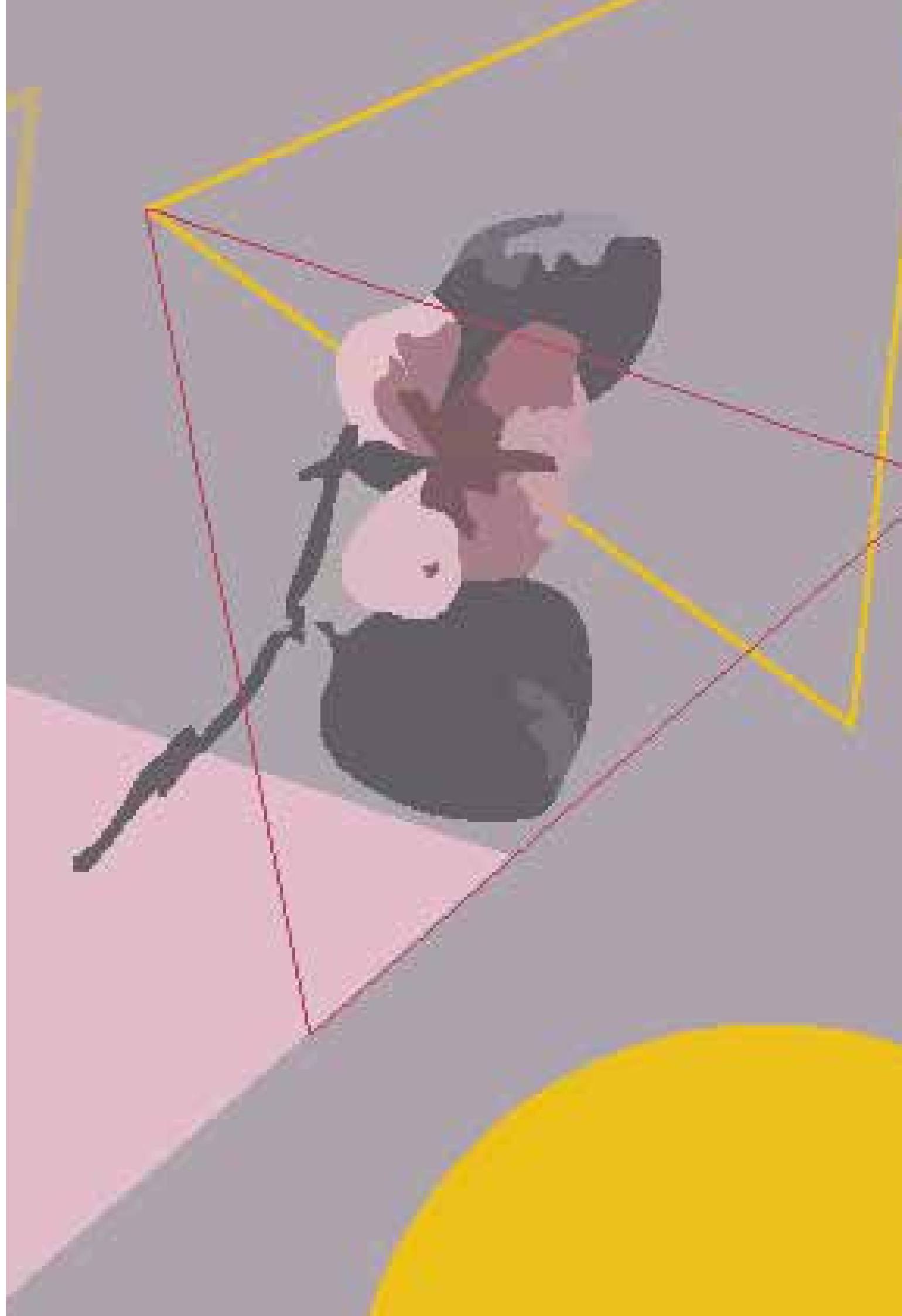




ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Харків - 2020









ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Для студентів III курсу спеціальності
«Образотворче мистецтво»

014 – середня освіта

МОНОГРАФІЯ

Харків – 2020

УДК [378.14:741/744] (09)“19”
ББК 74.03(4Укр)+85.03(4Укр)
П16
ISBN

Схвалено до друку вченою радою Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди (протокол № 7 від 17 грудня 2020 р).

Головний редактор Паньок Т. В. – д.п.н., канд. мистецтвознавства, професор кафедри образотворчого мистецтва, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

Редакційна колегія:

Алтухова А. В. – к.п.н., доцент кафедри образотворчого мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди

Азаркіна М. А. – старший викладач кафедри образотворчого мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди

Чаус Д. В. – доцент кафедри образотворчого мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди

Чекардін Ю. М. – доцент кафедри образотворчого мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди

Рецензенти:

Н. В. Мархайчук, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтвознавства та літературознавства Харківської державної академії культури

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

Теорія і практика образотворчого мистецтва (для студентів III курсу спеціальності 014 – середня освіта «Образотворче мистецтво»): [монографія] / [кол. авт. : М. Азаркіна, А. Алтухова, Д. Чаус, Ю. Чекардін]; за заг. ред. Т. В. Паньок. – Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2020. – 98 с.

У монографії вміщено матеріали для самостійного опанування образотворчих дисциплін студентами вищих мистецьких навчальних закладів. Надається інформація про структуру, історичні та стилістичні особливості в світі історії мистецтва, розкриваються закони та принципи побудови зображення (реалістичне, стилізоване), надає знання та технічні навички, необхідні до самостійної практичної діяльності. Рекомендації щодо практичних занять допоможуть студентам вільно оволодіти навичками образотворчості.

Для студентів вищих художніх навчальних закладів, дизайнерів та фахівців у галузі образотворчого мистецтва.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	3
------------------	----------

РОЗДІЛ І. МАЛЮНОК	5-8
--------------------------	------------

1.1. ГРАФІЧНІ ТЕХНІКИ У МАЛЮНКУ

Чекардін Ю.М.

РОЗДІЛ ІІ. ЖИВОПИС	9-32
---------------------------	-------------

2.1. НАПИСАННЯ МОНОХРОМНОГО ЕТЮДУ ГОЛОВИ З НАТУРИ

Азаркіна М.А.

2.2. КОРОТКОСТРОКОВІ ЕТЮДИ ГОЛОВИ ЛЮДИНИ НА ПРОСТІ І ТОНОВІ ВІДНОШЕННЯ

Чаус Д.В.

2.3. НАПІВПОСТАТЬ ЛЮДИНИ НА НЮАНСОВІ КОЛЬОРОВІ ВІДНОШЕННЯ

Чаус Д.В.

2.4. ПОСЛІДОВНІСТЬ ВИКОНАННЯ НАПІВПОСТАТІ ЛЮДИНИ

Чаус Д.В.

РОЗДІЛ ІІІ. КОМПОЗИЦІЯ	33-68
-------------------------------	--------------

3.1. ЕКСКУРС ДО РОЗДІЛУ КУРСУ «КОМПОЗИЦІЯ КНИГИ»

Алтухова А.В.

РОЗДІЛ ІV. ІСТОРІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА	69-94
--	--------------

4.1. ЦИКЛ НОТАТОК ДО КУРСУ «ІСТОРІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА»

Паньок Т.В.

ПЕРЕДМОВА

Монографія присвячена образотворчому мистецтву і художній освіті в рамках навчального III курсу студентів факультету мистецтв ХНПУ імені Г. С. Сковороди.

Нині художньо-педагогічний процес спрямовується на створення умов для формування творчої особистості вчителя, реалізацію його природних здібностей. «Національна доктрина розвитку освіти України в XXI столітті» (2002) передбачає гнучку систему з підготовки художньо-педагогічних кадрів та впровадження державних стандартів різних освітньо-кваліфікаційних рівнів. У зв'язку з цим виникає нагальна потреба виховання нової генерації вчителів та розробки комплексу теоретичних і методичних основ для забезпечення якісного педагогічного процесу, що ґрунтується, передусім, на розвитку вищої художньо-педагогічної освіти.

Мистецтво це одна з форм громадської свідомості. В основі мистецтва лежить художньо-образне відображення дійсності, що допомагає пізнавати світ, формує духовний облік людини, їх почуття та думки, їх світогляд, пробуджує творчі здібності. Виникнув одного разу з праці людини, мистецтво стало впливати на його розвиток, особливо на розвиток естетичної уяви. Пізнавальна роль мистецтва зближує його з наукою. Художник, як і вчений, намагається зрозуміти зміст життєвих явищ, виявити у випадковому найбільш характерне та типове. На відміну від науки мистецтво відображує свої уявлення про довкілля безпосередньо за допомогою конкретних художніх образів.

Монографія побудована з циклу лекцій, що дозволяють показати складну картину творчого процесу, який базується перш за все на академічних засадах та кропіткої, щоденної праці художника. Розроблені лекції поєднуються з практичними заняттями, що розширює уявлення студентів про різноманітність засобів та творчих рішень. Цикл лекцій з історії мистецтва ознайомлює з різними національними школами, стилями, течіями, творчими особистостями.

Історія мистецтв є теорією до практичних занять зі спеціальних дисциплін. Тому вивчення студентами історії мистецтва дає необхідний обсяг теоретичних знань зокрема в живописі, графіці, скульптурі, декоративно-прикладному мистецтві і т. ін. Викладання курсу будується на аналізі ідейного змісту, на художніх засобах виразу найкращих взірців мистецтва різних епох.



The background is a light gray field featuring several overlapping circles in dark gray and light pink. A network of thin lines, colored yellow and red, connects various points across the composition, creating a geometric web. The word 'МАЛЮНОК' is centered within a large dark gray circle.

МАЛЮНОК

1.1 ГРАФІЧНІ ТЕХНІКИ У МАЛЮНКУ

Чекардін Ю.М.

Програма навчальної дисципліни вільного вибору студента «Графічні техніки у малюнку» складена відповідно до освітньо-професійної програми підготовки фахівців освітнього рівня «бакалавр», галузі знань 01 – Освіта/Педагогіка спеціальності 014 – Середня освіта (образотворче мистецтво)

Предметом вивчення навчальної дисципліни є дисципліна, яка розкриває закони та принципи побудови від реалістичного до стилізованого зображення моделей живої голови людини за допомогою творчого малюнка, надає знання та технічні навички, необхідні до самостійної практичної діяльності. Міждисциплінарні зв'язки: «Малюнок», «Лінійна та повітряна перспектива», «Живопис», «Композиція», «Пластична анатомія», «Історія мистецтва».

Метою навчальної дисципліни є надання практичних знань у вивченні творчого малюнка та надбання технічних навичок у самостійної діяльності. Основними завданнями вивчення дисципліни є: ознайомлення студентів з методиками графічних технік у малюванні живої натури, розвинути просторове мислення та образне уявлення, навчити технічним прийомам роботи з графічним матеріалом, розвинути творчі здібності у створенні художнього образу.

Згідно з вимогами освітньо-професійної програми студенти повинні знати: закономірності реалістичного будування живої натури на площині, практичні засоби побудови деталей натури, анатомічні особливості, закони тонального моделювання об'єму живої натури, внутрішньої конструкції, механіку руху, лінійної перспективи, композиції та пропорцій, закономірності розподілу світла і тіні, тону і тональних відношень при малюванні живої натури,

засоби перетворення реалістичного зображення на стилізоване;

вміти: грамотно розташовувати об'єкти на площині аркуша, засобами лінійної перспективи передавати ракурс, пропорційну будову живої натури відносно точки зору, за допомогою зорових вимірювань грамотно будувати пропорційні співвідношення деталей один до одного та окремих частин до цілого, використовуючи тон і тональні співвідношення, будувати об'ємну форму натури за законами світлотіні та її градацій (полюск, світло, напівтінь, рефлекс, тінь падаюча та власна), вміло використовувати технічні прийоми та можливості графічних матеріалів, застосовувати прийоми перетворення реалістичної форми на стилізовану. На вивчення навчальної дисципліни відводиться 3 кредитів ЄКТС 90 годин.



Шевцова О. Портрет в техніці суха кисть

Зміст навчальної дисципліни за модулями та темами

Тема 1.1. Виконання портрету людини з урахуванням індивідуальних особливостей жіночої моделі

Виконання малюнка в графічній техніці «Сухий пензель». Вирішення художнього образу засобом нанесення знежиреної олійної фарби (чорна «Тіоіндіго» або сепія) на фактурний папір або полотно. Вивчення просторово-анатомічного зв'язку натури у створенні жіночого пластичного образу прийомами графічної техніки «Сухий пензель».

Тема 1.2. Виконання стилізованого малюнка портрету людини з урахуванням індивідуальних особливостей моделі

Виконання малюнку в графічній техніці «Стилізований портрет». Створення малюнку за допомогою лінії, штриха, плями, декоративних елементів. Вивчення просторово-анатомічного зв'язку натури в створенні чоловічого пластичного образу прийомами графічної техніки. При декоративної стилізації зображуваного об'єкта необхідно прагнути, щоб композиція відповідала принципом архітектонічності, тобто потрібно вибудовувати систему зв'язків окремих частин і елементів в єдину цілісність твору.

Чим цікава портретна стилізація, так це тим, що можна образно передати «портрет», як би про-пустити малюнок через призму власних відчуттів і надати йому лаконічності, поетичності, неповторності.

Стилізований портрет несе в собі риси стилю епохи, які трансформуються на індивідуальному рівні творчості конкретної людини. Матеріали: туш, фломастер, маркер, гелева ручка.

Тема 1.3. Створення художнього образу у портреті людини з плечовим поясом

Виконання малюнку в графічній техніці «Пастель». Застосування кольорових крейд або олівців. За допомогою

образотворчих засобів: лінія, штрих, пляма, світлотінь, колір - створення художнього образу живої моделі. Вивчення просторово-анатомічного зв'язку натури в створенні пластичного образу людини прийомами графічної техніки «Пастель».

Пастель - кольорові олівці без оправ, виготовлені з барвистого порошку. Їх одержують шляхом змішування барвистого порошку з склеювальною речовиною (вишневим клеєм, декстрином, желатином, казеїном). Працюють пастеллю на папері, картоні або полотні. Фарби наносять штрихами, як в малюнку, або втирають пальцями з розтушовуванням, що дозволяє добитися як найтонших барвистих нюансів і ніжних пере-ходів кольорів, матової бархатистої поверхні.

Техніка – це мистецтво виконання, це «винахідливість», це передбачення тих ефектів, які можуть вийти при використанні даного прийому. Техніка - це не тільки особлива манера витончено проводити штрих до штриха, але і тямущий вираз, передача характеру форми. При технічному відтворенні малюнка відбувається рефлекторна дія руки і ока, яка дає можливість художникові не замислюватися над засобами зображення, а проводити над натурою глибший аналіз. Технічна майстерність має бути органічно пов'язане зі всім процесом побудови малюнка. Тільки та техніка малювання може вважатися за задовільну, яка витікає з органічного розуміння суті малюнка, коли кожен штрих, кожна лінія, пляма виражає форму, об'єм, характер переконливіше і реально. Тому технікові малюнка не слід розуміти як шаблон, раз і назавжди властивий даному художникові. Основне завдання техніки - це якомога більше виразно донести

до глядача те, що бачив і відчував художник, але ніколи техніка не має бути самодостатньою. Вона необхідна як засіб для досягнення мети. Метою ж є правдиве реалістичне або стилістичне зображення.

Існує безліч технічних прийомів роботи олівцем, сангіною і іншими матеріалами. Оволодіти певною технікою малюнка студент може тільки в процесі наполегливих і тривалих занять. Кожен вид техніки має свої специфічні особливості, і художник повинен знати, що можна витягувати з вугілля, сангіни, олівця і як одним і тим же матеріалом можна добиватися різних ефектів. Кажучи про майстерність, про техніку, ми маємо на увазі, перш за все, ті засоби виразу думці, об'єму, фактури, за допомогою яких художник може добитися в малюнку найбільшого ефекту, найбільшої виразності. Художня форма в малюнку може бути виражена самими різними технічними прийомами роботи.



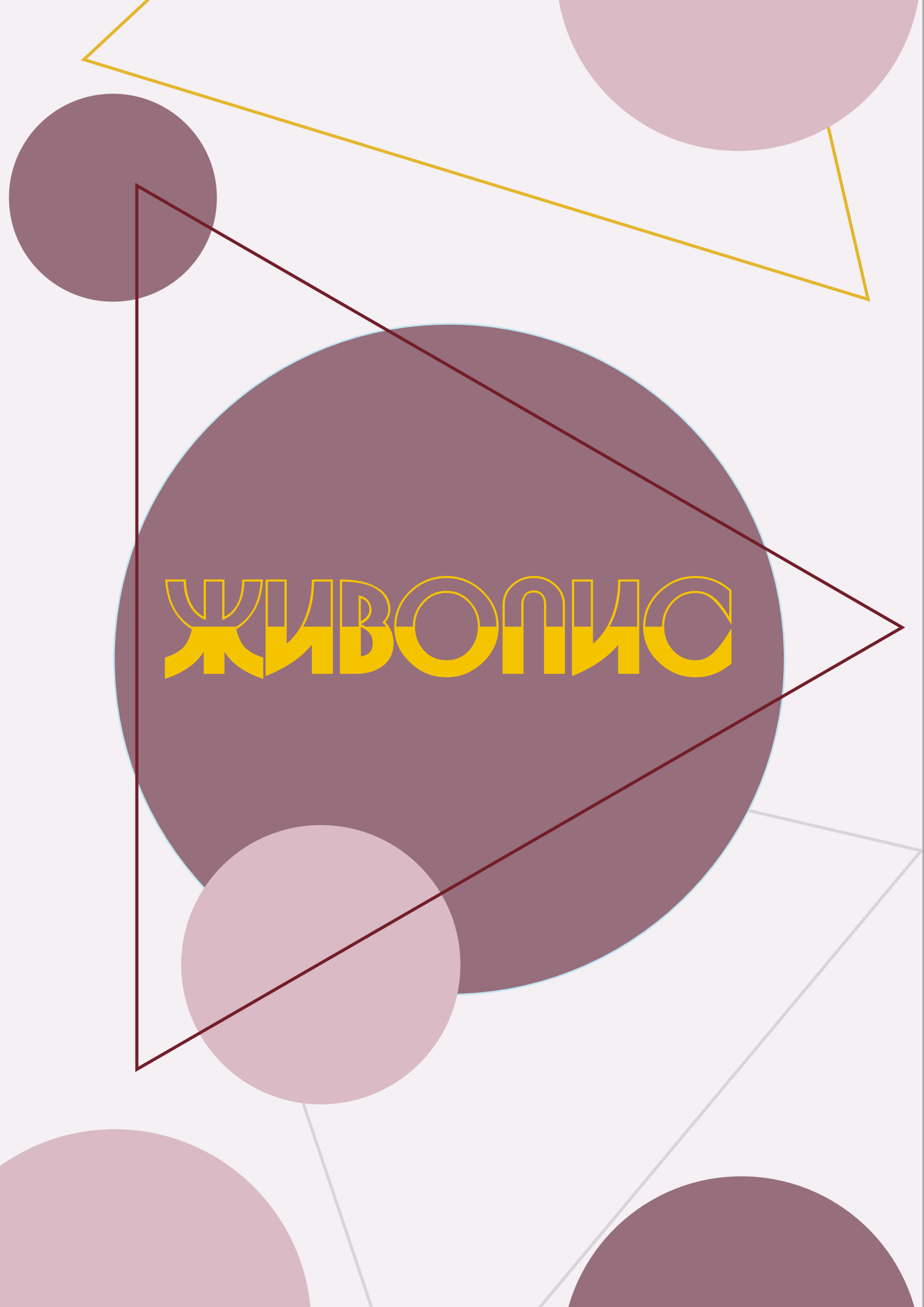
Малюнок в графічній техніці «Сухий пензель»



Малюнок в графічній техніці
«Пастель»



Малюнок в графічній техніці
«Стилізований портрет»

The background is a light gray with several overlapping circles in shades of purple and pink. A large, dark purple circle is centered, containing the text. Other circles in lighter shades of purple and pink are positioned around it. Thin, dark purple lines form geometric shapes, including a large triangle that encloses the central circle and a smaller triangle in the top right corner. A thin yellow line also forms a triangle in the top right corner.

ЖИВОНИО

2.1. НАПИСАННЯ МОНОХРОМНОГО ЕТЮДУ ГОЛОВИ З НАТУРИ

Азаркіна М.А.

Починати вивчати живопис голови краще за монохромного (одноколірного) її зображення. Це своєрідний перехід від зображення голови з гіпсової моделі до малювання голови з живої натури. Уміння передати одним кольором світлотіньову характеристику пластично складної форми є необхідним завданням для студентів в процесі навчання.

Питання важливості правильної передачі тону у написанні етюду голови з натури підіймав у своїй статті Жердзіцький В. «Живопис і загальний тон», викладач кафедри живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Метою статті є дослідження та теоретичне обґрунтування важливості вправ одним тоном для найкращого ознайомлення з пластичною формою голови людини, передачі обсяг і середу за допомогою світлотіньових відносин.

Важливим завданням статті є вивчити етапи написання монохромного етюду голови з натури. Адже, правильна передача тональних відносин в етюді є однією з головних складових елементів академічного живопису. Уміння зображати голову в техніці гризайль в подальшому дасть можливість успішно перейти до вирішення кольорово-тонових відносин живописними засобами.

Монохромний живопис – це одноколірний малюнок олійною фарбою. Цей спосіб роботи наближає малювання до живопису. При однаковості загального принципу зображення голови олівцем і пензлем ми спостерігаємо різницю в прийомі виконання - відточений олівець і порівняно широка, плоска кисть по-різному вирішують форму.

Робота олівцем йде по шляху лінійних побудов форми, поступово виявляючи її об'ємну сутність.

При роботі пензлем художник виходить від широких узагальнень форми і йде до їх детальної обробці.

Закінченість як олівцем малюнка, так і «живописного» полягає не в дрібній промальовуванні роботи, а в наполегливому прагненні цільно і виразно передати натуру.

Для того, щоб цього досягти, треба навчитися правильно передавати тон.

Тон в живописі грає дуже важливу роль. Багатьом здається, що тон - це сам колір або його відтінок. Насправді, все простіше: тон визначає те, наскільки колір темний або світлий. Художники нерідко нехтують уважним ставленням до тону, оскільки надмірно захоплені кольором.

Кожен колір може «породити» величезну кількість тонів; наскільки темних і світлих - залежить від конкретного кольору. Важливо також розуміти, що темрява або світло, тони завжди відносні, і залежать від того, що навколо.

Кількість і діапазон тонових переходів також варіюється в залежності від випадку. Світлі відтінки (наприклад, жовті) мають менше тонів, ніж темні.

У чому важливість тону? Ось що про це сказав Анрі Матісс в своїх «Записках художника»: «Відносини, знайдені між тонами, повинні привести до живої гармонії тонів, до гармонії, аналогічної музичної композиції».

Іншими словами, якщо ви хочете створити гарну картину, вам неодмінно потрібно вірно передати тони, а інакше це буде просто візуальний шум. Глибина і контраст створюють саму «інтригу» картини.

«Крайні» тони на будь-якій картині - це чорний (або дуже темний) і білий (або дуже світлий). Картина, написана лише в середніх тонах, легко може виявитися плоскою, позбавленою глибини і нудною. Втім, якщо ви пишете в стриманій манері, градація тонів буде вже. Але все одно обов'язково буде, якщо ви робите хорошу роботу.

Об'ємна форма предметів передається на малюнку не тільки побудованими з урахуванням перспективних скорочень поверхнями, але і за допомогою світлотіні.

Світло і тінь (світлотінь) - дуже важливий засіб зображення предметів дійсності, їх обсягу та положення в просторі. Світлотінню так само, як і перспективі, художники користуються дуже давно. За допомогою цього засобу вони навчилися передавати в малюнку і живопису форму, обсяг, фактуру предметів так переконливо, що вони, здавалося, оживали в творах. Світло допомагає передати і навколишнє середовище.

Важливо враховувати у творчій роботі і положення джерела світла.

Фронтальне освітлення - це коли джерело світла висвітлює об'єкт прямо, так як знаходиться перед ним. Таке освітлення слабо виявляє деталі.

Бічне освітлення (зліва чи справа) добре виявляє форму, обсяг, фактуру об'єктів.

Контражурним освітлення виникає, якщо джерело світла знаходиться за об'єктом. Це дуже ефектне і виразне освітлення, особливо коли на картині зображені дерева, вода або сніг. Однак предмети в цих умовах виглядають силуетно і втрачають свій обсяг. При написанні етюдів голови з натури найкраще використовувати бокове освітлення.

Одна з переваг роботи пензлем - це можливість використовувати прийом лесування, яким зазвичай закінчується малюнок, виконаний олійною фарбою. За допомогою лесування на висохлу фарбу наносяться напівпрозорі або прозорі барвисті шари для того, щоб узагальнити різко опрацьовані деталі і супідрядні неточно взяті світлотіньові відносини.

Темну фарбу для роботи краще брати теплуватого відтінку (наприклад, умбру). Інші фарби (особливо чорні) з білилами дають мертвотний холодний відтінок, що не в'яжеться з теплим тоном особи. Взагалі, в живописі треба намагатися не використовувати

чорний колір для змішування з іншими фарбами саме з цієї причини.

Художника-початківця, якого захоплює живопис олією, незабаром привертають досить складні сюжети і завдання, які він намагається вирішити в своїх роботах. Йому здається, що за допомогою наявних в його етюднику фарб можна легко і вірно написати портрет свого знайомого або родича. Він приступає до роботи, намагаючись гранично точно передати зовнішній вигляд портретованого: підбирає з великою увагою «тілесний» колір натури і найточнішим чином намагається змалювати риси знайомої людини, але незабаром переконується, що здійснити свій задум в художній формі йому не вдається. Замість реального, об'ємного зображення голови на полотні вийшов лише підфарбований тілесним кольором малюнок. Незважаючи на зовнішню правдоподібність рис портретованого, повноцінного живописного рішення не вийшло. Сталося це через те, що художник не займався власне живописом, а розфарбовував свій малюнок, як це робить фотограф, підфарбовуючи однотонні фотографії.

У мальовничому вирішенні портрета художник повинен зобразити людину такою, якою вона бачить його в життя, тобто засобами свого мистецтва передати схожість і разом з тим вгадати щось неповторне, що становить психологічну характеристику саме ту людину, портрет якого пише художник.

З історії світового образотворчого мистецтва ми знаємо багато чудових зразків портретного жанру. Всесвітньою популярністю користуються портрети великих майстрів епохи Відродження: Рафаеля, Тиціана, Веронезе, Тінторетто і серед них портрет Мони Лізи Джоконди Леонардо да Вінчі, який до цих пір привертає увагу тонкістю живописного виконання і передачею складних, ледь вловимих душевних переживань.

Про людей свого часу розповідають нам фламандські художники - Рубенс, Ван-Дейк, голландці - Ф. Хальс, Рембрандт. Величезною психологічною виразністю і силою характеристики відрізняється портрет Інокентія X роботи іспанського художника Веласкеса.

Відомий художник А. А. Іванов, працюючи над картиною «Явлення Христа народу», в пошуках найбільш виразних образів створив цілу галерею етюдів чоловічих і жіночих голів, що відрізняються гострою, чисто портретної характеристикою. Особливо виразна голова Іоанна Хрестителя. Такі художники - Рокотов, Левицький, Кипренский, Брюллов, Тропінін, Венеціанов, Перов, Крамської, Рєпін, Суриков, Серов, Врубель, Малявін, Нестеров и др залишили нам безцінну галерею портретів своїх сучасників. Портретів, дорогих для нас не тільки як документи і зображення, що передають зовнішні риси людей минулих часів, але головним чином як художні образи, що розкривають внутрішню змістовність, силу розуму, глибину почуття, шляхетність, красу, поетичність.

Починаючому художникові цікаво проаналізувати роботи найбільших майстрів, їх художні прийоми, засоби, що допомагають досягати найбільшої виразності образу. Розглядаючи портрети, ви побачите, яке величезне значення має тут характер освітлення. Уміння передавати світло допомагає художнику домагатися реального відтворення натури.

Отже, перш ніж приступити до живопису голови в кольорі, починаючому художникові корисно зробити одне або кілька вправ одним тоном.

Мета цього уроку живопису зводиться до того, щоб навчитися передавати форму голови за допомогою світлотіньових відносин і згодом перейти до більш складної задачі - зображенню форми голови кольором. Ця вправа є як би перехідним від малюнка до живопису,

несучи в собі елементи і того й іншого.

Живопис форми пензлем за допомогою фарби значно відрізняється від передачі цієї ж форми олівцем на папері.

У малюнку вивчається форма, аналізується структура і умовно визначається колірна характеристика предметів. Освітленість предметів передається теж умовно за допомогою так званого «тонального масштабу». Форма і конструкція в малюнку можуть відтворюватися іноді лінійно, без фону.

У живописі ж пензлем форму доведеться зображати не окремо - незалежно від середовища, від фону, а обов'язково разом з тим оточенням, в якому знаходиться предмет.

Щоб написати голову одним тоном, зазвичай беруться дві фарби: умбра натуральна і білила. Можна взяти умбру палену і білила або марс коричневий і білила. Не треба брати яскраві (червоні, зелені та ін.) Фарби, і, як говорилося раніше, чорні фарби.

Намагайтеся посадити модель так, щоб форма голови підкреслювалося освітленням, і було гарновидно характер натури. Для цього найкраще висвітлити голову збоку і зверху. Легше відчутти форму і передати її, якщо голова освітлена таким чином, що світлі місця голови (наприклад, лоб) світліше фону, а темні місця (наприклад, що йде всередину щока) - темніше фону.

Коли модель поставлена, художнику треба подумати про композиційному розміщенні голови на полотні. Композиція починається з визначення точки зору (місце, з якого художник буде писати свою модель), з вибору розміру і формату полотна. Розмір полотна для етюду голови не рекомендується брати великим, щоб у автора не з'являлося бажання зробити голову більше натуральної величини, так як збільшення всіх пропорцій голови неминуче призведе до більших спотворень. Для етюду голови рекомендується розмір полотна 30х40 см.

Перш ніж почати писати голову, її спочатку потрібно намалювати на полотні. При цьому особливу увагу слід приділити побудові голови, її конструкції і найбільш точному визначенню пропорцій деталей. Детальний розбір світлотіньових характеристик форм голови в малюнку під живопис не обов'язкові; все це з'явиться пізніше, коли пензлем буде ліпиться конкретно кожна деталь голови. Важливо, щоб малюнок під живопис був основою, що виявляє загальну конструкцію голови і її окремих форм.

Малювати голову під живопис найкраще вугіллям або м'яким олівцем, так як їм легше намічати і тональний відмінність і світлотіньові відносини. Вугілля на відміну від олівця більш «рухливий» матеріал - він легко змахує ганчіркою, стирається гумкою, тому їм можна довго працювати, не забуваючи пір полотна. Але треба пам'ятати, що при численному вживанні гумки з полотна стирається шар ґрунту і оголюється тканина, чому фарби будуть жухнути. Тому намагайтеся якомога менше користуватися гумкою.

Коли малюнок виконаний, вугілля рекомендується зафіксувати розчином дамарного лаку в пінен. Якщо ґрунт клейовий, можна збризнути його водою з пульверизатора. Вода розчинить частина клею у ґрунті і досить міцно закріпить вугілля, щоб почати писати «по сухому». Працювати фарбами по малюнку, виконаному вугіллям, що не закріпивши його, не рекомендується, так як вугілля буде пензлем розмазуються, змішуватися з фарбою, забруднюючи її. Якщо малюнок зроблений, закріплений і висушений, можна починати писати. З чого ж почати малювати?

Спочатку вдивіться в натуру, порівняйте освітлену частину голови з тіньовою, зіставте їх з фоном і визначте, що саме темне в постановці і що найсвітліше. Подумки аналізуючи ці великі відносини, складіть на вашій

палітрі кілька сумішей умбри або Марса з білилами для освітлених частин голови (наприклад, лоба) і фону.

Складати суміші для відблисків або для найтемніших точок (наприклад, ніздрів) не слід, потрібно приготувати їх для середнього тону світла і для середнього тону тіні.

Зробивши на палітрі суміші, візьміть великі кисті і починайте з прокладки тіньової частини голови. З тіней починати доцільніше тому, що вони відразу визначають форму голови і дадуть якийсь тональний камертон, а тональний вираз форми є основою колірного рішення. Коли ви будете тіньові місця, у вас з'явиться необхідність у вирішенні фону, так як без фону важко вгадати на білому полотні тіньову частину: вона буде здаватися надмірно темною. Після того як проклали фон з одного боку голови, вам захочеться відразу ж прокласти його і з іншого боку - тоді ви відчуєте простір за головою і промалюєте голову ще більш об'ємно. Тепер прокладайте світлову частину голови, порівнюючи її з тіньовою частиною і з фоном. Робіть це сміливо і вільно, не зупиняючись надовго над окремими деталями.

Фарбу для першої прописки беріть не густу, щоб вона не заважала наступним, більш пастозним прописки, але намагайтеся з першої ж прописки можливо точніше передати освітленість голови, її положення в просторі. Під час роботи над етюдом радимо не зовсім вдалі місця і ділянки, перевантажені фарбою, знімати мастихіном. Якщо не вдався мазок, якщо він не висловлює форми або залишають поза передачею колір, його треба зняти мастихіном і знову добиватися більш точної передачі даного шматка натури.

Коли вам вдалося визначити тіньову частину голови по відношенню до освітленої частини, виявити конструкцію голови і її характер, можна переходити до конкретизації та уточнення форми.

Передача деталей і уточнення загальної форми голови складають завдання другого етапу уроку. Але, переходячи до деталей особи, стежте за тим, щоб вони виглядали не окремо від загального будови голови, а органічно і злагоджено показували б її конструкцію.

Перейшовши до деталей, вам, природно, важко буде працювати тими великими кистями, якими ви спочатку прокладали голову. Тоді беріть кисті подрібніше, намагаючись знову ліпити форму пензлем.

З досвіду над малюванням олівцем голови ви вже знаєте, що форму треба розуміти як обсяг, відмежований від навколишнього простору численними площинами. Кожна з цих площин висвітлюється по-різному і по-різному характеризують форму. Щоб відтворити реальну форму пензлем, кожен мазок, покладений вами, повинен показувати певну площину форми, ту чи іншу її грань. Для передачі поступового переходу однієї площини форми в іншу, немає потреби розтушовувати кордони цих площин, а потрібно знайти ще більш дрібні членування.

Коли перейдете до очей, не прагніть промальовувати дрібним пензлем повіки, а визначте спочатку вірним тоном очноюмкові западини, зв'язуючись з тими місцями голови, які вами вже взяті. Тільки тоді, коли знайдено місце і характер очних западин, приступайте до самих очей. Починаючи одне око, відразу ж пишеть і другий, весь час піклуючись про їх правильну побудову.

Губи теж не прокреслюють однією лінією, а ліпять їх форму. Губи мають свій об'єм, а отже, і площини і грані площин. Тому їх теж треба ліпити пензлем по формі, знаходячи, де вони чітко і різко окреслюються, а де моделюються м'яко.

Тепер, коли форми окремих деталей вивчені і намальовані відповідно до загальної форми голови, треба уважно подивитися, чи не втрачено

чи цілісне сприйняття натури.

Захоплюючись деталями голови, можна мимоволі забути про цілісність натури: окремі деталі, самі по собі виконані непогано, виявляються роз'єднаними, пропадає зв'язок між ними. Художник сам скоро переконується в цьому. Він зауважує, що, незважаючи на появу детального опрацювання, голова стала менш схожа, що обсяг голови відчувається менше, що в побудові голови теж є помилки. Етюд став більш дробовим, якісь відблиски лізуть, а деякі тіньові місця настільки темні, що здаються порожніми, як би провалилися. Всі ці недоліки з'явилися через те, що у художника притупився погляд, робота над деталями голови відвернула автора від цілісного бачення.

Щоб уникнути подібних помилок, художник повинен пам'ятати, що, працюючи над деталлю, треба весь час стежити за загальним, невпинно проводячи порівняння. Деталь тоді хороша, коли вона гармонує з іншими деталями і не заважає загальному.

Ви пишете або малюєте голову, намічаєте загальну форму, починаєте працювати над деталями, припустимо, починаєте писати ніс. Уважно дивіться на нього і намагайтеся передати його колір і форму. Ніс має свої межі світла, півтіні, тіні, свої відтінки кольору. І ось тут-то і підстерігає художника небезпека: він «уперся» поглядом в ніс, забув, що ніс - це тільки деталь загальної форми голови, втратив незбиране бачення, і в результаті - деталь написана або намальована окремо. І якщо окремо буде відпрацьована кожна деталь, враження цілого, загального буде порушено.

Як же бути, як писати, щоб, малюючи деталі, не пошкодити передачу спільного? Потрібно дивитися на ту чи іншу деталь, але одночасно бачити і всю форму, не випускаючи її з поля вашого зору.

Для виправлення помилок, які ви помітили у своїй роботі, треба

зайнятися узагальненням етюдів. У цьому полягає третій етап уроку живопису, коли ви сміливо, вільно, широким пензлем знову перепишете деякі місця вашого етюдів з тим, щоб знову відновити конструкцію голови, виправити ті помилки, які були допущені, і, наскільки можливо, відмовитися від непотрібних деталей, а також привести форму голови до узагальнення.

Досягніть, щоб найсвітліше пляма була в одному місці, найтемніші удари теж не повторювалися і тіні не виглядали б глухими і чорними. Для узагальнення різко опрацьованих деталей і підпорядкування світлотіньових відносин в вашому етюдів не обов'язково весь етюд переписувати корпусних пастозною фарбою. Можна використовувати прийом лесування, завдаючи прозорі і напівпрозорі барвисті шари.

Отже, монохромний живопис є перехідним етапом від малюнка до

живопису кольором. В процесі роботи вивчається форма, аналізується структура. Колірне забарвлення, освітлення вирішуються умовно за допомогою тонального масштабу.

Процес тонального зображення голови ґрунтується на знанні її анатомічної будови, конструкції і пропорцій і здійснюється в методичній послідовності.

Пристаючи до живопису, треба прагнути до того, щоб якомога точніше передати світо-тональні особливості натури. Роботу над етюдів слід вести від великих тональних відносин до більш дрібних, весь час порівнюючи тональність, пропорції і піклуючись про цілісність. Моделюючи форму, не можна забувати про відмінності відносин по тону освітлених частин, півтони, тіні, рефлексу, падаючої тіні. Витримуючи якомога точніше тональні відносини, слід знаходити їх контрасти і єдність.



2.2. НАПІВПОСТАТЬ ЛЮДИНИ НА НЮАНСОВІ КОЛЬОРОВІ ВІДНОШЕННЯ

Чаус Д.В

У образотворчому мистецтві портрет – це самостійний жанр, метою якого є відобразити візуальні характеристики людини. На портреті зображується зовнішній вигляд (а через нього і внутрішній світ) конкретної реальної, яка існувала в минулому або існує в сьогоденні, людини.

Живопис - це вид образотворчого мистецтва, твори якого створюються за допомогою фарб, що наносяться на яку-небудь поверхню. Щоб правдиво передати натуру в реалістичному (академічному) живопису при зображенні людини у просторі, недостатньо уміти бачити світлотіньові та кольорові переходи на формі. Зображення тільки тоді відповідає дійсності, коли воно відображає взаємозв'язок кольорів оточення та як воно впливає на колірну гамму портрету на момент написання картини. При зображенні натури необхідно передавати не справжні, реалістичні розміри предметів та не їх локальні кольори, а обумовлений колір натури, співвідношення (пропорції) величин та кольорів. Зорове сприйняття усіх властивостей предметів залежить від порівняння одного предмета з іншими. І більш детально ці особливості створення живописної роботи можна розглянути на прикладі створення портрету у техніці масляного живопису.

Композиційний та кольоровий пошук. Виконання малюнку

Практичне виконання будь-якого твору образотворчого мистецтва починається з художнього задуму, в основі якого лежить формальне рішення. Формальне рішення твору — це композиційне поняття, яке означає винайдення декоративно-площинного, тонального звучання твору, його основних пластичних елементів.

На початку творчої роботи над портретом художник шукає і створює образ за допомогою конструктивно-пластичних засобів, тобто того, що відразу сприймається глядачем. Але вся глибина образу, внутрішній світ портретованого людини, його почуття і переживання розкриваються художником вже на наступних етапах наполегливої роботи над портретом.

Композиція твору повинна бути вирішена спочатку тонально, тобто монохромно. Саме в цій умовній ситуації ніщо не відволікає художника від пошуків великих мас, ритму, найбільшого контрасту, тональних плям, великого узагальнення і інших основних понять композиції. Саме тому, щоб вирішити ці питання спочатку створюються замальовки, композиційні пошуки та етюди до майбутнього портрету. У них ми вирішуємо проблеми компоновки напівпостаті людини на картинній площині. Масу людини відносно оточення, тла та формату роботи. Пластику тіла людини.

Формат сам по собі вже задає композиційний хід роботи.

Після композиційного пошуку вже виконується кольоровий пошук. Він дозволяє нам визначити колорит роботи, розбити картину на великі кольорові відносини. Це дозволяє знайти маси кольору у картині, ритми. На початку роботи треба уважно розглянути усі предмети, визначити їх кольорові відтінки, порівняти ступінь тепло-холодності усіх кольорів, виділити найбільш контрастні або близькі кольори.

Колірна композиція особливо важлива при роботі над портретом, де художник, виходячи з кольору, складає в деяку єдність змістовні частини композиції, підкоряючи їх принципам колірної гармонії і логіці художньої форми. Від цього залежить просторовість зображення, послідовність сприйняття, впізнання предмета, а в остаточному

підсумку — образно-змістовна цінність добутку. Колірна композиція вимагає і відповідної ритмічної організації кольорових плям на площині. Безсистемне накопичення великого числа фарб, навіть з урахуванням їх взаємододатковості, створює строкатість і утрудняє сприйняття художнього твору. Завершивши підготовчий етап можна переходити до роботи на великому форматі.

У першу чергу виконується малюнок. За допомогою композиційного пошуку виконується малюнок на форматі картинної площини. На цьому етапі важливо збільшуючи масштаб зберегти та перенести правильну компоновку людини на тлі відносно формату. Розмістивши композиційно гармонійно людину у форматі картини слід приступати до більш детальної побудови людини. Адже добре виконаний малюнок запорука вдалої живописної картини.

У напівпостать людини входить її зображення до поясу. Враховуючи ракурс та пластику тіла людини малюнок виконується вже більш детально від загального до часткового. Зображуються особисті риси характеру обличчя, індивідуальні особливості.

Приступаючи до перенесення малюнка на полотно, потрібно переконатися в якості полотна, його ґрунтовки, проклейки і натяжки на підрамник. Необхідно вибрати хороше міцне полотно. Далі йде робота фарбами.

Угрупування кольорових відносин у великі плями

Після перенесення нашого малюнка на полотно, необхідно цей малюнок закріпити прозорою лесувальною фарбою, трохи змішаною з розчинником. Після того як ми переконалися, що малюнок закріплений, можна приступити до підмалювку або лесувальної прописки. Виконуємо лесування без додавання білила. Для

підмалювка часто використовують прозорі фарби, так як вони зберігають милозвучність і прозорість кольорів. Потрібно починати від найтемніших тонів поступово переходячи до світлих.

На цьому етапі роботи же використовуються кольорові пошуки. За їх допомогою легше розбити картину на великі колірні плями та поділити їх на угруповання. Визначити колорит картини та продовжувати роботу спираючись на нього. Вирішуються тональні та світлові відносини.

Розбиваючи кольори на великі плями ми зберігаємо цільність роботи. Компонувати в кольорі значить розташувати поруч два або кілька кольорів таким чином, щоб їх поєднання було гранично виразним. Для загального рішення колірної композиції має значення вибір кольорів, їхнє ставлення один до одного, їх місце і напрям в межах даної композиції. І не слід забувати про рівновагу колірних мас. Порядок в картині крім цього може бути досягнутий і за рахунок організації холодних і теплих, світлих і темних кольорів груп в чітко визначені плями і маси. Передумовою успішної композиції є ясне і чітке розташування і розподіл головних контрастів. Зовсім особливе значення в організації картини має узгодженість напрямків або паралелей. З їх допомогою можуть бути пов'язані між собою самі різні образотворчі групи. Коли колір використовується як маса або пляма, він може бути посилений за допомогою так званих «переміщень». Червоний і зелений колір утворюють дві маси, які можуть бути впроваджені одна в іншу, і якщо частина червоного переміщається на зелений, то і частина зеленого повинна увійти в червоне. Головне, щоб ці переміщення мас і плям не руйнували ні один одного, ні основного задуму.

Опрацювавши великі маси слід переходити до більш детальної промальовування. Пропрацювання

форми, нюансування кольору

У будь-якому живописному творі виразні якості форми і кольору повинні взаємодіяти синхронно, тобто форма і колір повинні підтримувати один одне. Працюючи над виявленням форми, потрібно намагатися в той же час не впасти в однотонність, що не наближати зображення до техніки гризайлі. Мазки повинні відрізнятися не тільки тональними, але і колірними градаціями. В освітлених місцях потрібно застосовувати пастозні густі барвисті суміші, за допомогою яких зручно виявляти рельєфні форми особи і матеріальність світла. Роботу потрібно вести послідовно, відштовхуючись від великої форми. Не можна, наприклад, не виявивши в достатній мірі форми очномкової западини, починати виписувати вії та брови. Деталі очі, губ тощо. писати можна тільки ближче до кінця роботи, але вже в ході мальовничій прописки частин обличчя треба виявити очну западину і намітити невеликий пензлем будова очі. До кінця роботи дрібної пензлем наносять на сильно виступаючих формах, де це дійсно необхідно, відблиски. Відблиски не можна наносити на все освітлені місця. Так при бічному освітленні найчастіше можна спостерігати лише один невеликий відблиск на кінчику носа як на найбільш виступаючої формі. Подальша опрацювання повинна ще точніше визначити форму, передавати ті відносини, які є в натурі, поступово все більше виявляючи її характерні особливості. Можливо, що в процесі роботи над портретом деякі ділянки вийшли занадто роздробленими. Щоб виконати деяке узагальнення форми, доводиться відмовлятися від несуттєвих дрібних деталей зображення. Іноді слід пом'якшити надмірно сильні контрасти або, навпаки, підкреслити форму, посиливши контраст між світлом і тінню.

Нюансні сполучення передбачають

не тільки зближені відношення за кольором, але й за тоном. Завдяки цьому створюється особливе враження спокою та врівноваженості.

Нюанс — один із найтонших засобів у палітрі живописця. Нюанс використовують для уникнення монотонності, одноманітності. Завжди необхідно знайти міру нюансових відношень у кожній композиції, усвідомити, наскільки вони суттєві. Нюанс при своїй незначності повинен чітко сприйматися у зв'язку зі змістом композиції.

На завершальному етапі нюансування колірних мас робить портрет цілісним для сприйняття. Після цього портрет можна вважати закінченим.

Висновки. Виконання портрету людини складна задача. До його виконання потрібно підходити поетапно. Починаючи з композиційних та кольорових пошуків і завершуючи детальною пропискою напівпостаті людини, враховуючи усі її характерні риси, пластику пози, вплив навколишнього середовища та освітлення.

2.3. Послідовність виконання напівпостаті людини

Чаус. Д.В.

Етюд (фр. *étude* — «дослідження») — твір у образотворчому мистецтві, що виконується зазвичай з натури з метою її дослідження. Етюди в живописі використовуються як підготовчі етапи для аналізу та виявлення проблем перед виконанням основної роботи. В етюді опрацьовуються такі деталі як колір, світло, форма, перспектива та композиція

Послідовність виконання напівпостаті людини

1. етап. Робота над ескізами, композиційне рішення натурної постановки. Виконання підготовчого малюнка (пензлем

або графічним матеріалом). Визначення великих кольорових і тональних відносин учбової постановки.

2. етап. Конкретизація форми фігури людини, виявлення простору та освітлення, дотичне уточнення кольору та тону різних деталей постановки

3. етап. Узагальнення, повернення до початкового враження від натури, максимальне втілення початкового творчого задуму. Практичне втілення зображення в залежності з продуманими композиційними, колористичними та тональними рішеннями.

Узгодивши основні кольорові рішення постановки переходять до детальної проробки об'ємних форм .

Великими мазками густим розчином фарби уточнюють колір світла, тіней полу тіней, рефлексів.

Треба слідкувати за тим, щоб не пересвітлити колір освітленої частини. Для цього порівнюють із полотном на якому малюють. Для передачі об'ємності предметів треба порівнювати світлість та насиченість кольору на світлі та в тіні кожного предмету.

Живописне рішення простору передається перспективною зміною кольору. Предмети, що розміщені ближче до глядачів, виділяються чіткіше, у них ясніше видно всі деталі форми, всі переходи кольору на об'ємні. Чим далі від глядача знаходиться предмет, тим в більшій мірі він втрачає світлість та насиченість кольору і тим менше стає контраст світла і тіні. Виділяючи головне і другорядне при написанні короткострокового етюд напівфігури людини ми



Поетапне виконання етюд голови.
Джеферсон.Т.

ясніше бачимо тональні відношення одного по відношенню до другого.

**У процесі роботи над
короткостроковим етюдом
напівфігури людини студент
відкриває для себе :**

- специфіку засобів виразності різноманітних видів образотворчого мистецтва;
- умови зберігання того матеріалу на якому виконується етюд;
- якості живописних матеріалів, їх можливості та естетичні якості
- художні та естетичні якості кольору, основні закономірності створення кольорової бази з якою студент працює під час виконання короткострокового етюду;

Студент має знати:

- як зображували фігуру людини в інтер'єрі в історії образотворчого мистецтва;
- методичну послідовність та технічні прийоми виконання короткострокових етюдів напівпостаті людини;

Студент має вміти:

- виконувати узагальнений (без зайвої деталізації) підготовчий малюнок вуглем з закріпленням або вже пензлем;
- методично грамотно вести роботу;
- методично правильно виконувати роботу над короткостроковим етюдом напівпостаті людини від загального до частого і від частого до загального;
- знаходити живописне вирішення етюду шляхом вірно знайдених пропорційних натурі кольорових відносин з урахуванням загального стану освітлення в співвідношенні просторових планів;
- узагальнювати та приводити до колористичної єдності живописний етюд.

**Задачі які вирішуються при
виконанні короткострокових етюдів
напівпостаті людини:**

1. Живописний етюд напівпостаті людини з руками. Тонові, кольорові та пластичні особливості натурної постановки визначають в значній мірі живописне рішення напівпостаті.
2. Живописний етюд напівпостаті людини в одязі з орнаментом Одяг що прикрашений прикрасами, освітлення, поза моделі, нахил голови – все це сприяє виявленню особливості людини що приймає участі у постановці. Лаконічність та простота постановки – головна вимога завдання.
3. Живописний етюд напівпостаті людини в інтер'єрі. У цьому завданні фігура людини має бути зображена в певній частині інтер'єра.

**Короткостроковий етюд як засіб
формувань базових навичок в
живописі з натури у майбутніх
вчителів образотворчого мистецтва**

З'ясовано, що короткостроковий етюд дозволяє студенту досягнути цілісного бачення натури та сприяє набуттю навичок по створенню пропорційних кольорових відносин та знаходити композиційне рішення живописного зображення, розвиває навички самостійної художньо-творчої діяльності студентів

**Основні завдання використання
короткострокового етюду у
професійній підготовці художника-педагога**

Формування базових навичок при живопису з натури є необхідними та актуальними напрямками науково-педагогічних досліджень. Художня освіта завжди об'єднувалась зі специфікою практичного спрямування процесу навчання, основна частина якого проходила в виробничо-творчих майстернях образотворчого мистецтва. Воно б було неважливим без опанування

майстерністю виконання малюнку, побудови живописного зображення та скульптури, практичної роботи з основними практичними матеріалами.

Очевидно, що для продуктивного руху в цьому напрямі з метою організації процесу навчання живопису, необхідно враховувати досвід та традиції використання короткострокового етюду у педагогічній системі видатних художників-педагогів, встановити основні задачі цього виду учбової роботи в сучасній системі координат, що визначають умови та вимоги, в підготовці вчителів образотворчого мистецтва.. Якщо ототожнити досвід формування та розвитку системи художньо-педагогічної освіти в частині навчання живопису, то серед основних задач, на рішення яких спрямовано використання короткострокових етюдів, можна виділити: розвиток цілісного сприйняття природи, подолання константного сприйняття кольору формування навичок будування великих, пропорційних натурі тонових та кольорових відносин живописного зображення, передачу узагальненого кольорового стану природи, підготовку до виконання довгочасної – багатосеансної живописної роботи з природи (визначення композиційного рішення, великих кольорових відносин та загального кольорового стану природи, вміння організувати палітру), плернерні етюди, короткостроковий етюд як початок дослідження нової в навчанні живопису.. Такого плану задачі взагалі стояли перед короткостроковим етюдом, як видом учбової роботи педагогічної системи видатного художника-педагога.

Термін «етюд» достатньо широко використовується в образотворчому мистецтві, музиці та інших видах мистецтва. В буквальному перекладі він означає «дослідження». Зазвичай під його використання мають на увазі вправу, що спрямоване на вдосконалення майстерності або розвиток здібностей починаючих художників. Завданням етюду в живописі може бути засвоєння або



Сластьонов С. Етюд молодої дівчини в українській сорочці



Є. Кудріченко. Етюд молодої дівчини

вдосконалення будь-якого компонента професійної майстерності художника.

Короткостроковий етюд – це завдання – метою якого, є формування навичок у живописі з натури. Вдосконалення їх у майбутньому здійснюється за допомогою короткострокових етюдів, довгочасних постановках, творчих роботах. Етюд є вправою, в якому художник вдосконалює свої професійні навички та опановує глибоким та правдивим зображенням натури.

Не дивлячись на те, що в короткостроковому етюді може бути написано не так багато, шедеври великих живописців доводять нам, що він був невід'ємною частиною їх практики. Саме тому ми можемо сказати, що він виник давно. Заняття короткостроковими етюдами дозволяє студентам опанувати як художніми так і педагогічними здібностями.

Постійне тренування руки та ока дають в кінцевому результаті необхідне відчуття контрасту кольорових від'ємностей, розвивають спостереження, живописне бачення, вміння майстерно володіти образотворчими засобами. Не опановуючи знання, не навчившись мислити, художник неминуче опиняється під «владою» натури, перетворюючись у ремісничого, що не може досягнути закони природи, і отже перетворити їх у своїх творах.

Короткостроковий етюд має займати строго займати важливе місце в робочих програмах з живопису та мати чітко сформульовані цілі та задачі виконання.

2.4 Короткострокові етюди голови людини на прості і тонові відношення *Чаус Д.В.*

Починаючи зображення голови людини студенти стикаються з абсолютно іншими і більш складними формами, колірними відносинами, ніж в зображенні натюрморту або інтер'єру.

Зображення обличчя людини в живописі та скульптурі в усі часи приваблювало художників. Портрет (фр. Portrait – зображення) – жанр образотворчого мистецтва із зображенням однієї людини або групи людей. Портрет існує у всіх видах образотворчих мистецтв: скульптурний (статуї, бюсти, герми, рельєфи, геми, камеї), мальовничий (монументальний, станковий, мініатюра портретна), графічний (мальований, гравірований), також фотопортрет. Мистецтво портрета нараховує кілька тисячоліть проте як самостійний жанр, портрет у європейському мистецтві зароджується в XV ст., а у XVII ст. набуває особливого розквіту (творчість голландців Г. ван Рейна, Рембрандта, Ф. Гальса; фламандця А. ван Дейка; іспанця Д. де Веласкеса). У Росії розквіт портретного мистецтва припав на XVIII ст. (Ф. Рокотов, Д. Левицький, В. Боровиковський), набув розвитку в XIX ст. (В. Серов, В. Тропінін), на початку XX ст. відбився у творчості Б. Кустодієва. К. Петрова-Водкіна, К. Малевича і досяг сучасних форм у творчих пошуках С. Малютіна, О. Герасимова, Т. Яблонської, О. Пластова, Д. Жилінського, М. Нестерова та інших.

В історії українського мистецтва найстарішими станковими творами, що збереглися до нашого часу, є портрети XVI століття. Саме в цей період портрет в українському живопису стає окремим жанром. Зароджуються основні його різновиди й типи. Давні портрети чітко розподілялися за своїм призначенням. Існували зображення, головна мета яких полягала в установленні життя й діяльності видатних осіб, в увічненні їхніх образів таких, як «Портрет Богдана Хмельницького» та «Роксолана» (невідомого художника).

Надзвичайно популярними були портрети людей, що уславилися не лише своїми світськими справами, а й щедро жертвували на церкви і мо-настирі, де й поміщалися їхні так звані мотивні або донаторські портрети. У таких творах людина зображувалася найчастіше на повний зріст, у пишному одязі, з пояснювальними написами і

гербами (портрети Івана Дениска та Юхима Дарагана, Наталії Розумовської та інших).

В українському портретному живопису впродовж років склалися родові портретні галереї, що стали своєрідною історією в образах. Гуманістична спрямованість і висока мистецька цінність давніх портретів робить їх образним літописом свого часу, що є невід'ємною складовою історії культури нашого народу.

Розглядаючи в музеях портрети та етюди видатних майстрів, ми часто захоплюємося тією легкістю і свободою живопису, яка властива тому чи іншому художнику. Але це далось майстру тільки великою практикою в живопису, завдяки якій з'являються навички вільної передачі характеру живої форми. Невпадаючи у манірність і наслідування, студентам, що опановують живопис, також необхідно прагнути до впевненості і виразності мазку.

У навчанні живопису навчальні завдання невіддільні від художньої творчості. Тому, опановуючи практичні навички в зображенні людини в малюнку і живопису, студенти повинні добре уявляти собі всю складність портретних завдань.

Виявлення характерних рис натури необхідно в роботі над кожним етюдом голови і фігури починаючи вже з перших робіт, на яких студенти практикуються в побудові малюнка та ліплення форми за допомогою тональних і колірних відносин.

Поряд з тривалими за часом завданнями, які складають основу навчання живопису, студентам доводиться виконувати і короткострокові етюди. Етюд, вирішений в короткий строк (2-3 години), допомагає помітити в натурі і передати на полотні основні тональні і кольорові акценти, а це в свою чергу дуже важливо зберегти і в роботі над тривалим завданням, так як на полотні великого розміру набагато важче передати взаємозв'язок мальовничих відносин, що відрізняють дану постановку.

Крім своєї допоміжної ролі у вирішенні ряду навчальних завдань, короткострокові етюди займають

особливе місце в оволодінні технікою живопису. Робота над етюдами збагачує образотворчі засоби художника. Короткочасний етюд вимагає певної лаконічності в передачі натури, узагальненої трактування форми, так як повинен показати найістотніше у людині яку зображують. Робота над такими етюдами, розвиває спостережливість, гостроту ока, здатність чуйно сприймати колірні відносини в натурі.

Працюючи над тривалою постановкою, студенти мають можливість вести роботу послідовно, роблячи підготовчий малюнок, підмальовок, виявляючи форму і, нарешті, узагальнюючи деякі деталі. У короткочасному ж етюді немає можливості розмежувати всі ці завдання, а доводиться відразу, одночасно з малюнком, узагальнено ліпити форму тоном і кольором. Практичні навички, отримані в короткочасному етюді, безумовно, збагачують і процес живопису в тривалій постановці.

У короткострокових етюдах голови не постають завдання висловити внутрішній стан зображуваного людини через міміку, вираз очей, жест і тому подібне. Отже, етюд голови натурника – це ще не портрет, який представляє собою індивідуальний образ моделі, що розкриває душевний, психологічний стан даної людини. Важливо підкреслити, що завдання з освоєння прийомів живопису голови проводяться з навчальною метою, де потрібне вміння малювати, знати можливості кольорової палітри, що дозволяє передати в живописі зовнішній вигляд, її характерні риси.

У таких завданнях треба прагнути до лаконічності постановки. Необхідно відмовитися від усього зайвого, що відволікає увагу від головного – обличчя людини. Фон потрібно підбирати спокійний, без зайвих складок. Колір фону не повинен бути близьким до кольору і тону особи, голови. У той же час при дуже темному фоні тінюві частини натури будуть здаватися світлими. Бажано взяти фон таким, щоб він був темніше освітлених місць натури,

але світліше її тінювих ділянок. Темний фон можна використовувати, якщо натура пишеться при штучному освітленні. Модель повинна бути освітлена так, щоб добре прочитувався характер форми голови, її деталі. Голову треба розглядати як об'ємну форму з численними площинами, кожна з яких висвітлюється по-різному і по-своєму виявляє форму.

Навчальне завдання полягає в тому, щоб навчитися вирішувати в кольорі характер, загальну форму голови і її деталі (очі, ніс, губи, вуха, волосся) та при цьому отримувати зображення цілісне і об'ємне. Для позування на перших заняттях доцільніше підбирати модель (краще чоловічу) середнього та похилого віку з ясно вираженим характером форми голови та її деталей.

Методика виконання завдання з живопису голови майже аналогічна, як і для інших жанрів. Зображення голови, як процес, необхідно розглядати як певну суму понять про завдання, послідовність дій і структур образотворчих операцій тому зображення голови умовно можна розділити на наступні етапи:

1. Спочатку необхідно виконати попередній малюнок розташувати композиційно на полотні. Для цього спочатку ведеться пошук місця, з якого буде виконуватися композиція. При цьому зображення композиційно потрібно розмістити так, щоб відношення до умовного простору – формату і розміру паперу або картону, кількості фону – було масштабно виправданим, психологічно переконливим. Для цього розмір зображення голови повинен бути менше її натуральної величини, але не занадто дрібний. Небажано збільшення малюнка голови більше її натуральної величини. Це, як правило, призводить до викривлення пропорцій голови. Якщо голова зображується в три чверті або

в профіль, то перед лицьовою частиною фону береться дещо більше, ніж з боку потилиці.

2. Наступний етап – підмальовок. Виконується рідкою фарбою без білила, починаючи з темних місць і якомога точніше передаючи загальні колірні відносини. Виконуючи підмальовок, треба постаратися розкрити основні колірні відносини, не залишаючи надовго полотно незаписаним, так як білі місця утворюють сильний контраст до вже виконаних у кольорі ділянок, тому останні сприймаються в сусідстві з ними невірно. В цьому випадку важко визначити силу тону зображуваної ділянки з урахуванням тоного, яке ще не намічено в тоні. Знайшовши взаємини освітлених і тінювих мас між собою і їх відношення до фону, починають виявляти корпусними



Сластьонов Ігор. Жіноча фігура. перший етап

- мазками найбільш освітлені місця, півтони, тіні і рефлекси, більш чітко вирішуючи сильно освітлені виступаючі форми і м'якше, узагальніше – тінюві ділянки і фон.
3. Уточнення основних колірних й тональних відносин між основними великими масами. Цей етап необхідний для того, щоб не втратити цілого в колористичному вигляді натури. Визначення колірних відносин краще починати з найбільш світлого і інтенсивного кольору, потім темного, а всі інші кольори визначати по відношенню до них.
 4. Живопис складної пластичної форми – голови натурника – повинен базуватися на анатомічній конструкції черепа, м'язової системи, із застосуванням правил кольорознавства і основ перспективи.

5. У рішенні колірних відносин необхідно керуватися своїм відчуттям натури, постійно тренуючи очі в передачі основних колірних відносин і градацій теплих і холодних відтінків. Сама природа тільки підказує якими фарбами потрібно користуватися, щоб етюд вийшов виразним і характерним.

Портретний етюд голови літньої людини в техніці гризайль

Навчальні завдання: пошуки великих тональних відносин, передача освітленості, зв'язку голови з фоном, передача середовища.

- Освітлення природне, бокове.
- Матеріал:, гуаш або олія.
- Формат 30x40; 40x50 см.

Починати вивчати живопис голови краще з монохромного (одноколірного) її зображення. Це своєрідний перехід від зображення голови з гіпсової моделі до живопису голови з живої натури.



Сластьонов Ігор. Жіноча фігура. другий етап



Сластьонов Ігор. Жіноча фігура. третій етап

Уміння передати одним кольором світлотіньову характеристику пластично складної форми є необхідним завданням для студентів в процесі навчання.

Для одноколірного живопису найчастіше використовують темно-коричневі фарби (сепія, умбра палена, марс коричневий, кістка палена, нейтрально-чорна, білила).

Вправи одним тоном необхідні для того, щоб ознайомитися з пластичною формою голови людини, передати обсяг і середу за допомогою світлотіньових відносин. Завдання зображення голови в техніці гризайль подібні до тих, які вирішуються в малюнку. Монохромний живопис є перехідним етапом від малюнка до живопису кольором. В процесі роботи вивчається форма, аналізується структура. Колірне забарвлення, освітлення вирішуються умовно за допомогою тонального масштабу.

Процес тонального зображення голови ґрунтується на знанні її анатомічної будови, конструкції і пропорцій і здійснюється в методичній послідовності.

Пристаючи до живопису, треба прагнути до того, щоб якомога точніше передати свето-тональну особливість натури. Роботу над етюдом слід вести від великих тональних відносин до більш дрібним, весь час порівнюючи тональність, пропорції і піклуючись про цілісність. Моделюючи форму, не можна забувати про відмінності відносин по тону освітлених частин, півтони, тіні, рефлексу, падаючої тіні. Витримуючи якомога точніше тональні відносини, слід знаходити їх контрасти і єдність.

У живописі голови дуже важлива функція фону, його колірний і тональний взаємозв'язок з моделлю. На початковому етапі навчання натуру краще розмішувати на однотонному фоні. Для цього придатні сірі (темно-холодні) драпірування, неґрунтоване полотно. Яскравий, строкатий фон ускладнює вирішення завдання.

Писати можна при природному або штучному освітленні. Зазвичай голову висвітлюють збоку і трохи зверху. Освітлення, фон повинні сприяти виявленню ясності форми, тональних особливостей моделі.

Етюди голови натурника в різних ракурсах

Швидкі етюди голови натурника в кольорі. Виконується 3 - 4 етюд голови в різних поворотах.

Навчальні завдання: пошуки великих тонально-колірних відносин з узагальненої опрацюванням деталей. Передача характеру натури.

- Освітлення природне.
- Матеріал: гуаш або олія.
- Формат 1/4 аркуша паперу.

Досягнувши позитивних результатів у монохромному зображенні натури, можна перейти до роботи кольором. У виконанні швидких етюдів голови натурника треба ставити конкретні живописні завдання.

Вивчення даного завдання ставить за мету освоєння короточасних етюдів кольором, що допомагають усвідомити суть об'ємно-просторової побудови голови і її частин.

Спочатку виконується кілька швидких етюдів (протягом двох-трьох академічних годин). Основна увага на них приділяється цілісності, мальовничому рішенню зображення. У таких завданнях не слід прагнути до технічної завершеності етюду. Головне тут – передати загальний характер і пропорції голови, цілісність великої форми, загальне колірний стан. При цьому слід уникати приблизності, чорноти та розбіленості кольору.

Вивчаючи голову натурника в різних ракурсах, слід, перш за все, звернути увагу на те, як візуально змінюється положення профільних ліній і опорних точок її побудови: серединної лінії, що йде уздовж форми голови зверху вниз, осей надбрівних дуг, очей, основи



Валентин Серов Портрет Іллі Рєпіна. 1901

носа, рота, вуха, нижньої щелепи.

Для правильного розуміння побудови форми голови на початковій стадії живопису є її спрощення, виявлення її основи, а вже потім перехід до детального опрацювання. Нагадаємо, що форма голови в статичному положенні в фас ділиться по висоті на дві рівні частини лінією, що проходить на рівні очей (через зовнішні і внутрішні кути очної щілини). Передню частину голови умовно ділять на три рівні частини:

1. від лобових горбів до перенісся;
2. від надбрівних дуг до нижньої основи носа;
3. від основи носа до підборіддя.

Зображуючи голову в різних ракурсах (у фас, профіль, три чверті) у залежності від точки спостереження, треба враховувати положення всієї маси голови, її рух, перспективні скорочення форми на що йдуть планах.

На першому етапі зображення намічається загальне кольорове стан моделі, тонові співвідношення освітлених і тінєвих частин голови. Далі уточнюючи загальну масу і силует голови, потрібно намітити її індивідуальні особливості (деталі): форму і колір очей, носа тощо.

Етюди слід виконувати швидко, знаходячи основні тональні і кольорові плями і звертаючи головну увагу на положення голови в просторі, освітленість її поверхонь. Робити такі етюди необхідно якомога частіше. Вони корисні для тренування руки і ока, розвитку узагальненого живописного сприйняття натури, пізнання її живописно-пластичних якостей.

Етюд чоловічої голови з плечовим поясом

Портретний етюд чоловічої голови на нейтральному фоні в кольорі. Навчальні завдання: пошуки великих тонально-колірних відносин, передача характеру натури і світло-повітряного середовища з виявленням колористичного єдності.

Освітлення природне, бокове. Матеріал: гуаша або олія. Формат 1/4 аркуша паперу. Це завдання передбачає освоєння прийомів роботи над живописом голови з плечовим поясом з поглибленим і всебічним вивченням натури.

Для постановки підбирається чоловіча модель з виразною пластикою голови і характерними віковими особливостями. Натурника краще розташувати у вільній позі, щоб світло виявляло обсяг форми голови, шию і плечовий пояс.

У завданні, в числі основних завдань слід вважати вивчення характеру форми голови, її конструктивної будови, знаходження основних світлотіньових відносин між головою, шиєю з верхньою частиною тулуба, моделлю одягу і фоном. Далі слід ліплення кольором форм, розробка колірних і тональних відносин, моделювання форми з виявленням колористичного єдності всієї постановки.

Перед тим, як приступити до зображення натури, необхідно уважно вивчити модель, оцінити її характерні особливості, уявити собі на аркуші майбутнє зображення в кольорі. Далі можна зробити кілька попередніх ескізів-начерків в кольорі. Уважне вивчення натури в попередніх етюдах допоможе обрати лаконічні, що відповідають задуму даної постановки, колірні відносини великих мас.

Після вивчення попередніх ескізів-начерків в кольорі виконується підготовчий малюнок. Щоб малюнок вийшов переконливим, необхідно пам'ятати про анатомічну будову натури. Пластику голови, шиї і плечового поясу будують за допомогою ряду анатомічних опорних точок і ліній.

Приступаючи до живопису, необхідно перші прокладки кольором вести широко, не затримуючись на деталях, прагнучі якомога точніше встановити основні колірні відносини. Починати прокладки краще з великих мас тіней, не випускаючи з уваги колір

освітлених місць, щоб вся постановка отримала загальне кольорове рішення.

Наступний етап роботи над етюдом – перехід від загальних кольірних відносин до ліплення форми голови і плечового поясу кольором. Працювати слід швидко, не затримуючись на якійсь окремій ділянці і не уточнюючи багаторазово одні й ті ж місця. Прописку форми треба вести рівномірно по всій картинній площині.

Працюючи над передачею загальної форми голови, треба поступово переходити до малюнка і ліплення узагальненої форми деталей особи, моделюючи його великі і більш дрібні

площині. Особливу увагу, звичайно, слід приділити дрібним формам (надбрівних дуг, очей, носа, мімічних м'язів рота, вушних раковин, зачісці), так як без виявлення істотних деталей, що характеризують натуру, виразне зображення голови з плечовим поясом в живопису неможливо.

На завершальному етапі роботи потрібно узагальнити і в той же час підкреслити характерні моменти постановки, привести їх до загальної кольірної єдності.



The background features a light gray field with several overlapping circles in red and teal. A network of thin lines, including a prominent dark red triangle and a yellow triangle, connects various points across the composition. The word 'КОМПОЗИЦІЯ' is centered within the largest red circle.

КОМПОЗИЦІЯ

3.1. ЕКСКУРС ДО РОЗДІЛУ КУРСУ «КОМПОЗИЦІЯ КНИГИ»

Алтухова А.В.

Історія виникнення книги

Перш ніж книга набула сучасного і звичного усім виду, перш ніж склалася більш менш постійна її композиція, повинно було скластися багатьом факторам. У цілому ж зовнішній вигляд книги визначався багатьма чим: матеріалом, у якому з'явилася потреба з появою писемності, потребами соціуму і, звичайно, розвитком промисловості, винаходом друкарського верстата, який дозволив автоматизувати процес книгодрукування і зробив книгу суспільно доступною, а не просто предметом розкоші.

Якщо ж зазирнути зовсім далеко, у різних народів світу основою для письма служили різні матеріали. Як правило, їх брали з того що бачили і чим користувалися день у день: пальмове листя, глиняні та кістяні пластинки, метал і камінь, береста і шовк, тощо.

У III тисячолітті до нашої ери у Єгипті винайшли папірус. Він зручно згортався в трубку, а поперек не гнувся в силу особливості виготовлення. Технологія виготовлення папірусу була такою: стебла зрізаного очерету очищали від кори і з пористої серцевини нарізали тонкі стрічки. Їх укладали шарами, один шар поперек іншого; клеєм служив рослинний сік, який виділяв очерет. Висушений папірус полірували пемзою і морськими мушлями, підфарбовували і білили. Текст наносили тільки на одну сторону, так як чорнила проникали на його іншу сторону. Зазвичай сувої робили довжиною близько шести метрів. А найдовший з тих, що дійшли до нас – папірус Гарріса – більше 40 метрів завдовжки. Сувої з папірусу або інших матеріалів стали на довгий час однією з найпоширеніших форм книги не тільки в Єгипті, але і в інших народів. На сувоях записані єгипетська «Книга мертвих», «Іліада» і «Одіссея» Гомера.

У Древній Русі форма сувою проіснувала аж до XVII століття і використовувалася в основному для офіційних державних актів. У Греції папірус привозили з фінікійського міста Бібла (Біблоса), з яким і пов'язане грецьке найменування книг. Збори священних текстів християн – Біблія – в буквальному перекладі означає «книга». Від назви матеріалу (papyrus), з якого в Єгипті робили сувої, виникає найменування паперу, яке використовується в європейських мовах.

Папірус використовували в стародавньому Римі та Стародавній Греції. Він привозиться вже готовим, в свитках – свого матеріалу у римлян і греків не було. У Греції і Римі книги носили світський характер, вони були, скоріше, записами з усного мовлення, ніж листом. Тому були бідні за оформленням і рідко зілюстраціями.

В епоху еллінізму (332 р. до нашої ери – 30-і роки до нашої ери) книга отримала новий статус. Вона стала об'єктом досліджень, стала популярною, придбала витонченість і цінність. Приблизно в ці століття Єгипет заборонив вивіз папірусу за межі країни, і саме тоді був винайдений новий матеріал для виготовлення книг – пергамент. Пергамент не ламався на згинах, писати на ньому можна було з двох сторін. Вже з винаходом пергаменту з'явився прототип сучасної моделі книги – кодекс.

Певний час зустрічалися як кодекси з пергаменту або з папірусу, так і змішані. Але папірус як матеріал для виготовлення кодексів мав свої недоліки: він був мало еластичним, часто ламався, листи такого кодексу швидко рвалися від постійного перегортання. Пергамен володів рядом серйозних переваг, і це в кінцевому рахунку вирішило долю книги. Однак він був дуже дорогим матеріалом: для того, щоб виготовити з нього велику книгу, потрібно було зарізати ціле стадо тварин. Про дефіцит писального матеріалу, який постійно відчували книжкові майстри раннього середньовіччя, яскраво

свідчать палімпсести – рукописні книги, текст яких написаний поверх іншого, який був змитий (або зіскоблений). Змивали текст водою або опускали кодекс, що підлягав очищенню, в молоко і потім зіскоблювали текст пемзою або ножом. Повністю знищити старий пам'ятник писемності не завжди вдавалося, і іноді на релігійних книгах середньовіччя вдавалося відкрити літературні пам'ятники античності.

В епоху раннього середньовіччя виготовленням пергаменту займалися майже виключно ченці: особи церковного звання володіли монополією на освіту і взагалі належали до чи не єдиних грамотних людей того часу. Книги писалися майже виключно в монастирях, шкури тварин (головним чином, овечі і телячі, але використовувалися також шкіряний одяг і навіть свинячі) оброблялися протягом декількох днів гашеним вапном, щоб від них легше відставали залишки м'яса і вовни. Через кілька днів після такої обробки шкури натягалися на рами, і майстер, користуючись спеціальним скребком у вигляді півмісяця, зіскрібав шерсть з одного боку і залишки м'яса – з іншого. Отриману таким чином шкіру тримали у вапняній воді, щоб відбілити її і знищити залишки жиру, після чого вона натягувалася на раму і висушувалася. У більш пізній час її, мабуть, обробляли пемзою, щоб зробити більш тонкою. Для додання їй білизни і м'якості в неї втирали крейду. Найтонший пергамен виготовлявся зі шкіри ще не народжених ягнят, це був улюблений писальний матеріал папської канцелярії в середні століття. Але виготовлений таким чином пергамен йшов тільки на виготовлення книг невеликого формату.

У пергаменті розрізняють дві сторони – білу і гладку (колишня внутрішня сторона шкури), і більш грубу, що має жовтуватий колір (колишня зовнішня, покрита волоссям сторона шкури).

Переваги пергаменту забезпечили йому провідну роль у виробництві книги. Ці переваги полягали насамперед в довговічності і міцності матеріалу, тоді як папірусні книги-сувої від частого перемотування, атмосферної вологи, механічних пошкоджень руйнувалися досить швидко. Крім того, пергамент можна було списувати з обох сторін без побоювання, що чорнила проникнуть на іншу сторону. З цих причин пергамент був більш відповідним матеріалом для виготовлення кодексів. До того ж, книга-кодекс була за формою більш зручною: її можна було швидко гортати, перегортати до вже прочитаного місця, закладати потрібні місця і відразу їх відкривати. Кодекс з пергамену мав також ту перевагу, що розподіл творів на частини («книги»), що відповідають сучасним главам, не вимагав окремих сувоїв - все могло вміститися в одному кодексі..

Перемога кодексу над сувоєм символізувала ідеологічну перемогу християнства над «язичництвом» – творигреко-римської літератури зберігалися ще в свитках, тоді як нові християнські книги виготовлялися у вигляді кодексів, форма яких, таким чином, асоціювалася з їх змістом.

Іншою перевагою пергаменту було те, що книгу з пергамену можна було обробляти набагато ретельніше, ніж книгу з папірусу. Саме тому середньовічні книги так часто ставали справжніми витворами мистецтва. Виготовлену з пергамену книгу-кодекс можна було прикрашати ілюстраціями з непрозорих (грунтових) фарб - таких, яких папірус не зміг би витримати. Тому художнику, який прикрашав таку книгу, відкривалося широке поле діяльності. Вони називалися мініаторами (від слова *minium*, кіновар) або ілюмінаторами, а самі кодекси, прикрашені мініатюрами, - іллюмінованими кодексами. Палітурку виготовляв лігатор,

застібки - фібуларій. Особливо дорогі палітурки виготовлялися ювелірами.

Прообразом книги-кодексу був полиптих, кілька з'єднаних разом воскових табличок. У найдавніший час вони також називалися латинським словом «каудекс».

Виготовлявся кодекс в такий спосіб: лист пергаменту згинався навпіл – цей зігнутий лист називався грецьким словом диплома. Чотири таких зігнутих навпіл аркуша утворили зошит (від грецького слова «тетрадной», похідного від числівника «чотири»). Такий зошит був найбільш вживаною заготівлею для кодексу. Для античності найбільш поширеною формою кодексу була квадратна, яка давала можливість помістити кілька колонок тексту на одній сторінці. Зазвичай їх було три або чотири. Така організація простору сторінки кодексу вела своє походження від книго-сувої, де в поле зору читача перебували одночасно три-чотири колонки тексту. Один з найдавніших кодексів з текстом Біблії, виконаний в кінці античності (так званий Синайський кодекс) має по чотири колонки тексту на кожній сторінці – таким чином, в розгорнутій книзі погляду читача відкривалися відразу вісім колонок.

З IV століття нашої ери, коли перемога кодексу над сувоєм була вже dokonаним фактом, виробляються традиції прикраси та оздоблення кодексу, продовжені потім в середні віки.

Одним з найдавніших збережених до наших днів античних кодексів, ілюстрації якого продовжують традиції античного образотворчого мистецтва, є Ватиканський кодекс Вергілія, в якому ми знаходимо 50 добре збережених ілюстрацій, виконаних ґрунтовними фарбами, на сюжети «Георгики» і «Енеїди».

Художники пізньої античності, які займалися ілюстрацією книг, заповнювали своїми малюнками суцільні смуги, в яких окремі сцени слідували в порядку, відповідному викладу книги.

Ці смуги ілюстрацій могли оточувати особливою рамкою і забезпечуватися підписами під малюнками (або над ними). Ілюстрували в першу чергу такі твори, де без малюнків обійтися було абсолютно неможливо. Такими книгами були, наприклад, твори, в яких описувалися рослини або тварини, де ніякий опис не може замінити малюнка.

Мода писати золотом і сріблом по пофарбованому в пурпурний колір пергаменту поширилася в епоху пізньої античності – мабуть, з третього століття. Такі розкішно оздоблені книги виготовлялися на замовлення привілейованих осіб, багатих і знатних людей, осіб імператорського прізвища. Вони служили прикрасою будинку.

У Візантії мистецтво писати золотими літерами – так звана «хрісографія» – досягла високої досконалості. Майстри візантійського живопису зображали фігури святих або імператорів на золотому фоні, і пізніше цей звичай був перенесений на книжкову ілюстрацію.

В середні віки виробництво книг зосередилося в монастирських скрипторіях, де працювало по 20-30 чоловік. Зазвичай самий грамотний з них читав книгу вголос, а інші переписували її з голосу. Було і поділ праці: одні ченці просто копіювали тексти, інші переписували найважливіші книги каліграфічним почерком. Крім переписувачів над книгами працювали і художники. Вони малювали червоною фарбою букви-ініціали на початку глав.

До XII століття скрипторії тиражували тільки духовну літературу, але популярність лицарських романів змусила Книгодел переключитися на прозу, поезію і історичні хроніки. Тоді ж книга вийшла за поріг монастирів: якщо раніше навіть королі не вміли читати, то тепер монархи поголовно стали збирати бібліотеки.

Попит на книги стрімко зростав пропорційно числу грамотних

людей, але пергаментні видання як і раніше залишалися предметами розкоші. Все змінилося, коли в Європу прийшло китайський винахід – папір.

Винахід паперу значно здешевив і прискорив написання книг. Старі ганчірки, що використовувались як сировина, були набагато дешевшими ніж шкури тварин. Довгий час виготовлення паперу тримали в суворій таємниці.

Хрестоносці виявили її в арабських країнах, де на папері не тільки писали, а й марнотратно загортали в неї товари. І не дивно - старі ганчірки були куди дешевше корів. Скоро європейці завели у себе фабрики, де спеціальними валиками розгортали виварену в величезному чані ганчіряну масу в тонкі паперові листи. І хоча перша папір був не такий білої і красивою, як пергамент, зате коштувала на порядок дешевше.

У XIII столітті сталася ще одна технічна революція – з'явилося книгодрукування. Як і папір, його винайшли в Китаї.

Принцип був винайдений у Китаї у 1045 році, але оскільки в китайській мові тисячі ієрогліфів, книжковий друк виявлялася дорожче рукопису і не набув поширення. Знову ж друк був відкритий Іоанном Гуттенбергом.

Метод Гуттенберга був простий. Він вирізав з твердого металу дзеркальні зображення букв (пунсони), вдавлював їх по черзі в мідну пластинку і заливав текст, який вийшов, розплавленим свинцем. Застиглий виливок покривався фарбою, і з неї на спеціальному верстаті робилися відбитки, до півсотні за годину.

Спочатку книгодрукування стверджувалося насилу – проти нього повстали переписувачі книг, яким загрожувало безробіття. На Русі вони спалили майстерню першодрукаря Івана Федорова, змусивши його бігти до Великого князівства Литовського. Однак в результаті друковані книги перемогли – і не тільки через низьку ціну. У XVI столітті, коли в Європі вирували релігійні

війни, памфлети проти Папи Римського розліталися з надзвичайною швидкістю. Не меншою популярністю користувалися і прогнози астрологів. Друкарі штампували все це швидко і у великій кількості.

Полювання до читання обернулася неминучим різноманітністю книг. У ці роки почали свою кар'єру перші професійні письменники. За століття в одній тільки Франції з'явилися десять тисяч видань – від молитовників до еротичних новел з картинками. При цьому книги все ще виглядали так само, як в додруковну епоху – масивні, важкі, з химерним готичним шрифтом і червоними ініціалами. Новації прийшли з Італії, де на початку XVI століття видавець Альд Мануцій зробив чергову революцію, замінивши колишній готичний шрифт зручними для читання літерами.

Тому, що новації прийшли саме з Італії, було кілька причин. По-перше, Венеція на той час була дуже багатою, тому відшукати кошти для організації друкарні було легше, ніж в інших місцях. По-друге, Венеція у XV-XVI століттях була найбільш освіченою і самою вільнодумною частиною Європи. Інквізиція тут не лютувала, і жорстоких гонінь на іновірців та інакодумців у Венеції не було. Тож книгодрукування тут виявилось заняттям прибутковим.

Видання Мануція були дуже якісні. Інші видавці орієнтувалися на продукцію Альда, і він, таким чином, фактично ввів в друковану справу стандарт - якою має бути друкована книга. Крім великих книг, в половину і в чверть друкованого аркуша, він почав друкувати книги відносно невеликого розміру – у восьму частину (in octavo) друкованого аркуша.

Такі книги були зручні в роботі, їх навіть можна було взяти з собою в подорож. Розмір друкованого аркуша становив приблизно 60 × 108 см, якщо перевести в сучасні одиниці вимірювання. Розмір книжки, надрукованої in octavo, приблизно відповідав розміру сучасного стандартного аркуша паперу, формат

якого 30 × 21 см. Виявилося, що для створення гарної друкованої книги важливо не тільки її зміст, а й параметри чисто технічні: розмір аркуша, якість паперу, розташування тексту на сторінці, шрифт, яким набраний текст.

До того, як книги почали друкувати, їх переписували, але не звичайним рукописним шрифтом. Переписувачі фактично промальовували літери таким чином, щоб їх форма і розмір були однаковими.

Перші зразки друкованого шрифту були просто скопійовані зі шрифту рукописного і називалися «антиквой». Цей шрифт був чіткий і добре читався. Однак з самого початку типографського виробництва з'явилися люди, які професійно займалися виробництвом шрифтів і прагнули зробити книги ще більш легким для читання.

Гутенберг спочатку вирізав шрифти для друку з твердого дерева – бука. Звідси пішло російське слово «буква». Від назви цього дерева відбулися також слова «Book» і «dasBuch», якими називають книги англійською та німецькою мовами, відповідно. Але майже відразу ж на зміну дерев'яним шрифтам прийшли шрифти металеві, які відливалися зі спеціального сплаву. Шрифтовик повинен був поєднувати навички ливарника, гравера і мати гарний смак. Тому досить часто в цю область приходили ювеліри. Шрифтовик ФранческоГріффіт, який тривалий час працював з АльдоМануцієм, теж був сином ювеліра. Саме Гріффо придумав для друкарні Мануція шрифт під назвою «курсив».

Цей шрифт копіював рукописне написання букв. Саме слово походить від латинського словосполучення «cursivalittera», що означає «побіжний почерк». За курсивним написанням букви нахилиються приблизно на 15 градусів вправо (по ходу листа), а форма деяких з них змінюється.

Найголовніше, що курсивний лист

більш місткий – відстані між знаками скорочуються до нуля. Закінчується попередня буква, тут же починається наступна. Завдяки цій властивості курсивного шрифту, АльдоМануцій зміг наповнювати відносно невеликі книги формату inoctavo тим же змістом, що і більші книги, надруковані іншим, чи не курсивним, шрифтом. Курсивний шрифт з тих пір почали широко застосовувати спочатку в Італії, а потім і по всій Європі. В знак вдячності італійським друкарні за їхню працю і вигадки курсивний шрифт в багатьох країнах стали називати «італіком».

У 1501 році «Альд» почав використовувати свою видавничу емблему у вигляді дельфіна, який обвивається навколо якоря. Зроблено це було з метою захистити власний матеріал від підробок. Однак його видання класиків були настільки популярні, що емблему «Дельфін і якір» майже негайно вкрали французькі та італійські видавці. «Альд» запозичив малюнок з реверсу античних римських монет, випущених під час правління імператорів Тита і Доміціана, 80-82 р.н. е. Емблема «Дельфін і якір» пов'язана з девізом «Festinalente» (Поспішай повільно), який «Альд» почав використовувати ще в 1499 році, коли отримав римську монету з цим девізом і символом від П'єтроБембо.

Що стосується країн за межами Італії, у Чехії перша друкована книга вийшла у 1468 році і в 1517 р в Празі розпочав друкування Біблії на білоруській мові знаменитий Георгій-Франциск Скорина. У Росії друкарями, що випустили першу датовану книгу «Апостол» (1564), стали Іван Федоров і Петро Мстиславець.

XVII століття з його посиленням політичної боротьби, вік насування революцій і демократизації суспільства зажадав випуску більшої кількості дешевих видань. Якщо в XVI столітті основну масу книг становили релігійні видання, розраховані на небагатьох

освічених людей, то у XVII столітті потік політичних книг, брошур і листівок збільшився в багато разів. Цей процес раніше всього почався в Нідерландах (Голландії), де перемогла революція, яка встановила панування буржуазної демократії. З голландських видавців прославилася сім'я Ельзевірів, одні з яких були торговцями, інші друкарями в різних містах Нідерландів та Англії.

Фірма Ельзевірів проіснувала з 1581 по 1712 рік. Численна династія прославилася у всіх країнах Європи і зіграла визначну роль у всій подальшій історії книжкової справи.

Гарний і простий шрифт для малоформатних видань, розроблений в їх друкарні, який отримав назву «ельзевір», застосовується і до теперішнього часу. Вони ввели у вживання і незвично малі для того часу формати в 1/16, 1/24 частку аркуша. Особливо цікаво введення Ельзевірами формату 1/12, який виходить за межі пропорції, кратній двом, є як би витягнутим, подовженим. Він так і називається: формат-Ельзевір.

Ельзевіри випустили кілька мініатюрних видань, які наочно демонстрували досягнення видавців у поліграфії та мистецтві оформлення книги. У 1627 році була випущена мініатюрна книжечка «О королівському праві» (92 на 56 мм). У наступному році були надруковані «Афоризми» Гіппократа, розмір цієї книги був ще менше (92 на 44), а формат «Сатирикону» Петроніса 1676 - 1677 року видання склав і зовсім 88 на 48 мм.

Зменшення форматів призвело до здешевлення книг, сприяло збільшенню тиражів. Книга Ельзевірів виходить із замків і абатств і виходить на галасливі площі міст.

У Франції «Королівська друкарня», заснована у 1640 році кардиналом Рішельє, у своїх розкішних виданнях прославляла короля і церкву. Пишність, урочистість знайшли вираз в стилі бароко, в вишуканості книжкових палітурок.

Бібліофіл герцог де Гольє, міністр при Франциску I, поклав початок цілій школі палітурного оформлення, відомої під ім'ям «грольєрії». Паризький майстер Н. Єв першим став розташовувати на корінці книги прізвище автора і назву. З цього часу книга набуває того вигляду, який потім судилося зберегти до наших днів.

Разом з розкішними виданнями до читача прийшла й інша, більш доступна книга. Вона видавалася на народних мовах різних країн

Капіталістична книговидавництво в XIX столітті було рішучим кроком в русі вперед в порівнянні з феодално-абсолютистськими порядками попередньої епохи. В першу чергу треба відзначити прогрес в області технічного переозброєння друкарства.

У 1811 році в Лондоні побудували першу в світі швидкодрукувальну машину, пов'язану з паровим двигуном. Вперше вона була пущена в хід у 1814 році для друкування газети «Таймс».

Нова машина була сконструйована англійцями А. Еплгейтом і Р. Хое у 1846 - 1848 роках і названа ротаційною. Вона давала 12000 відбитків на годину. Спеціально для цієї машини стали застосовувати папір не у нарізаних аркушах, а у вигляді безперервно намотуваного рулону. На цих машинах друкували зі складальної форми, і окремі літери швидко зношувалися, що було істотним недоліком ротаційних машин.

Першу літографську ротаційну машину для заміни малопродуктивних плоскодрукувальних машин побудувала у Франції у 1868 році фірма «Маріоні», яка після винаходу офсетного способу друку та у зв'язку з розширенням обсягу друкованих робіт на жерсті на її базі створила першу літоофсетну машину, яка стала випускатися в США лише з 1904 року.

Іншою найважливішою проблемою, яка вирішувалася в ході технічної революції в книгодрукуванні XIX століття, було удосконалення друкованого

відтворення зображень (ілюстрацій).

Тут історія починається з репродукційної торцевої гравюри на дереві, винайденої англійцем Томасом Бьюіком у 1790 році для ілюстрування власного твору «Історія чотириногих». Перевага техніки торцевої гравюри перед звичайною ксилографією полягає в тому, що розпиляна поперек деревних шарів пластина менш зношується при друкарському тисненні, і зростає продуктивність. У XIX столітті торцева гравюра на дереві була основною технікою виготовлення ілюстрацій для книги.

У ті ж роки народжується технологія плоского друку для виробництва в першу чергу ілюстрацій – літографія. Літографія також пережила неабиякий успіх. З'єднуючись з іншими формами друкування, вона дала ряд продуктивних технологій (наприклад, хромолітографію – багатоколірний друк). Слідом за торцевою гравюрою вона панувала в книговиробництві XIX століття. Особливо продуктивною вважалася гравюра на сталі, оскільки менше зношувалися при тисненні.

Дух романтизму і пригод, який панував серед молоді, в атмосфері інтенсивних відкриттів і досліджень XIX століття, висловився в масовій появі пригодницької та науково-фантастичної літератури. Творцем цього типу юнацької книги був Жюль Верн. У числі найбільш популярних видань цього жанру були також романи А. К. Дойля, Ф. Купера, Т. М. Ріда.

З'являються перші підприємства дитячої та юнацької книги. Французький письменник П. Ж. Етцель у 1859 році заснував торгівлю дитячою книгою, спеціальний літературно-педагогічний журнал і, нарешті, знамените видавництво дитячої та юнацької літератури, після чого такі підприємства стали з'являтися у всіх країнах.

Масове і дешеве виготовлення тонових і кольорових ілюстрацій стимулює випуск ілюстрованої

друкарської продукції. Розвивається естамп, починається випуск літографічних репродукцій з картин і портретів. В ході європейських революцій і політичних подій великою популярністю користуються літографований, а потім фотоцінкографський плакат, карикатура, листівка. Під час франко-прусської війни у 1870 році в Німеччині і у Франції почався випуск маркованих і ілюстрованих листівок.

Книги XIX століття поділялися на дві категорії: книги розкішні для заможних покупців і книги дешеві, просто оформлені для широких мас. Розкішні дорогі видання друкувалися на «слоновому» папері з позолоченим обрізом, з кольоровими літографіями і гравюрами. Вони особливо славилися своїми палітурками з рясним тисненням. Шкіряна палітурка поступилася місцем палітурці-картонажу. Для цього були винайдені спеціальні синтетичні матеріали: коленкор, дерматин, ледерин.

Дорога книга випускалася нарочито малими тиражами, про що широкомовно повідомлялося в рекламі. Для залучення бібліофілів на кожному примірнику ставився порядковий номер. Після другої тиражу набір розсипався, так як покупець повинен був бути впевнений, що придбав бібліографічну рідкість. З цією ж метою на титульному аркуші вказувалося, що книга більше видаватися не буде.

Масові видання друкувалися комерційними тиражами (до 150 тисяч примірників) на газетному папері, в паперових обкладинках «кольору вершкового масла». У поспіху виготовлені, а скоріше знову ж заради реклами, прибуткові видання надходили в продаж нерозрізаними. Нерідко одна і та ж книга друкувалася одночасно у двох видах: у розкішному виданні для багатих бібліофілів і випусками у вигляді брошур для масового покупця.

У 1839 р французький книготорговець Ж. Шарпантьє став друкувати ходові

книги стандартним форматом 18 градусів з однаковою ціною 3-5 франків за том, компактно, без зайвої розкоші. Заздалегідь готувалися проспекти, де кожен із запланованих томів, що включав певний твір, був раз і назавжди позначений серійним номером. Публіка прозвала ці стандартизовані видання шарпантьєрами. З них було зручно підбирати дешеві сімейні бібліотеки. Деякі з шарпантьєрів XIX століття містили понад тисячу номерів у серії. В Англії набули поширення кишенькові книжки – пакетбуки.

До видання розкішних книг, журналів, альманахів, навіть серійних пакетбуків все ширше залучалися художники, до чого мало і безперервне вдосконалення технології ілюстрування. Видатні майстри – Е. Делакура, О. Дом'є, А. Менцель та інші прославилися і як художники книги. Деякі, присвятивши свою творчість виключно графіці, створили зорові образи книжкових героїв, які з тих пір в нашій уяві нерозривно пов'язані з образами класичної літератури. Особливо високої майстерності у цьому напрямку досягли ілюстратори класичних творів світової літератури – Шекспіра, Байрона, Гете, Діккенса, Сервантеса, тощо.

Початок XX століття був відзначений крайньою нерівномірністю економічного, соціального, культурного стану народів і держав. У кінці XX століття слабо розвинені країни по суті зникли з карти планети. Це спричиняло не просто поширення грамотності, а досягнення всіма націями, кожним громадянином окремо досить високого рівня освіченості. Далі йде створення загальнодоступного друку, книговидавання. Особливо вражають у цьому відношенні країни, що не відмовилися від ієрогліфічних систем письма (Китай, Японія, країни Далекого сходу), а також суспільства, ще вчора вважалися безписемними.

У 60-70 роках XX століття в капіталістичних країнах відбулася

модернізація поліграфічного виробництва, забезпечила значне зростання виробничих можливостей. До друку активно впроваджувалася електронна, лазерна техніка, фізико-хімічні технології, що дозволили істотно раціоналізувати редакційно-видавничий процес, поліпшити потік книжкової продукції, канали книгорозповсюдження.

Особливий успіх, починаючи з середини XX століття, припав на книги в м'яких обкладинках –пейпербекі. Довгий час вони вважалися найбільш перспективним видом видань. Успіх пояснюється тим, що масовий споживач вважав за краще купувати пейпербекі тому, що вони в середньому в півтора рази дешевше книг в палітурках, а також тому, що їх видавали серіями або випусками звичного стандарту.

Значну роль відігравали всілякі адаптовані видання, пристосовані до способу життя ділової людини. Завоювали успіх на ринку видання, розраховані на споживання не шляхом читання, а шляхом перегляду. Це, наприклад, так звані дайджести - книжко-скорочення, або комікси - книжки-картинки, текст яких обмежується підписами під барвистими картинками.

Тут не позбавлена значення та обставина, що книговидавцеві доводилося витримувати жорстку конкуренцію з новітніми засобами мультимедіа, де все підпорядковано стандарту форми.Книжкова ж продукція змушена була жити за такими самими шляхом.

Загалом сучасна книга у повному вигляді складається з таких елементів, як обкладинка, іноді супер-обкладинка, корінець, книжковий блок, форзац, авантитул, фронтиспис, колонтитул, шмуцтитул, колонціфера, титульний лист, нахзац, каптал, ляссе, кінцевий титульний аркуш і ілюстрація. У сучасній книзі деякі з цих елементів можуть замінюватися, упускатись або бути повністю відсутніми

з метою здешевлення видання.

Самі ілюстрації у свою чергу за видами поділяються на: фронтиспис, заставку, смугову і півсмугову ілюстрацію, розворотну, відбіркову, ілюстрацію в кінці глави, розділу або книги і буквицю.

Буквиця – це особливий вид ілюстрації, перша велика літера тексту або глави, звичайно збільшеного розміру, що служить елементом оформлення видання. Буквиця часто прикрашалися мініатюрами, орнаментами і зображеннями, зазвичай виконаними в техніці гравюри. У перших друкованих книгах кольорові літери продовжували вписувати від руки. Сьогодні буквиця, як ілюстрація, найчастіше присутня тільки в обрамленні дитячої літератури, героїчних поем, епосу та інших дорогих не тиражованих видань. Більш часто зустрічаються усі інші види ілюстрацій.

Фронтиспис – це ілюстрація до усього літературного твору, розташована навпроти титулу, на лівій стороні книги. Фронтиспис розкриває ідею книги. На фронтисписі може бути зображений портрет головного героя або самого автора.

Заставка – невеликий малюнок на початку розділу книги, зазвичай нагорі сторінки. Заставка може містити назву цього розділу.

Смугова і півсмугова ілюстрації – це ілюстрації, які займають всю площу сторінки і половину сторінки відповідно. Відбіркова ілюстрація – це невеликий малюнок, оточений текстом. Розворотна ілюстрація розміщується на двох сторінках. Кінцівка – це малюнок в кінці глави, розділу, книги.

Підхід до композиції і оформлення сучасної книги значно відрізняється від підходу до книги ще в минулому столітті. Сьогодні ілюстрація не просто супроводжує текст, а має майже самостійне значення, а з широким розповсюдженням культури коміксів і манги, роль ілюстрацій часто превалює

над роллю тексту у книзі. До того ж завдяки широкій поширеності і доступності книги, ілюстрація і оформлення мають цілком зрозуміле маркетингове значення, а елементи книги можуть як входити так і виключатися з її складу в залежності від цінової політики.

Ілюстрація, як і будь-який об'єкт культури, має свої тенденції. Тенденції ці народжуються і йдуть з плином часу, змінюються під впливом літератури, кінематографу, живопису. Раніше, в особливості якщо справа стосувалася фентезі, обкладинки книг прикрашали реалістичні, і в той же час гротескні ілюстрації: грізні дракони, суворі варвари, воїни і ельфи. Зараз ілюстрації навпаки, йдуть від реалізму в бік спрощеності, стилізації.

Функція зображення в книзі тісно прив'язана до частин, з яких складається кожне видання. Зображення на обкладинці – абосупер-обкладинці – читач бачить у першу чергу. Обкладинка



Приклад буквиці

обов'язково включає текстові елементи, найменування та ім'я автора, які повинні бути органічно вбудовані в ілюстративне рішення. Весь зовнішній вигляд книги, включаючи написи, створює цілісне уявлення про те, що чекає читача всередині. Ілюстрація на цій частині книги виконує декоративну і маркетингову функції. Самі ж ілюстрації – це зображення по тексту, які візуально доповнюють зміст твору. Малюнки ж на титульних аркушах, шмуцтитулах, всілякі заставки, кінцівки та літери - це різні декоративні, орнаментальні візуальні елементи книги, які швидше за покликані «прикрашати».

Історія виникнення книжкової ілюстрації

Ілюстрація (від лат. – висвітлення, наочне зображення) у широкому змісті – пояснення словесної інформації наочними прикладами, кресленнями або зображеннями. Ілюстрація може бути об'єктивним, точним тлумаченням тексту, але, з іншого боку, буває суб'єктивним, упередженим підкресленням бажаних або небажаних його рис. “Наочне зображення” прочитаного допомагає читачеві отримувати насолоду від книги. Люди догадалися про це дуже давно.

Ілюстрація була відома ще в стародавньому світі (Єгипті, Греції, Римі) у вигляді малюнків у рукописах, а в середні віки – мініатюр (твір образотворчого мистецтва невеликого розміру, відзначається тонкою технікою виконання).

Книжкова мініатюра – це зроблений від руки малюнок, багатобарвна ілюстрація або заставка, кінцівка. І в Стародавньому Єгипті, і в античних папірусних сувоях, і в давньоруських рукописних книгах обов'язково зустрічаються ці чудові твори мистецтва. Художні ілюстрації рукописів відомі вже в Стародавньому Єгипті (“Книга мертвих”). Збереглися окремі зразки мініатюр, що відносять до I століття

н.е. (рукопис Теренція “Іліада”, “Енеїда” – мальовничі ілюстрації перемежуються з текстом). Наприклад, у бібліотеці міста Мілана зберігається древній екземпляр “Іліади”, що прикрашають 500 мініатюр. Мініатюри релігійної тематики.

Книжкова мініатюра робилася гуашшю, аквареллю, клейовими фарбами, тушшю, пером – у кожній країні в різний час по-різному. Тонкі, своєрідні мальовничі твори на літературні теми відомі в Китаї з IV століття (сувій з жанровими сценами роботи ГуКай-чжи).

Найбільш ранні ксилографічні ілюстрації з'явилися в Китаї в VI-VII століттях. Були зроблені перші гравюри на дереві спеціального для ілюстрування літературного тексту.

Уже в XI столітті на Русі створювалися високомистецькі мініатюри “Остромировоевангеліє” (1056-1057), “Ізборник Святослава” (1073) із зображенням князівської родини. У XVI столітті, крім мініатюр релігійного характеру, одержали поширення історичні і побутові сцени.

Нового розквіту досягла книжкова ілюстрація у зв'язку з винаходом друкарства. З XV ст. ілюстрації до друкованих книг гравірувалися на дереві, згодом – на металі.

Гравюра на дереві була відома в Росії в середині XVI століття. В XVII столітті в Росії поширилася гравюра на металі. Російські майстри створили опуклу гравюру на олові. У гравюрі на металі різцем, сухою голкою й офортом у XVII столітті досягли високої майстерності Ушаков, Трухменський, Андреев, Бунін, Тарасевич та інші.

В опуклій гравюрі усі вільні від малюнка ділянки дошки за допомогою ножів, стамесок, доліт або різців (штихелів) поглиблюються на 2 – 5 мм. Малюнок, таким чином, підноситься над тлом, утворюючи рельєф з плоскою поверхнею. Фарба на дошку накладається тампонами або накочується валиком,

після чого на дошку вручну або пресом рівномірно накладається папір, на який переходить зображення. До опуклої гравюри відноситься гравюра на дереві (ксилографія) і на лінолеумі (ліногравюра), а також застосовувалася до кінця XV століття рельєфна гравюра на металі (пластина з міді, латуні або свинцю), що оброблялася штихелем. У гравюрі все складається з чорних і білих плям і штрихів. Навіть сірого в ній немає. Здавалося б, що такими засобами можна зобразити тільки зиму, сніг, чорні дерева без листя і, можливо, ще ворон. Та це не так. Художник різними штрихами та різним співвідношенням чорного й білого намагається зобразити всі кольори, що він бачить.

Білим штрихом на чорному легко передати яскраву блискавку, блиск води, миготіння листя, на яке падають промені сонця, блиск зброї та кольчуг. Легкими білими штрихами можна передати туман, що піднімається від ріки, та повітря, що затуляє від нас далекі предмети. Передаючи живі промені сонця, їхній рух, перемішуєш білі й чорні лінії, й вони начебто ворухнуться.

Чорною плямою й штрихом передаєш похмуру хмару, і темну зелень дуба, і масть коня, і плащ воїна, і темно-червоне знамено. Якщо придивитися, то побачиш, що чорне й біле весь час здається різним: то важким і громіздким, то легким і невагомим.

От ця чудова можливість – зробити з однієї дошки багато відбитків – і привела гравюру в книгу, зробила її основною ланкою оформлення, прикраси книги.

З винайденням у XVIII ст. техніки деревориту – гравюри виконують на дошці з дерева, розпиленого впоперек. Найкращим матеріалом для нього є самшит, груша, бук, горіх і вишня, а в XIX ст. – літографії – способу плоского друку, при якому для виготовлення друкарської форми використовують вапняк, т. з. літографський камінь, листи цинку або алюмінію.

Малюнок на поверхню каменю

наносять спеціальною жирною тушшю або літографським олівцем. Проміжні (пробільні) елементи малюнка обробляють розчинами азотної (камінь) або фосфорної (метали) кислоти та колоїдом, завдяки чому вони фарб не сприймають. Вкрите фарбою зображення відбивають безпосередньо на папері.

Надалі став застосовуватися офорт – вид гравюри на металі, у якій заглиблені елементи зображення виходять шляхом травлення металу кислотами. Для виготовлення друкованої форми служать пластини з міді або цинку, гладка відполірована поверхня яких покривається кислототривким лаком. Метод полягає в наступному: малюнок продряпують у лаку гравірувальною голкою, оголюючи метал, після чого дошку трують кислотою, що діє лише на продряпані місця.

Далі особливої популярності набуло фотомеханічне репродукування ілюстрації. В галузі ілюстрації працювали видатні художники. Історія світового мистецтва знає десятки імен художників, що в основному (навіть цілком) присвятили себе книзі: Гюстав Доре, Володимир Фаворський, Іван Білібін...

Ілюстрації до самих найзначніших творів світової літератури створювали класики світового образотворчого мистецтва: Боттичеллі, Рембрандт, Делакруа, Дом'є, Мане, Репін, Кустодієв, Врубель.

Перш ніж почати безпосередню роботу над ілюстраціями, художник продумує їхнє місце в книзі. Він намічає формат і пропорції ілюстрацій, композицію розворотів, вирішує, чи розташуються малюнки в тексті, чи будуть заставки і кінцівки, вибирає техніку їхнього виконання. Місце ілюстрацій у книзі в багатьох випадках визначається характером видання, але основне, від чого виходить художник, – це зміст книги. Художні засоби, що використовує художник

у своїх ілюстраціях, відповідають його творчій індивідуальності, але вони залежать також і від характеру літературного твору, той самий художник у кожній новій роботі вирішує по-різному питання про художні засоби, про прийоми розміщення ілюстрацій у книзі.

За первісною стадією роботи – читанням літературного твору з метою уявити собі загальний вигляд майбутніх ілюстрацій – впливає друга стадія роботи: художник ретельно вибирає й виписує собі з різних місць оповідання усе, що стосується до характеристики кожного персонажа – риси його зовнішності, висловлювання, визначаючи характер, манеру триматися, відношення до інших персонажів.

Виписки бувають часом дуже докладні – Горький, наприклад, до дріб'язків описує своїх діючих осіб; а іноді, як, скажемо, у творах Чехова, художникові даються тільки натяки на зовнішність і риси характеру героя. У тім і в іншому випадку від ілюстратора потрібен великий творчий досвід і чуття при остаточному створенні портрета героя.

Художник збирає величезний матеріал, перед ним проходить калейдоскоп осіб. Він розглядає безліч портретів або фотографій людей, що жили в той час, про який розповідається в літературному творі, намагається відшукати й зафіксувати в пам'яті або на папері усе, що визначає манеру триматися, вигляд людей, що належать до того ж колу, класу, національності, що і його герой.

Це допомагає художнику створити образ, вірний часу, історично точний. Але це не все, герой повинен бути живим. І в цьому художникові може допомогти лише саме життя.

Остаточний варіант ілюстрації зобов'язаний містити в собі тільки найголовніше, тільки те, на що глядач повинний звернути особливу увагу. Для з'ясування цього головного художник

і прагне як можна повніше змалювати собі риси героя у всій їхній сукупності.

Багато часу приділяє художник вивченню епохи й обстановки, у якій відбувається дія і літературного твору. Через його руки проходить багато музейного й архівного матеріалу, і він робить замальовки меблів, побутових предметів, виїжджає, якщо це можливо, туди, де і відбувалися події, про які розповідається в романі.

Художник намічає, які основні події роману (о'будуть відбиті в малюнках, який момент даної події найбільш гостро характеризує діючих осіб, прагне до того, щоб кожен персонаж став у найбільш характерному своєму прояві, щоб від сторінки до сторінки не губилася ведуча лінія письменницької розповіді, намічає "ударні" аркуші, що відповідають кульмінаціям оповідання.

У ряді випадків художник стає співавтором письменника, показуючи у своїх малюнках те, про що в книзі часом говориться тільки натяком.

Гюстав Доре – французький графік. Народився 6 січня 1832 року. Він виконав широко відомі ілюстрації до класичних творів світової літератури "Гаргантюа і Пантагрюель" Ф. Рабле (1854), "Божественна комедія" А. Данте (1861), "Дон-Кихот" М. Сервантеса (1862-1863), Біблії (1864-1866) та інших. У 60-70-х роках, після перебування в Англії, створив соціальне загострені малюнки з життя лондонської бідноти. Доре відомий і як живописець та скульптор.

Серед майстрів ілюстрації в Росії – видатний художник Володимир Андрійович Фаворський, який народився на зламі епох і жив у першій половині ХХ століття, коли на зміну мистецтву зі сталими традиційними формами прийшло нове мистецтво, яке несло в собі величезний заряд енергії та ідей.

Володимир Андрійович народився 3 березня 1886 року. Російський графік і живописець, народний художник СРСР

(з 1963 р.), дійсний член АН СРСР (з 1962 р.). Автор станкових серій гравюр: "Роки революції" (1927-29 рр.), "Самарканд" (1942-44 рр.), "Великі російські полководці" (1945-47 рр.), портретів Ф. Достоєвського (1929 р.), О. Пушкіна-ліцеїста (1935 р.) тощо. Художник широкого діапазону (а він працював і в живопису, і в монументальному мистецтві, в театрі, скульптурі), він був і видатним теоретиком, і педагогом. Але більш за все Фаворський відомий як блискучий майстер гравюри та ілюстратор. Він був знавцем і творцем книги, де новаторський дух виявив себе особливо яскраво. Розглядаючи книгу як єдиний організм, нерозчленований на окремі елементи і який розвивається в часі та просторі, Фаворський визначив наперед розвиток мистецтва книги, створив свого роду школу, яку наслідують сучасні художники, що присвятили себе книзі.

За своє довге творче життя Фаворський створив багато серій ілюстрацій до класичних і сучасних творів літератури. Це "Слово о полку Ігоревім" (1937 і 1950-55 рр.), драми "Борис Годунов" (1953-54 рр.) і "Маленькі трагедії" О. Пушкіна (1959-1961 рр.) > вірші Р. Бернса, "Сонети" Шекспіра й повісті Гоголя та ін.

І жодна з них за своєю пластикою не повторює іншу. Це показово для Фаворського, адже його цікавив не стільки сюжет, а перш за все характер і стиль книги, яку потрібно ілюструвати, її особливе, властиве тільки їй світовідчуття. У цьому теж дало себе взнаки новаторське ставлення до ілюстрації – художник виступає як тлумачник тексту книги, розкриває її зміст, проникає вглиб авторської думки. Фаворський завжди вмів знайти й передати загальнолюдську значимість змісту через пластичне усвідомлення матеріалу та форми конкретного письменника, його літературного методу. Його ілюстрація – не графічний дослівник тексту. Це співтворчість.

Кожна гравюра – самостійний твір, який живе поза літературним текстом. Це не означає, що Фаворський дозволяв собі свавільство стосовно тексту. Він завжди глибоко розумів його і давав точну, правдиву відповідь глядачеві й читачеві. Він умів читати!

Та говорити про Фаворського тільки як про майстра ілюстрацій – мало і надто вузько. Він передусім бачив книгу, книгу в цілому. Шрифту, набору прикрасам книги, її обкладинці та іншим елементам він приділяв таку ж пильну увагу, як і ілюстраціям, "...я роблю книгу" – казав Фаворський. І саме тому вся книга в цілому в нього стає високохудожнім твором.

Значення творчості Фаворського вже давно оцінено по заслугі. Художник-новатор у найвищому значенні цього слова, теоретик, майстер із світовим ім'ям, гравер такого масштабу, якого не знали з часів Дюрера, Фаворський невичерпний у своєму мистецтві, він вічний.

Українська ілюстрація бере свій початок з книжкової мініатюри Київської Русі ("Остро-мировеєвангеліє", 1056-57, та ін.). Розвиток її пов'язаний із здобутками граверів XVII- XVIII ст. Зародження в XIX ст. української реалістичної гравюри пов'язане з іменем Т. Шевченка. Визначними майстрами ілюстрації були К. Трутовський, О. Сластіон.

Трутовський Костянтин Олександрович – український живописець і графік, народився 9 лютого 1826 року. Його твори: "Хоровод у Курській губернії" (1860), "Колядки на Україні" (1864), "Білять полотно" (1874), "Кобзар над Дніпром" (1875), "В місячну ніч" (1881) тощо. Картини зберігаються в ДТГ у Москві, ДМУОМ у Києві, Київському музеї Т.-Г. Шевченка. Трутовський відомий і як ілюстратор. У 1860 році він надрукував свої ілюстрації до повістей Марка Вовчка, альбом літографій до циклу повістей "Вечори на хуторі біля Диканьки" М. Гоголя (1874-1876). Створив також ілюстрації до біографії Т. Шевченка (1885), до поем

“Гайдамаки” (1886) і “Невольник” (1887) Т. Шевченка, до байок І. Крилова (1864).

Для сучасних ілюстраторів характерне прагнення до глибокого образного розкриття ідейного змісту літературного твору, виявлення його історичних, національних і стильових особливостей, різноманітність технік та індивідуальність художніх манер. Сучасна ілюстрація є окремим жанровим різновидом книжкової графіки. Серед українських майстрів ілюстрації – І. Іжакевич, В. Касіян.

Іжакевич Іван Сидорович (1864-1962) – український живописець і графік, народний художник УРСР з 1951 року. Працював у галузі станкового й монументального живопису, книжкової ілюстрації.

В 1893-1898 роках виконав ілюстрації до творів Т. Шевченка “Причина”, “Гайдамаки”, “Катерина” та ін. Виконав ілюстрації до творів Лесі Українки “Лісова пісня”, М. Коцюбинського “Гайатогеапа”, І. Франка “Бориславські оповідання” (1937), Г. Квітки-Основ’яненка “Пан Халявський” (1941), І. Котляревського “Енеїда”, “Наталка Полтавка”, “Москаль-чарівник”.

Касіян Василь Ілліч (1896-1976) – український графік і художник. Автор портретів Шевченка, ілюстрацій до “Кобзаря”, повістей І. Франка, О. Кобилянської, В. Стефаника. В 1964 році одержав премію імені Т.Г. Шевченка.

Особливості дитячої книжної ілюстрації та її відмінності від дорослої

Незалежно від вікової групи читачів, у книжній ілюстрації має бути присутній найважливіший принцип відображення змісту твору. Відношення предмета і простору, героя та оточення – це ті складові, які, розбудять у читачів живий інтерес до ілюстрації. Говорячи про ілюстрування дитячої книги, потрібно відзначити її специфічність.

Для дитини ілюстрація – найважливіший пізнавально-інформативний елемент, який

має незаперечне виховне значення. Через неї дитина освоює навколишнє середовище, природу і тваринний світ, людей і рід їхніх занять. Тому ставлення художника до ілюстрування дитячої книги має бути особливим, надзвичайно відповідальним, щирим і безпосереднім. З цього приводу американський ілюстратор дитячої книги Сьюс, казав, що хотів би дарувати дітям «мрії, сміх, любов та здатність до співчуття». В дитячій книзі вирішення сюжету ілюстрації має не тільки відгукуватись на зміст оповідання, але і відповідати пізнавальній стороні, тобто бути наглядним, детальним в розробці типажів, їх аксесуарів, середі їх існування.

Якщо літературний твір носить історичний характер або його дія відбувається в інших землях і країнах з яскраво вираженими національними та етнографічними особливостями, то, приступаючи до ілюстрування, необхідно зібрати достатній матеріал з культури народу, його костюму, предметів побуту, архітектури міст і селищ. Але для художника образна виразність важливіше ілюзорної достовірності.

Якщо ілюструється казка, то елемент казковості в ілюстрації, який виходить за рамки буденної дійсності, повинен обов’язково мати місце. Фантазія і уява – це постійні супутники художника. Дитина бачить, перш за все, предмет, а дорослий – простір. Дитина не розуміє умовності, шукає конкретності, любить яскраві кольори, для неї крім зору дуже важливий дотик. Цією тягою до предметності пояснюється, те що «... дитяча книга повинна бути якісною в матеріалі, ...». З особливостями дитячого конкретно-предметного сприйняття пов’язана перевага кольорових ілюстрацій і обкладинок.

Дорослий сприймає ілюстрацію як даність, дитина ж завжди бере участь у співтворчості з художником. Він не тільки бачить готовий образ, але і сам домальовує

його в уяві. Ось що В.А. Фаворський пише про дитячі іграшки (це можна віднести і до дитячих ілюстрацій): «Що треба цим речам, щоб ожити? Мабуть, бути з дитиною в одному просторі, брати участь з ним у грі; і, може бути, саме нерухомість цих речей робить їх в уяві особливо рухомими». З цим пов'язана можливість малювати предмети в дитячих книжках живими, а тварин - антропоморфними. Дитина сама часто ставить себе на місце персонажа або речі. Саме тому зображення предметів «зовсім як в житті» робить їх нудними для неї, позбавляє духу казки, в якому вона поки живе.

Поділ на «дітей» і «дорослих» в цілому умовний. Серед дітей можна виділити дошкільнят, молодших школярів, підлітків і юнацтво. Якщо дошкільнята та молодші школярі тільки починають пізнавати світ, то підлітки вже мають деякі навички дорослого життя, і книги для них як по змісту, так і по оформленню, займають проміжне положення між дорослими і дитячими. Книги для юнацтва вже майже нічого спільного не мають з дитячими. До інтерпретації тексту дорослої, підліткової і дитячої книг у художника, безумовно, повинен бути різний підхід. Можна, сказати, що в дорослій і підлітковій книзі панує текст, а в дитячій - ілюстрація.

Дошкільнята

Дошкільник здебільшого не читає книгу, а розглядає її як красиву і цікаву іграшку; причому кожна сторінка має для нього самостійне значення – як окрема таблиця або картинка. Тому в дитячих книжках дуже доречні орнаментальні та образотворчі рамки, а ілюстраціями бажано постачати кожен розворот. За справедливою думку В.А. Фаворського, тут орнамент здатний замінити собою пейзаж.

Діти із задоволенням сприймають багато оформлені літери, кольорові заголовки і навіть рисований шрифт самого тексту. Для дошкільнят існує особливий тип книги - «книжка-картинка». У таких виданнях текст або



Дипломна робота кафедри образотворчого мистецтва. Дитяча ілюстрація

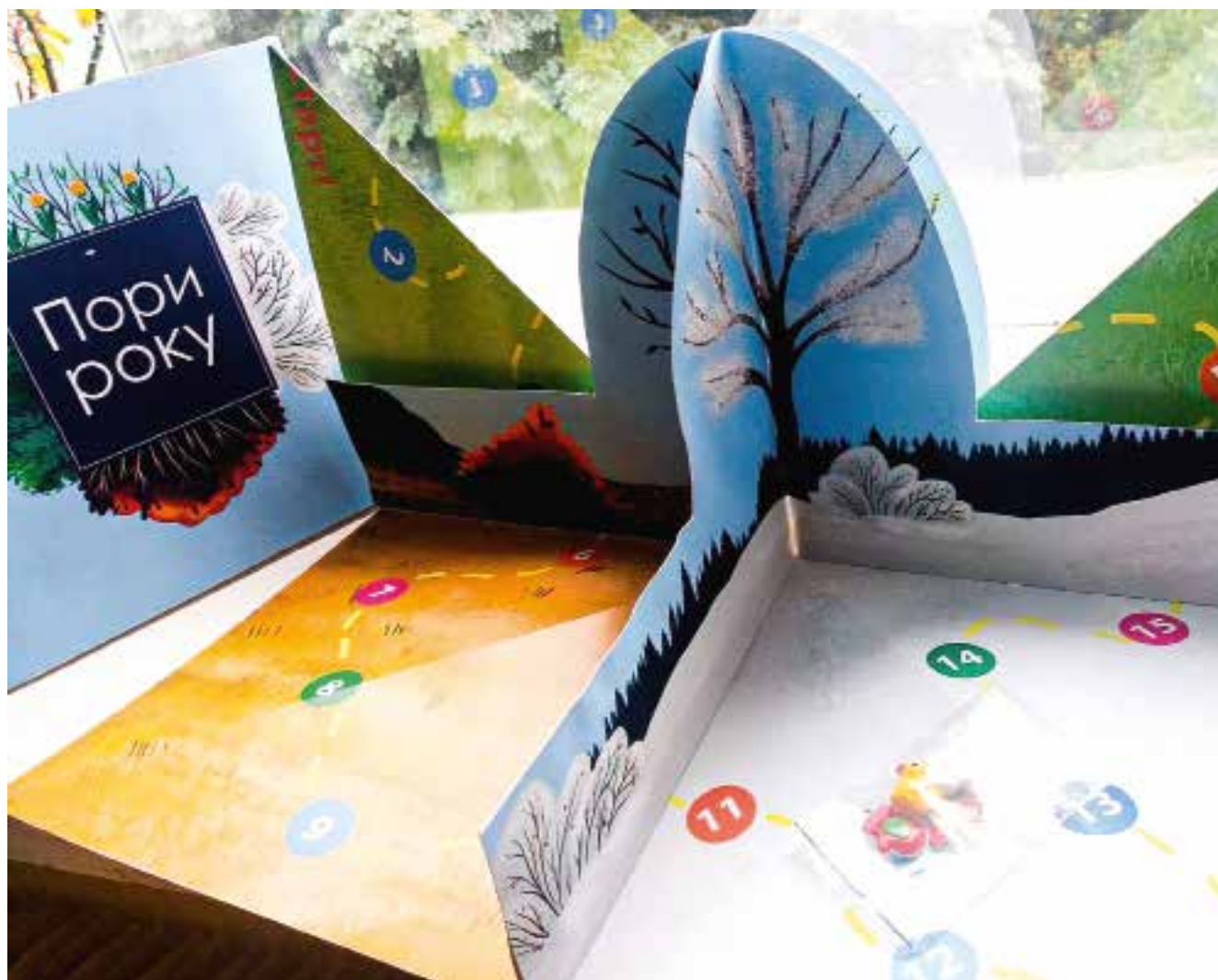


Дипломна робота кафедри образотворчого мистецтва. Обкладинка до казки

зовсім відсутній або присутній у вигляді невеликих підписів-коментарів до ілюстрацій. Якщо малюнки в ілюстрованій книзі можна порівняти з нерухомою фотографією, то зображення в книжці-картинці - це, скоріше, мінливі образи кіно. Крім того, згадаємо знайомі нам з дитинства книжки-розкладачки, книжки з елементами руху або у формі якогось предмету - колобка, будиночка і т.п., де в обкладинці вирізане «віконце», що веде в першу сторінку. В.А. Фаворський позначає два типи сприйняття: рухово-відчутливий і рухово-зоровий.

У першому випадку форма бачиться площиною, з однієї точки зору, у другому - об'ємно, в просторі, як би незалежно від положення глядача. Для дошкільнят характерне площинне бачення предметів,

і тому ілюстрації в їх книгах повинні носити площинний характер. Маленькі діти ще не в змозі сприймати зображення так, як дорослі, і художник повинен уникати чогось незрозумілого для них: не можна розрізати предмет або персонаж, залишаючи частину його за кадром, не можна сильно підкреслювати повітряну перспективу - розчиняти дальній план в просторі, вводити узагальнені силуети, порушувати локальне забарвлення предмета, вводити сильні світлотіньові контрасти. «... Збереження предмета є одне з головних умов дитячої ілюстрації». Існує думка, що ілюстрації для дітей треба малювати як діти. Чи вірно це? І так і ні. Тут необхідно внести ясність. Маленька дитина 3-6 років, яка тільки що навчилася читати, лише починає



Дипломна робота кафедри образотворчого мистецтва, Переверзової Д. Інтерактивна дитяча книга «Пори року»

знайомитися з навколишнім світом. Його зорові уявлення ще бідні, і його цілком задовольняють власні рисунки-каракулі. Його сприйняття світу живе у злагоді з його творчістю. Щоб адаптувати книгу для такого читача, художник начебто повинен «Підлаштовуватися» під дитину. Але «Підлаштовуватися» - погане слово. Воно завжди передбачає нещирість, до якої діти дуже чутливі. Швидше, необхідно не копіювати почерк дитини, а намагатися поглянути на світ її очима. Хороший дитячий письменник або художник той, хто все ще ясно пам'ятає своє дитинство і зумів частково зберегти в собі дитину з його безпосередністю і щирістю. Такий малюнок для дітей все одно повинен бути гармонійним, професійно виконаним і скомпонованим. Створити його дуже

складно: треба пройти по тонкому лезу між нудною сухою «дорослістю» і непрофесійною підробкою під «дитячість». «Важливо, щоб ілюстратор і не намагався бути насильно «дитячим». Тільки так дитини можна переконати. Це так само, як коли розповідаєш: розповідь переконлива, якщо ми переконані самі». Молодший шкільний вік. Час йде, дитина росте, і збагачуються її уявлення про світ. Розвиток її відбувається нерівномірно. Сприйняття світу і думки випереджають фізичні можливості дитини. В його свідомості настає перелом. Дітям 7-9 років, на відміну від малюків, часто зовсім не подобаються їхні власні картинки. Для молодших школярів аж ніяк не потрібно малювати, як вони. Дитина мріє скоріше стати



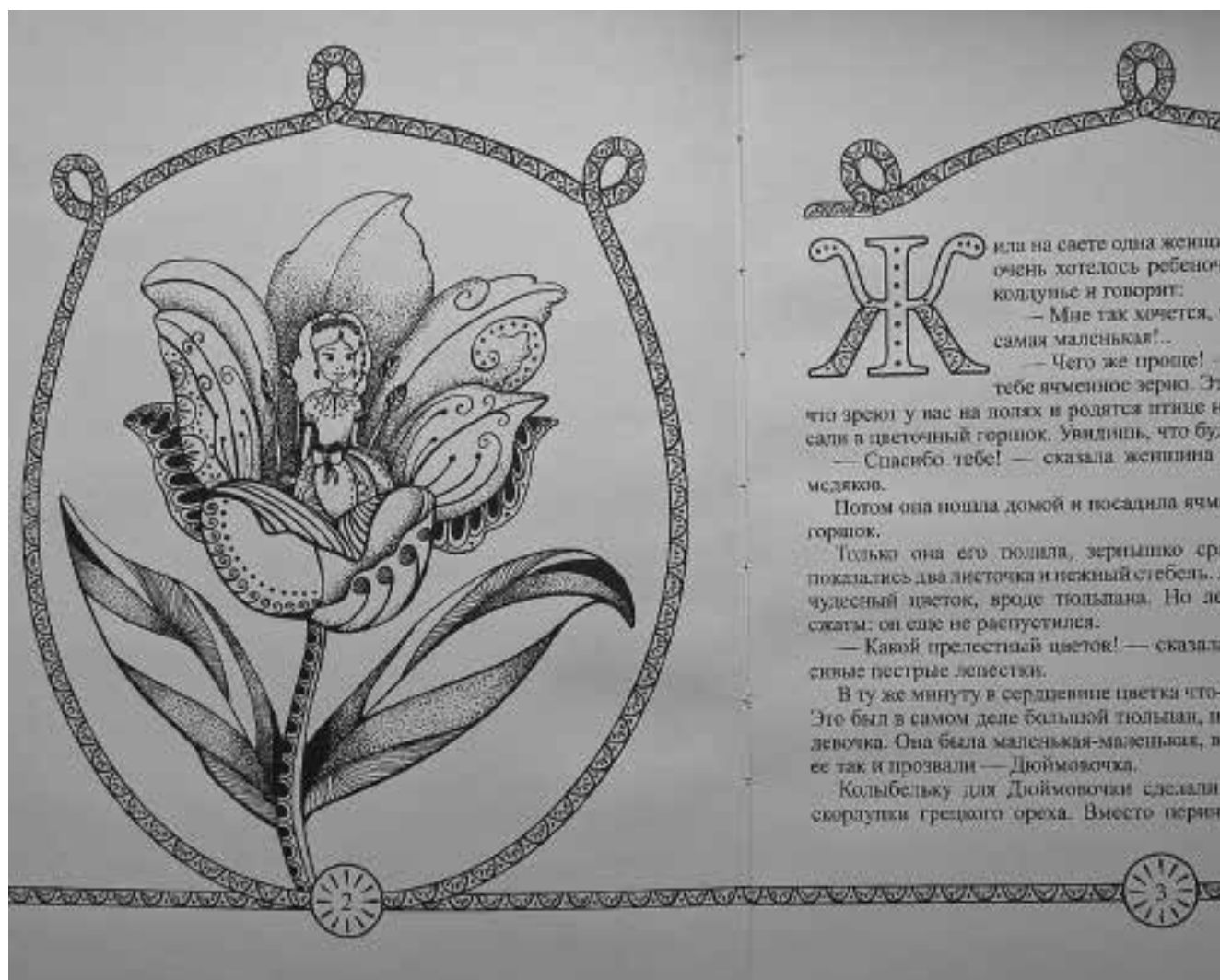
Дипломна робота кафедри образотворчого мистецтва. Обкладинка до казки

дорослим. Не дивлячись на неповноту свого досвіду, вона вже усвідомлює (згадайте своє раннє дитинство), що сам малює гірше, ніж досвідчені художники. Побачивши «красиву» картину, дитина часто говорить: «Я теж так хочу!» У своїй книжці, яку кожен день роздивляється він бажає бачити досконалість (Нехай в своєму ще обмеженому розумінні), щоб вона захоплювала його - навіть не стільки текстом, скільки зображеннями.

Картина світу молодшого школяра багатше, ніж в дитячому саду, він уже робить скромний крок до розуміння об'єму і простору (Розуміє, що тінь темніше світла, а предмети, які знаходяться далі, менше найближчих). В ілюстраціях для молодших школярів допустимо введення кольорових відтінків одного

і того ж предмета, використання просторових планів (при цьому дальній план обов'язково повинен читатися матеріально). При цьому абсолютно неприпустимі руйнування форми, прийоми абстрактного мистецтва, зайва «фактурність» малюнка. Разом з тим шарж і гумор в зображенні персонажів зазвичай дуже подобається дітям.

Дитина 7-9 років пред'являє вже великі вимоги до ілюстрації: Вона в змозі відчувати пропорції і навіть в якійсь мірі професіоналізм художника. Він аж ніяк не так примітивний і наївний, щоб не здогадатися, коли відхід від дійсності підсилює образ, а коли виходить з невміння малювати. Просто те, що дорослі розписали в теорії мистецтва, дитина ще лише відчуває інтуїтивно. Але, безумовно,



Дипломна робота кафедри образотворчого мистецтва. Оформлення сторінки в дитячий книзі



Дипломна робота кафедри образотворчого мистецтва. Обкладинка до казки

молодший школяр все ще живе в світі казки. Він бачить її всюди, прихованої за нудною буденністю. І цей дух чарівництва і мрії художник-ілюстратор повинен передати в своїй творчості, враховуючи і примирюючи один з одним два протиріччя: все ще дитяче сприйняття світу і бажання скоріше подорослішати.

Підлітки

Ілюстрування книг для підлітків має свої особливості. Виростаючи з казок, дорослішаючи, вони переносять в світ своїх нових інтересів прагнення до гостросюжетних літературних творів, пригод або подорожей. Сприйняття з віком приймає у них більш складні риси. Знання, які вони одержують в школі і вдома, інформація про різноманітні явища і предмети, значно розширюють їх поняття про навколишній світ. Тому цікаво зроблена ілюстрація може принести підлітку більшу користь саме в плані розширення його кругозору, отримання достатньо ясного і опуклого уявлення про прочитане. Ілюстрація для цього віку вимагає більше конкретності, а образ - виразного опрацювання. Сюжетне вирішення ілюстрації має віддзеркалювати кульмінаційні моменти літературного джерела, цікаві розв'язки в ході розповіді. Такий підхід до ілюстрації підіграє інтерес підлітка, змушує вдивлятися і розглядати її. Ілюстративний ряд, як і в книзі для малюків, повинен розташовуватися цікаво і рухомий. Тут можлива взаємодія смугових і текстових ілюстрацій, наскрізні рухи і зупинки. Такий підхід до ілюстрування книги не тільки цікавий, але і сучасний. Як в малюках, так і в підлітковій книжковій ілюстрації слід уникати перевантаженості в композиції, невиправданої багатофігурності і широких ландшафтних зображень. Ілюстрація за своїм візуальним характером повинна мати нестанковий, а більше прикладний, камерний звучання. Головне в ній – рішення сюжету або образу доступними, зрозумілими засобами, розкриваючими

характер, настрій, стан персонажа, його індивідуальні особливості. Говорячи про дитячу книгу, в особливості для малюків і молодших школярів, не можна обійти стороною питання про колір. Якщо дорослий в стані відокремлювати форму від кольору і, отже, сприймати чорно-білі ілюстрації, то для дитини ці дві речі нерозривно пов'язані. Кожен предмет для нього єдиний і має впізнаватися у всій сукупності своїх властивостей. Підліток, який має риси і дитини і дорослого, може сприймати зображення диференційовано: від якихось книг він чекає яскравою барвистості, а в якихось допускає виправданість монохромного рішення.

У живописі все зображення будується за допомогою кольору. У малюнку, навпроти, колір відіграє допоміжну роль, не маючи самодостатнього значення. Графіка менше прагне перетворитися в саме життя, не претендує на повноту передачі зовнішніх якостей зображуваного. У використанні кольору в малюнку можуть бути дві функції – образотворча і виразна. У першому випадку він застосовується для того, щоб доповнити зображення, наблизити його до натури, не переходячи при цьому в живопис. З цією метою, наприклад, використовується тон сангіни в малюнку оголеної моделі. Завдання кольору в даному випадку - зробити зображення більш природним, звичним для очей. Таке використання кольору більше характерно для дорослих і підліткових книг. В іншому випадку колір в графіці стає засобом вираження. Такий підхід характерний для дитячих книжок. Іноді багатобарвним ілюстрацій, здавалося б, не вистачає зовсім трохи, щоб перетворитися в живопис. В такому випадку можна говорити вже про колорит ілюстрації.

Але відмінність такої ілюстрації від живопису в тому, що колір в ній все рівно залишається умовним, придуманим художником з будь-якою метою, а не

взятим з натури. Властивості кольору, докладно розглянуті у виданнях з живопису і композиції - це кольоровий тон, насиченість, світлота і яскравість.

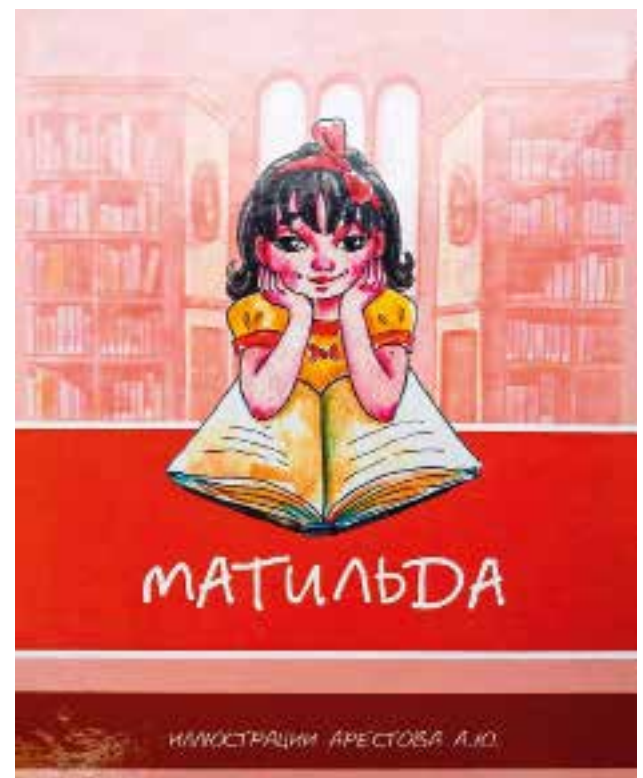
Колір використовується інтуїтивно, минаючи логіку. Він володіє асоціативним звучанням, і його сприйняття часто бере витoki з міфології і релігії. Але деякі закономірності сприйняття кольору закладені в нас природою і життєвим досвідом.

1. Теплі кольори більш легкі, мають наближаючий ефект, здатні збільшувати обсяг предметів.
2. Холодні кольори важкі, мають віддаляючий ефект.
3. Зелений колір - пасивний, може «помирити» інші фарби (згадаємо, як красиво виглядають в природі строкаті квіти на тлі зеленого листя).
4. Білий і чорний – нейтральні кольори. Вони можуть гармоніювати з будь-якими відтінками. Білий візуально збільшує площу і обсяг зображення, чорний - навпаки. Чорний колір в поєднанні з іншими складає відчуття строгості, білий - чистоти, світла, легкості, свободи.
5. Жовтий і помаранчевий символізують радість і оптимізм, червоний - любов, пристрасть, іноді тривогу. Зелений уособлює спокій; синій, блакитний, фіолетовий - печаль, самотність.

Прості яскраві кольори задовольняють смаки людей із здоровою, не втомленою нервовою системою (діти, підлітки, люди фізичної праці). Складні малонасичені кольори, як правило, подобаються людям тонкої організації, зайнятим розумовою працею. Це слід враховувати ілюстратору при виборі підходу до того чи іншого видання: кольорове рішення багато в чому залежить від кола читачів, на який розрахована книга. Кожен колір завжди сприймається в сукупності з іншими. Під колористичної



Дипломна робота кафедри образотворчого мистецтва, Міхаліної І. Обкладинка до казки «Снігова королева»



Дипломна робота кафедри образотворчого мистецтва, Арестової А. Ю. Обкладинка до казки «Матильда»

гармонією розуміють єдність звучання і рівноважне використаних хроматичних тонів. При цьому може бути два випадки:

- - всі відтінки приведені до єдності відповідно до домінуючої тональності
- колорит побудований на кольорових контрастах взаємодоповнюючих кольорів: наприклад, зелено-червоний, фіолетово-охристий і т. п.

Колорит на основі одного домінуючого відтінку створює враження врівноваженості, визначеності, іноді статичності. Виключення бувають, коли в якості головного обраний дуже яскравий колір - тоді всі зображення набуває сильне емоційне звучання. Побудова колориту на контрасті взаємодоповнюючих кольорів вносить в композицію відчуття драматизму, боротьби протилежностей, напруження пристрастей. Щоб контрастні яскраві кольори об'єднувалися гармонійно, їх або врівноважують за площею, або «заспокоюють» і «примиряють» нюансним опрацюванням, вкрапленням других відтінків. Кольорова напруга має чергуватися з розрядкою, а поєднання

контрастів – підкорятися ритму.

Отже, відзначимо, що дитяча ілюстрація – особливий вид ілюстрації, висуваючий великі вимоги до її творця. За словами Януша Станни, «мистецтво має допомогти дитині дивитися на світ краще, своєрідніше, ґрунтовніше, глибше». Цій вимозі завжди підпорядкована творчість справжнього художника дитячої книги.

Історія виникнення і розвитку інтерактивних книг

Інтерактивна книга сьогодні – одне з найяскравіших породжень культури постмодерну. Його прагненням до різноманіття форм, творчого самовираження і змішанням стилів спонукає створювати нове у всіх видах мистецтва.

Зазвичай, книжкову сторінку сприймають як площину, що має свій формат, фактуру, щільність і колір. А ілюстрація – це спосіб передати ілюзію глибини простору і рухи в книзі. Однак художники і дизайнери завжди кидали виклик цій умовності. Вони сміливо експериментують з формою, вирізають, склеюють, додають різні вкладиші і важелі, приховані



Роберт Сэйер «Арлекиниада», 1765

обертові та інші рухливі елементи, щоб перетворити книгу в театральну сцену.

Невідомо, хто винайшов принцип дії інтерактивної механічної книги, але найбільш раннім що дійшли до нас прикладом видання такого роду є кодекс філософського змісту каталанського містика і поета XIII століття Раймунда Луллія, в якому використовуються обертові паперові диски для пояснення світоглядних теорій автора. Протягом наступних століть подібні елементи в книгах використовувалися для різних цілей. Для наочного вивчення анатомії, астрономічних розрахунків, астрологічних прогнозів, ворожінь і створення шифрів.

Першими, привнесли рухомі деталі в оформлення популярних видань і брошур для дітей художники. Фредерік Джозеф Харві Дартон (Frederick Joseph Harvey Darton), дослідник європейської літератури, пише, що до 1750-х років практично не існувало книг, створених для розваги дитини: «Переважає більшість видань було націлене навіть не на виховання і навчання, а на те, щоб змусити дітей деякий час посидіти тихо».

Одним з перших, хто наважився змінити такий стан справ, став англійський друкар і книготорговець Роберт Сейер (Robert Sayer). Натхненний театром і мистецтвом пантоміми, в 1765 році він випустив «Арлекінаду», ілюстровану «книгу-метаморфозу» з віршами, що оповідають про пригоди Арлекіна. «Арлекінада» була складена з окремих зошитів, сторінки яких склалися особливим чином. Читачеві пропонувалося піднімати і опускати частини ілюстрацій, тим самим змінюючи пози і вирази облич героїв, ніби у акторів справжнього театру пантоміми.

Ще одним прикладом ранньої інтерактивної книги може послужити «Книга паперових ляльок» художника-ілюстратора Вільяма Грімальді (William Grimaldi), випущена в Лондоні видавництвом «C. & J. Fuller» на початку 1810 року інакше звана «Книгою туалетів». Механічне її пристрій складають потаємні клапани, потягнувши за які можна розкласти книгу різними способами, міняти задники-декорації, а також змусити паперових ляльок в модних нарядах початку XIX століття рухатися, з'являтися і зникати.



Лотар Меггендорфер «Великий міжнародний цирк», 1887

Такий вид інтерактивних видань отримав назву «peer-showbooks» (від англ. Тореер – «підглядати, заглядати»). Про їх походження відомо небагато, але згідно з деякими гіпотезами їх попередниками можуть бути лялькові вистави вертепів середньовічної Європи, які найчастіше представляли собою досить складні конструкції з важелів, паперових або тропічних фігурок, за діями яких необхідно було спостерігати крізь отвори в завісі або стінці переносного ящика.

Новим словом в розробці механічних інтерактивних книг стали видання фірми «Dean&Son», заснованої в Лондоні в 1800 році. До шестидесятих років XIX століття компанія вже мала чітку теоретичну програму щодо принципів створення таких книг: персонажі і елементи

навколишнього оточення повинні рухатися і діяти відповідно до подій літературного сюжету. Для створення механічних елементів у видавництві був сформований спеціальний відділ кваліфікованих майстрів-інженерів.

Основним форматом була обрана книга-панорама, кожен розворот якої складався з декількох шарів сторінок з розрізами. Деякі фрагменти, найчастіше, фігурки головних героїв, закріплювалися окремо на паперових стрічках, що дозволяло створити ефект більш глибокої перспективи, ніж це було можливо раніше. Крім того, «Dean&Son» стали першими, хто запропонував принцип «жалюзі» в інтерактивній книзі.

Звичайні на вигляд ілюстрації, надруковані на сторінці з чотирма



картинка з інтернету

рухомими клапанами, мали кожна по безлічі варіацій в залежності від того, в якому положенні відносно один одного знаходилися чотири їх фрагмента. Діяльність видавництва виявилася продуктивною і успішною: в період до 1900 року фірма випустила більше п'ятдесяти інтерактивних книг, на довгий час став безумовним лідером в цій сфері.

«Ward&Lock» і «Darton» також займалися створенням механічних книг в Великобританії, але тільки Рафаель Так (Raphael Tuck) зміг скласти серйозну конкуренцію компанії «Dean&Son». У 1870 році Рафаель Так і його сини заснували в Лондоні фірму з виробництва і продажу люксових виробів з паперу рідкісних дорогих сортів. Вони випускали декоративні прикраси для інтер'єру, листівки ручної роботи, пазли, головоломки, ляльок і, власне, інтерактивні книги. цццРафаель Так, безумовно, дорівнював на фірму своїх суперників у видавничій справі і також створив відділ паперової інженерії, проте вся графіка замовлялася в Німеччині. Це можна пояснити тим, що саме в Німеччині в другій половині XIX століття розробили вдосконалений варіант техніки кольорового друку (хромолітографії), що дозволяло німецьким майстрам виготовляти на той момент кращі ілюстрації в Європі по тонкощі відтінків і передачі світлотіні.

Ще один великий видавець XIX століття, що спеціалізувався на інтерактивних книгах - Ернест Ністер (Ernest Nister). Його поліграфічна фірма, заснована в 1877 році в Нью-Йорку, була оснащена передовим обладнанням того часу і виробляла друковану продукцію дуже високої якості.

Справжню популярність Ністер принесли видання, що вийшли друком після 1890 року. Відмінною особливістю його книг був незвичайний спосіб подачі інтерактивних елементів. Обертаючи за допомогою закладок диски з ілюстраціями, читач крізь



картинка з інтернету



картинка з інтернету

прорізи в сторінках, ніби крізь замкову щілину, практично спостерігав ефект мультиплікації, аналогічний оптичній ілюзії, що виникала в процесі використання фенакистископ. Швидко змінюючись, малюнки рухалися, з'являлися і зникали, що виробляло сильне враження на аудиторію США рубежу століть.

Апарат [фенакистископ - прим. автора] складається з картонного диска з прорізними в ньому отворами. На одній стороні диска намальовані фігури. Коли диск обертають навколо осі перед дзеркалом, то фігури, що розглядаються в дзеркалі через отвори диска, подаються не крутяться разом з диском, а, навпаки, здаються абсолютно самостійними і роблять руху, їм властиві ».

Але, мабуть, найбільш оригінальними інтерактивними книгами цього періоду можна вважати ілюстровані видання Лотара Меггендорфера (Lothar Meggendorfer). Цей німецький художник володів дивовижною здатністю у всьому помічати комічні риси, що виражалось в його графічних роботах і дотепних інженерних рішеннях.

На відміну від своїх сучасників, Меггендорфер не задовольнявся одним інтерактивним ефектом на сторінку книги. Часто кожна його ілюстрація складалася з декількох частин, здатних рухатися в різних напрямках одночасно і незалежно один від одного. Художник розробив складні важелі, заховані між сторінками, що надавало величезні можливості для маніпуляцій.

Крім паперових деталей Меггендорфер активно використовував тонку мідний дріт для скріплення механізму в цілому таким чином, що деякі ефекти відтворювалися з затримкою. Це дозволяє говорити про нескладному алгоритмі програмування в контексті інтерактивної книги уже в кінці XIX століття. Брати Маклафлін (McLoughlin) також виступили як новатори в

книжковій інженерії, випустивши дві самостійні серії книг з інтерактивними ілюстраціями в 1880-х роках, тривимірні зображення в яких складалися шляхом накладення декількох кольорових прозорих плівок за допомогою технології, близькою об'ємному декупажу (папертолі), привнесеного в Європу.

У 1929 році у Великобританії жанр був відроджений французьким видавцем-емігрантом Луї Жиро (Louis Giraud), що запустив нову авторську серію, яку автор позначив як книги з «живими моделями» («living models»). Саме роботи Луї Жиро стали згодом еталоном для «pop-up» напряму в рамках інтерактивної книги. Кожне видання містило не менше п'яти автоматично розкриваються панорамних розворотів, розглядати які можна було з усіх боків.

На відміну від творів попередників роботи Жиро були вельми недорогі і доступні більшій кількості покупців. Вони виготовлялися з грубої щільного паперу за допомогою відтворення зображення методом фотолітографії. Між 1929 і 1949 рр. Жиро випустив серію з шістнадцяти проектів - збірок дитячих віршів і оповідань - спочатку для «Daily Express», а потім в якості незалежного видавця під марками «Strand Publications» і «Bookano Stories», завдяки чому інтерактивна книга досягла, нарешті, широкої аудиторії і знайшла заслужену популярність.

Протягом всього періоду Великої депресії (1929-1933) американські видавці та книгопродавці активно шукали можливі способи підвищення продажів, і на початку 30-х компанія «Blue Ribbon Publishing of New York» відкрила воістину золоту жилу. Вирішено було втілити в інтерактивній книзі панорамі персонажів мультфільмів Уолта Діснея. До того ж, саме видавничий дім «Blue Ribbon» першим ввів в обіг загальноприйнятий зараз за кордоном термін «pop-up».

Нова хвиля художників і дизайнерів

в області книжкової інженерії заявила про себе в Америці 40-х років ХХ століття за рахунок великого припливу емігрантів з охопленої війною Європи. «Захоплюючі пригоди Фінні» стали яскравим дебютом Джуліана Уейра (Julian Wehr), якого згодом дослідники назвуть майстром анімованої книги. Ілюстрації Уейра можна було приводити в рух цілим набором спеціальних ярликів, розташованих уздовж нижньої і бічної боку сторінки. Відтягуючи ці ярлички все разом або по черзі, читач керував зображенням, розігрував повноцінні сценки, своїми руками відтворюючи ефект мультиплікаційного фільму.

З кінця 50-х рр. географія поширення інтерактивної книги стала розширюватися. Нарешті, проявили себе в цьому жанрі не тільки англо-американські та німецькі художники. Певну популярність завоювало видавництво «Artia», засноване в Чехословаччині. Найбільш цікавим її представником став Войтек Кубастий (Voitech Kubasta), автор кількох десятків «pop-up» книг, які так сподобалися

читачам, що витримали кілька перевидань в ряді країн Європи, зокрема, англійською фірмою «Bancroft & Co».

У середині 60-х років американець Уальда Хенлі Хант (Waldo Henley Hunt), президент компанії «Graphics International» в Лос-Анджелесі, саме під враженням від таланту чехословацького майстра заснував щорічну премію за внесок в розвиток інтерактивної книги. Це рішення призвело до справжнього ренесансу в мистецтві механічних книг, якими ми знаємо їх тепер. Сам Хант в 1964 році переклав штаб компанії «Graphics International» в Нью-Йорк, де почав випуск власних «pop-up» видань з публікації невеликої книги загадок у співпраці з письменницею Беннетт Керф (Bennett Cerf), а вже в наступному 1965 році заснував окреме видавництво інтерактивної книги «Random House». Пізніше, починаючи з 1974 року, заради підтримки фінансової стабільності компанії Хант починає займатися випуском тривимірних рекламних журналів, вперше вдаючись до техніки фотоколажа.



КоллетФу «Призрачная Филадельфия», 2007

Сьогодні в одних тільки США існують кілька десятків видавництв, які спеціалізуються на випуску інтерактивних книг. Серед них: «Compass Productions», «White Heat», «Vander Meer Paper Design», «Sadie Fields Productions», «Design amation» і багато інших. При цьому лише англійською мовою в середньому щороку створюється від двохсот до трьохсот нових книг в жанрі «pop-up».

Слід пам'ятати, що публікація таких творів часто вимагає навичок і копіткої праці відразу декількох фахівців. Створення інтерактивної книги, як і будь-якої іншої, починається з сюжету - літературна основа - і концепту. Після того, як основа продумана спільно письменником, художником і дизайнером, настає черга так званого «паперового інженера», який займається конструюванням безпосередньо інтерактивної складової книги. Саме він втілює в життя задумки письменника і художника, буквально оживляючи сцени твори, часто доповнюючи механічні ефекти звуками або навіть запахами.

Таким чином, завдання розробника інтерактивної книги одночасно і творча, і практична. Він повинен визначити, яким чином рухливі елементи повинні кріпитися на сторінку, щоб не погнутися і не порватися при складанні.

Електронні інтерактивні книги

Зараз діти живуть у світі нових технологій, в якому з'явився ще один вид книги - інтерактивний. Що це таке і яку користь з нього може отримати дитина?

Зараз весь світ стає еклектичним: змішуються жанри і з'єднуються різні стилі. Інтерактивна книга сьогодні - це поєднання різних «прийомів», в першу чергу ілюстрація та анімація. Зараз, це не тільки книжкове видання, набувають популярності електронні інтерактивні книги. Та все ж, основа інтерактивної книги-це все-таки картинка, яка доповнює текст. І з усіма цими зображеннями відбуваються чудеса - вони можуть

рухатися силою пальчика дитини: герої злітають, стрибають, танцюють.

Зараз в електронному форматі можна знайти багато. Інтерактивні книги для дошкільнят і молодших школярів можна розділити на 3 основні групи.

Адаптація відомих книг. Сюди ж входить і дитяча класика, російські та зарубіжні казки. Той самий необхідний мінімум, з яким дитину знайомлять батьки. Як правило, розробники вже беруть знайомі всім ілюстрації і героїв і просто адаптують їх під формат екрану. Однак класику дитині рекомендується прочитати не тільки у вигляді інтерактивної книги, а й в традиційному варіанті. В наш час спостерігається такий тренд: автор дитячого твору виступає також і ілюстратором книги. Або навпаки - художник пише текст. Це Свен Нурдквіст, Річард Скаррі, Доктор Сьюз, Томі Унгерер, Ерік Карл - вони одночасно придумують історію і ілюструють її. Найкращі виявляються в електронному варіанті. Спеціальна розробка під електронний формат. Це не адаптація, а повноцінна розробка інтерактивної книжки. Як це відбувається? Над книгою працює не тільки письменник і художник, а ціла команда: концепт-мейкери, дизайнер, ілюстратор, аніматор, гейм-дизайнер, програміст, композитор і багато інших. Створюється концепція книги, розробляється сценарій ігор. Дитячий письменник пише текст, виходячи з особливостей формату: невеликий обсяг в 12-16 сторінок - щоб діти змогли освоїти її за один раз. Це означає, що на кожній сторінці знаходяться «легкі» для сприйняття короткі тексти, насичені діями і діалогами. У таких книгах дітей приваблює цікава історія, ігри і анімація, зав'язані на сюжеті. Наприклад, скоро виходить серія додатків «Пригоди Жені і Буковки», яка буде ще й освітньою за своєю спрямованістю. Перша книга, написана Наталією Євдокимова, присвячена квітам. На відміну від паперових

«развівало», в «Пригодах Жені і Буковки» є захоплююча історія, на яку нанизані завдання та ігри, що закріплюють матеріал. Наприклад, можна самим поєднувати кольори і фарбувати тварин.

Зараз друковані версії книг помітно поступаються електронним. Паперова книга дорого коштує, її потрібно десь зберігати і вона часто стає додатковим вантажем в дорозі.

На сьогодні, ринок дитячих книг тримався довше за все. Але невідомо, що чекає дитячу літературу на традиційному паперовому носії. Тут дуже сильні стереотипи. Але і в цій області йде збільшення частки електронних книг. Наприклад, в США і в Південно-Східній Азії AppStore і GooglePlay показують дуже серйозне зростання, в тому числі і в категорії «Книги для дітей».

Коли 15 років тому вийшла одна з перших подібних книг для дітей, це здавалося сенсацією. Але тоді і самі гаджети ще були в новинку. Інтерактивна книга нагадувала оживий спектакль. А зараз чарівні історії, якими дитина може керувати, вже нікого не дивують.

Основною перевагою інтерактивної книги є навчання як гра. За допомогою гаджетів ми відкриваємо додаткові можливості в освіті. Адже діти найкраще пізнають світ в грі. І інтерактивна книжка - це велика підмога в навчанні дошкільнят та учнів молодшої школи. Ціла книга за один «урок». Спеціальний формат допоможе дитині освоїти книгу за раз.

Електронні книги дають прекрасну можливість експериментувати. Наприклад, малюк може прямо в книзі пофарбувати крокодила то в рожевий, то в фіолетовий колір. А якщо поєднати синій і жовтий кольори і отримати зелений, то крокодил помахав хвостом в знак вдячності. У паперових книгах такого, звичайно, немає.

До речі, з приводу друкованих книг: вони зараз теж активно змінюють свою форму. У деяких випадках наближаються

до електронних. Історії на паперовому носії зараз теж націлені на інтерактив і на взаємодію з читачем. Наприклад, «об'ємні» книги Роберта Сабуди - це, по суті, анімація в друкованій формі. Сучасні видавці активно використовують складні кальки, магніти, віконця, щоб тримати конкуренцію. І «тривимірні» книги дійсно привертають до себе дітей.

Але є і свої мінуси в електронних інтерактивних книгах. Не завжди вдала адаптація класичних творів. Класичні твори сприймаються дещо дивно на екранах різних пристроїв, тому що спочатку вони були створені під паперові формати. Це нестача полів і білого простору і не завжди вдала анімація.

Надмірне захоплення. Як і будь-які гаджети, електронні книги можуть цілком захоплювати дитини. Тому батьки повинні стежити, щоб такі книги не перетворилися в «тайм-кілера».

Перевага інтерактивних книг у навчанні дитини

Чому сьогодні як ніколи важливо навчити дитину читати паперові книги?

Сьогодні ми живемо в світі, де успіх і майбутнє дитини залежать від умінь мислити - творчо, нестандартно, критично. Від рівня емоційного інтелекту, від прагнення і вміння отримувати нові знання, ефективно навчати себе новим навичкам. Це три наріжних камені успіху в умовах сучасної технологічної революції. Звичка читати, особливо довгі тексти - перевірений десятиліттями спосіб закласти у дитині в ранньому віці фундамент самостійного і творчого мислення, навчити розуміти, себе, свої емоції і емоції інших людей, прищепити смак до самонавчання і отримання знань.

Питання - як зробити дитину розумніше вже давно в фокусі фахівців в більшості західних країн.

John Protzko, вчений з Нью-Йоркського університету, відомий як автор серії статей «Як зробити

дитину розумніші» (HowtoMake a YoungChildSmarter) і JasonBoog автор знаменитої книги «Народжений читати. Як подружити дитину з книгою» так підсумував найважливіше відкриття своїх досліджень:

Що таке інтерактивне читання? Нікому з батьків не слід ігнорувати цей дивовижний прийом, підхльостувати інтелектуальний розвиток дитини. «Інтерактивне читання не зводиться до спільного проведення часу дитини і батька за книгою, його суть - в діалозі між дитиною і книгою. У тому, щоб задавати дитині питання, що починаються з питальних слів (скажімо, «Чому, як ти думаєш, кролик так часто робив перерви?»), Підтримувати його інтерес і спонукати не обмежуватися короткими відповідями, а розгорнуто висловлювати свої думки ».

Тут виникає питання. Якими ж повинні бути книги для інтерактивного читання, які дають можливість батькам розмовляти з дитиною про його проблеми і мотивують його на самостійно мислити?

Впершучергу цікавими. Цікавимисаме дитині, а не татові і мамі. Якщо дитині буде нецікаво читати, все інше вже не матиме значення. Сюжет, події, герої повинні бути актуальними для дитини, він повинен мати можливість себе з ними асоціювати.

Книга має містити в собі ідеї та концепції, мотивацію і життєвий досвід, в такій формі в якій дитина з допомогою дорослих зможе їх сприйняти і зробити своїми.

Не можна забувати, що зараз книга має бути конкурентоспроможною по відношенню до інших розваг, такими як відео-ігри та мультиків.

Оживаючі інтерактивні книги дають можливість батькам розмовляти з дитиною про його проблеми і мотивують його вчитися розуміти себе, свої емоції і емоції інших людей. Дають дитині можливість вчитися цікаво, що тим самим викликає в неї інтерес до процесу навчання.

Художники і дизайнери талановито

створюють яскраві ілюстрації, здатні не тільки привернути увагу вашої дитини, але і вплинути на формування художнього смаку.

Значення книг для дитини дуже велике. Книги служать для того, щоб розширювати уявлення дитини про світ, знайомити його з речами, природою, усім, що його оточує. З дитинства за читанням книг людина активно розвиває своє мислення. Книга будить як думка, так і уяву. Книга привчає до посидючості і вироблення навичок самостійної роботи, змушує думати, аналізувати, передбачати. Ці якості важливі для того, щоб справлятися з життєвими проблемами і турботами, знаходити рішення для найскладніших завдань. Книги формують світогляд, цінності, переконання, особисту філософію. Все це вказує вплив на рівень життя. Книга відкриває перед дитиною новий, ще незвіданий і величезний світ. Якщо діти будуть бачити в книгах і в читанні джерело інформації, то для них будуть відкриті всі накопичені людством знання.

Знайомити дитину з книгами краще з самого народження. Книга – це дуже важлива форма спілкування між дитиною і батьками. Книги можна починати читати дитині ще з колиски. Батьки повинні докласти максимум зусиль, щоб сформувати у дітей потребу в читанні. І тоді буде не дуже важливо, коли дитина вперше прочитає самостійно першу книгу: в 4 роки або в першому класі. Двері в чудовий світ літератури буде відкрита. Величезна важливість книг в моралі яка в ній міститься. Уміння читати передбачає цілий комплекс навичок, і для оволодіння кожним з них потрібні зусилля. Мало запам'ятати всі букви і навчитися складати з них слова. Доведеться тренувати пам'ять, щоб не забувати до кінця фрази її початок, а до другої сторінки - зміст першої. Читаючи або слухаючи книгу, діти уявляють себе на місці головних героїв. Перед ними

відкривається чудовий світ, сповнений принцес, благородних вчинків і злих чаклунів. Книга для дитини виступає в ролі вчителя, показує йому, які вчинки хороші, а які – погані. Цим книга вигідно відрізняється від фільму або мультика, в яких герої дані вже готовими - такими, як їх захотів представити творець фільму. Іноді важкі переживання спонукають дитину перечитувати одні й ті ж книги багато разів, поки не викристалізується власна точка зору, і цю роботу душі нічим замінити не можна. Глибокий сенс дитячих казок безпосередньо впливає на виховання дитини, розповідаючи йому про добро і зло, про хороших і поганих вчинках. На прикладі улюблених персонажів дитина зможе навчитися тому, як слід чинити, і яких дій потрібно уникати. Іноді книги діють на протиріччі, роблячи головними персонажами лиходіїв і висміюючи їх погані вчинки. Роз'яснивши дитині сенс і зміст книги, батько допоможе не тільки розвивати уяву, а й вплине на грамотне встановлення причинно-наслідкового зв'язку. За допомогою літератури дитина зможе зрозуміти, що за будь-якою дією слідує свої наслідки, і що будь-який поганий вчинок рано чи пізно буде покараний. Встановлення причинно-наслідкових зв'язків у малюків відбувається з працею, але завдяки літературі і цей складний момент навчання буде освоєний. Читання сприяє збільшенню словникового запасу і розвитку мовлення. А кожне нове слово, що стало зрозумілим, розширює межі світу, збагачує його новими смислами. Його мислення стає більш струнким і впорядкованим, формується міцний фундамент для подальшої освіти. Регулярне спілкування дитини з книгою може призвести до довічної любові до письмового слова. Представляючи книги в повсякденному житті вашої дитини, ви прищепите йому звичку читати, ймовірно, на все життя. Варто відзначити, що, коли дитина слухає книги,

він може стати більш самостійним. Під час читання концентрація збільшується, і дитина вчиться слухати, що інший говорить. Щоб проникнути в розповідь, дитина знаходиться в максимальному центрі уваги і уважно прислухається до кожного слова. Це покращує його концентрацію. Крім того, в той час як ви читаєте казку, вона вчить, що ми повинні мовчати і слухати, як хтось розмовляє. Після прочитання обов'язково попросіть дитину коротко розповісти про те, що він почув і дізнався нового.

Ще одна важливість книг – те, що вони пробуджують глибокий інтерес у дитини. Якщо маляті подобається та чи інша книга, він обов'язково прочитає її до кінця, розвиваючи і власну уяву, і свою посидючість. Психологи давно довели, що діти, які багато читають, відрізняються спокійним характером. Вони здатні довше зосереджувати свою увагу на конкретному об'єкті вивчення, а це, в свою чергу, сильно полегшує процес навчання. Ті діти, які в дитинстві багато читали і часто проводили час за книгою, в школі будуть набагато більш посидючими. Не варто турбуватися, якщо дитина читає одну і ту ж книгу по кілька разів. Дітям комфортніше, коли вони вже знають кінець улюбленої історії і можуть розповісти її напам'ять. Перечитуйте разом з дитиною улюблені книги, але потихеньку пропонуйте йому нові варіанти. За допомогою книг можна розвинути і пам'ять. Вчити вірші, розповідати казки і так далі. Дитина рано чи пізно сам почне розповідати батькам той чи інший твір. Особливо такий ефект виходить у вечірній час. Якщо ви хочете, щоб ваша дитина читав - подавайте йому приклад. Якщо він бачить, що в будинку є книги і журнали, то він буде знати, що ви цінуєте читання і піде ваш приклад. Головне - не потрібно насильно змушувати читати, інакше дитина буде сприймати процес як каторгу, покарання, від якого хочеться швидше позбутися.

Після таких заходів ваша дитина, напевно, чи захоче продовжувати читати для себе. Адже в першу чергу книга - це все - таки розвага і нескінченні години задоволення. Вона повинна сприйматися як приємне заняття, джерело цікавої і корисної інформації, а не нав'язана необхідність. Також батькам слід уважно відбирати літературний матеріал для своєї дитини. На ранньому етапі розвитку, коли малюк тільки починає тягнутися до книг, для нього варто відбирати тільки найцікавіші твори, короткі казки і притчі з яскравими образами. Надалі, дитина може перейти до вивчення більш серйозних і складних творів. Такий поступальний підхід допоможе малюкові відшукати свій улюблений жанр літератури і ознайомитися з багатим вибором дитячих творів.

Спільне читання книг дитини з батьками буде зближувати родину. Такі діти ніколи не будуть відчувати себе самотніми, а у батьків з'явиться можливість дізнатися коло інтересів своєї дитини, адже часто дитина асоціює себе в майбутньому з улюбленим персонажем. Можна після прочитання книги влаштувати загальне обговорення, так ви навчите дитину чітко висловлювати свою думку, слухати думку інших і розвинеете навички комунікації з іншими людьми. Психологи вважають, що діти, яким читають книги батьки, емоційно врівноважені і впевнені в собі. Відвідуйте книжкові магазини. Зберіть будинку цікаву дитячу бібліотеку. Купуйте надихаючі книги, барвисті і захоплюючі, щоб дітям хотілося читати ще більше. Розгадуйте з дітьми кросворди, шаради, ребуси, цікаві логічні задачки. Спонукайте дітей до читання вголос, тренуйте техніку читання, виразність. Щоб дитина росла психічно здоровим, йому необхідно повноцінне спілкування з батьками, особистісне спілкування, коли увага приділяється йому повністю і спільне читання дає таку можливість. Досвід показує, що ті діти, яким читали книги в

дитинстві, розповідали казки, ставши дорослими, багато читають. Читання допомагає дитині краще пізнати мову, розвиває фантазію. Книга завжди допоможе знайти контакт з малюком, зблизитися з ним, поговорити по душах і просто побути разом, не кажучи вже про те, що вона може дати дитині багато корисних якостей. Привчаючи дитину до читання і пропонуючи йому цікаві, пізнавальні книги, ми виховуємо його. Книги пробуджують інтерес до навчання, праці, самопізнання. Пояснюйте дитині, що чим більше він читає, тим він краще вчиться. З моменту приходу в школу дитина повинна усвідомити, що багато знань потрібно здобувати самому, а допоможе в цьому книга. Не тільки від вчителя залежить, чи буде дитина любити читати. Заслуга в цьому, перш за все, батьків. Якщо в будинку панує атмосфера поваги до книги, а батьки відгукуються на прохання дитини почитати, допомогти в чомусь розібратися, то дитина буде цінувати читання як один з невід'ємних компонентів життя. Якщо дитина проявляє інтерес до книг необхідно його підтримувати і розвивати. Потрібно пропонувати дитині, щоб він намалював свого улюбленого персонажа або придумав кінець для якоїсь історії з книги. Ці вправи допоможуть розвинути мислення, логіку і уважність, а така книги як «Мойдодир» або «Федорина горі» привчать дитину до гігієни. В наші дні діти все рідше і рідше беруть в руки книгу. Відбувається це через те, що сучасний світ буквально напханий телебаченням та інтернетом. Також виною цьому можуть бути несвідомі батьки, які помилково вважають, що всі необхідні знання в житті дитина зможе почерпнути з телевізора або інтернету. Але не слід забувати, що для дитини дуже важливо, щоб йому перед сном читали книгу. Спочатку вона просто допомагає йому заснути, але на підсвідомому рівні у дитини відкладається необхідна інформація,

яка йому обов'язково стане в нагоді в майбутньому. Важливо, щоб дитина знайомився не тільки з вітчизняною, а й зарубіжною літературою. Почати можна з простих казок бр. Грімм, Г. Андерсена і пригод Дж. Свіфта і М. Твена. Це допоможе в майбутньому усвідомити себе як частину великого світу, який не закінчується рамками будинку та школи. Роль читання в розвитку кожної дитини велика. Адже читання має великий вплив на розвиток дитини: його інтелект, творче та логічне мислення, емоційний і соціальний розвиток, психологічний і психофізіологічний розвиток. Читання розвиває мову дитини, сприяє формуванню правильного морального і естетичного ставлення до всього того, що відбувається. Література знайомить дитину з різними проявами життя, з трудовою діяльністю, природою, розвиваючи соціальний досвід.

Що ж таке інтерактивне читання? Суть методу інтерактивного читання – в діалозі між дитиною і книгою: не просто читати книгу і розглядати картинки, але ще і задавати питання, обговорювати прочитане, не обмежуючись короткими відповідями, вчити дитину формулювати свої думки. З кожним разом діалог буде все цікавіше. Якщо ви використовуєте метод інтерактивного читання з самого народження, то до чотирьох років малюк зможе повноцінно підтримувати бесіду про книгу.

Такі заняття навчать дитину мислити критично, аналізувати всю отриману інформацію і своє ставлення до неї. Звичка жити усвідомлено – це той подарунок, який може піднести своїй дитині будь-який батько.

Інтерактивні книги, як метод навчання

Процес навчання є невід'ємною частиною життя людини суспільства. Поява цифрового простору дала можливість звертатися і отримувати інформацію в будь-який час і в величезних

обсягах, в тому числі і в сфері освіти. До навчання відноситься вивчення різних наук і дисциплін, підвищення навичок в будь-яких напрямках і може бути представлено як у вигляді цілих курсів, так і у вигляді невеликих рекомендацій в тій чи іншій діяльності. Як правило, в процесі вивчення будь-якого предмета або області необхідно читати і працювати з досить великими обсягами даних, які зазвичай представлені у вигляді хаотичних текстів, а графічні і візуальні елементи або відсутні, або не завжди влучно передають сенс. Це в рази знижує засвоюваність інформації і тим самим зменшує ефективність навчання. Дослідження в галузі освіти показали, що 10% людей запам'ятовують почуту ними інформацію, 20% пам'ятають прочитаний матеріал, а 80% цільової аудиторії запам'ятовують візуальну інформацію. Зображення обробляються людиною в 60 000 разів швидше, ніж текстовий матеріал. На сьогоднішній день є можливість не тільки читати і вивчати інформацію, але взаємодіяти з нею.

Більшість людей в повсякденному житті регулярно працюють з будь-якими гаджетами у вигляді мобільних пристроїв. Електронні книги, веб-сторінки, графічні інтерфейси - все те, з чого можна прочитати і переглянути інформацію, знаходиться у людини в кишені. З одного боку, це полегшує спосіб пошуку даних, а з іншого - знижується ефективність навчання, так як в будь-який момент є можливість звернутися до інформації і тим самим вона запам'ятовується лише частково. Численні тексти, підкріплені графічними та ілюстративними елементами, допоможуть краще запам'ятовувати інформацію, так як тепер стоїть завдання не тільки читання, а також і засвоєння, розуміння, і що більш важливо, подальшого застосування отриманих нових знань. Для вирішення даного завдання. На сьогоднішній день розробляються різні

інтерактивні технології, за допомогою яких людина взаємодіє з інформацією, тобто дає зворотний зв'язок. У них застосовані тестування, питання, які потребують відповіді, рішення задач, і таким чином людина стає активним учасником в процесі навчання.

Для кращого структурування інформації її можна оформити у вигляді інтерактивних книг, що містять в собі необхідні теми для засвоєння предмета. Інтерактивна книга – книга, що взаємодіє з читачем і пропонує йому інші види діяльності, крім читання. Наприклад, в підручнику біології представлена ілюстрація будь-якої рослини, яку можна було б за допомогою інтерактивних технологій наближати, щоб вивчати молекулярний світ даного об'єкта. Таким чином, можна не тільки візуально сприймаємо рослина, як цілісний об'єкт, але є можливість розглянути те, з чого воно складається і тим самим обсяг засвоєння інформації стає більше і більш структурованим, ніж якби розглядалися просто ілюстрації. Або ще один можливий елемент, який можна застосувати в навчання, - анімація.

Уроки фізики і хімії відомі нам не тільки купую теорій і законів, а й дослідями. Не у всіх навчальних закладах є можливість проводити ті чи інші експерименти. За допомогою анімації, що містить в тих же самих інтерактивних книгах-підручниках, ми мали б можливість побачити процес цього експерименту, і його результат, і навіть могли б провести його самі. На даний момент сфера інтерактивних технологій знаходиться в розвиток і їх застосування можна побачити на прикладі дитячих інтерактивних книг. За основу беруть простий сюжет дитячої казки, де дитині надається можливість в участь в сценарії розвитку сюжету. Наприклад, дитина може вибрати предмет, який необхідний персонажу в тій чи іншій ситуації. Вже зараз існують ресурси, здатні допомогти створити інтерактивну

книгу. Наприклад, UnderPage - сервіс для створення інтерактивних книг. Крім того, допоміжними засобами для створення інтерактивних книг, можуть бути 3D - моделі, анімація, ілюстрації. Надалі віртуальне простору стане невід'ємною частиною фізичного простору, і технології будуть допомагати людству в роботі з інформацією і навчання. Перевагою навчання за допомогою інтерактивних книг є те, що такі книги забезпечують зручну візуалізацію текстових і графічних елементів, а також має аудіо-супровід. У свою чергу це дає можливість під час навчання поєднати візуальну, звукову і тактильну форми навчання. Такий багатий арсенал можливостей підвищить ефективність в засвоюваність інформації. Також, інтерактивні книги, створюючи інформаційно - освітнє середовище, дозволяють учням самостійно структурувати свої заняття і вести систему контролю у вигляді тестових завдань.

Таким чином, можна зробити наступні висновки:

1. Засоби, які застосовуються в інтерактивних книгах, допомагають краще засвоювати і розуміти інформацію;
2. Перехід на новий рівень технологій дають можливість взаємодіяти з інформацією, самонавчатися і застосовувати свої знання;
3. Способи навчання за допомогою інтерактивних книг, є відмінним рішенням для дистанційного навчання, яке необхідно для людей, які не мають можливості навчатися в стінах навчальних закладів;
4. Існування ресурсів для створення інтерактивних книг, допоможе не тільки в розвиток даної сфери, а й дасть можливість структурувати інформацію, отриману з текстів.



**ІСТОРІЯ
ОБРАЗОТВОРЧОГО
МИСТЕЦТВА**

4.1. ЦИКЛ НОТАТОК ДО КУРСУ «ІСТОРІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА»

Паньок Т. В

Доменіко ді Бартоломео

Першим, хто незалежно від нідерландських живописців прийшов до ідеї використовувати олію як сполучену речовину для досягнення прозорого лесування був **Доменіко ді Бартоломео** (1400/10–1461), що отримав за місцем свого народження прізвисько Венеціано.

Єдиний підписаний твір майстра - віттар, що зображує «**Мадонну з Немовлям і святими**» (1445, Флоренція, Уффіці), що був написаний для флорентійської церкви Санта Лючіядеї Маньоль, відображає чітку перспективну організацію простору, структурно оброблену композицію, активне пластичне ліплення форм. Але є в картині щось, що додає їй особливий інтерес: це світло і повітря. Колорит Доменіко Венеціано побудований виключно на поєднаннях світлих фарб: білої, світло-зеленої, блакитної, рожевої, перлинно-сірої і трохи жовтої. Йому були притаманні колірні рішення і гармонійне погодження - «*amistadeicolori*» («співдружність фарб»). Ці колірні співзвуччя допомагають відтворити в картині найголовніше її нововведення: присутність в ній світла - не як пластичної світлотіні, що створює ілюзію об'єму, а як легкого, безтілесного потоку, що спрямований всередину композиційної «моделі» у вигляді проміння, що залишає на глибоких арках зводу та мармурового облицюванні зримий слід, а також як відчутна присутність всепроникаючої повітряної атмосфери, наявність якоїсь прозорого середовища, що заповнює собою геометрично сконструйоване простір.

Діагональна межа йде по задній архітектурній кулісі, ділить світлу і тіню частини картини. На світлій мозаїчній підлозі художник показує

тіні, що падають від фігур. І ці тіні, і тіні, що моделюють фігури і архітектуру, відрізняються у Доменіко Венеціано вражаючою м'якістю і прозорістю, як ніби ми відчуваємо повітря, що струмує між фігурами.

З такою ж прозорістю, як кола згущеного повітря, обведені золотими обідками, написані німби. У відкритті атмосфери, взаємодії між світлом і повітрям, об'єднаними загальним сріблястим світлом, і полягає величезне історичне значення Доменіко Венеціано. Все ж «легкість» у картинах раннього Кватроченто швидше передчувається, вона зникаюче примарна. Світло в картинах італійських майстрів XV століття холодне і прозоре, воно вільно проникає всередину перспективно побудованого простору від чого присутність світла в неї переживається окремо від усього іншого, як особливе явище. Саме світло починає першим обживати поза-тілесну порожнечу глибинного простору, стаючи висхідним моментом у поступовому перетворенні архітектонічної конструкції в нероздільно цілісне природне і життєве середовище.



«Мадонна з Немовлям і святими» (1445,
Флоренція, Уффіці)

Доменіко Венеціано сприйняв інтерес до світла і кольору на берегах своєї батьківщини, де не тільки були живі традиції візантійських майстрів мозаики з їх любов'ю до теплого сяйву золотого і дорогоцінного блиску кольорової смальти, а й підтримувалися широкі зв'язки з багатьма центрами Європи і Півночі Італії. Ці зв'язки були настільки тісними, що для гуманістів першої половини Кватроченто (А. Дечембріо, Кіріакод'Анкона та ін.) Єдність загальнокультурних інтенцій всередині Італії та художників по той бік Альп уявлялося очевидним.

Учень Доменіко Венеціано, **П'єро делла Франческа** (ок. 1416 - 1492), живописець і творець вчення про перспективу і пропорції, представник класичної фази Кватроченто, цілковито втілив у своєму мистецтві творчий принцип «математичного структуралізму». Він поглиблює та вдосконалює

колористичний «плєнеризм» свого попередника, з'єднує його з новим почуттям пейзажу, у глибині якого його фарби поступово втрачають свою яскравість, й огортаються зеленуватим або блакитним серпанком. Володіючи повітряною перспективою, П'єро делла Франческа вміє відтворити і ефекти штучного освітлення (фреска «Сон Костянтина» в Ареццо), і тоді він досягає такої досконалості у передачі світла, що ми мимоволі сприймаємо його як прямого попередника люмінізма Караваджо. Переймаючись питанням, хто навчив П'єро делла Франческа так точно відтворювати природу і світлові ефекти, органічно вживатися в його широкі простори, дослідник приходять до висновку, що, багатьом він зобов'язаний Венеціано, проте майстер все ж не міг отримати від нього головного: розуміння найдрібніших аспектів природи, їх абсолютно особливу, поетичної



П'єроделла Франческо «Портрет герцога Федеріко Монтефельтро і герцогині Баттісти Сфорца», галерея Уффіці, Флоренція.



фреска «Сон Костянтина» в Ареццо

принади. Не міг він успадкувати від нього в такій розвинутій формі і вмінні користуватися тими новими технічними засобами, завдяки яким стало можливим мальовниче втілення ледве вловимих оком деталей.

Можливо техніку чистого олії, з широким використанням прозорих лаків, що додають фарбам виняткову теплоту і глибину кольору П'єро делла Франческа навчився у нідерландців. Їхні картини користувалися великим успіхом саме в тих колах, для яких працював художник. Наприклад, в Урбіно, при дворі герцога Федеріго та Монтефельтро, у зборах знаходилася картина Яна ван Ейка «Жіноча лазня», що була прославлена у творах Бартоломео Фаціо та інших гуманістів; при його дворі працювали нідерландець Йоос ван Гент і іспанець Педро Берругете; у Феррарі, у герцогів д'Есте, тісно пов'язаних з Бургундією, постійно брали у себе нідерландських мініатюристів і ткачів, а в 1450 році - самого Рогіра ван дер Вейдена. П'єро делла Франческа не приваблюють риси готичної стилізації в роботах сіверян. Він взяв від них лише точність передачі зображень природи, зберіг великий дар узагальнення, зберіг почуття монументального, структурності бачення, органічно сполучив нідерландські та італійські риси, поєднав їх у рідкісний за своєю монолітністю і красою синтез.

Як теоретик, П'єро делла Франческа вплинув на Пачолі, Леонардо і Дюрера. Як живописець, сприяв утвердженню ренесансних тенденцій в Середній і Північній Італії, а також у Венеції - через Антонелло да Мессіна і Джованні Белліні.

Сандро Ботічеллі

Флорентійське кватроченто здається нам не перехідним, але кращим моментом відродження, і геній Ботічеллі позначає для нас вищу його крапку, нам просто важко повірити, що письменники XVIII і почала XIX століття, аббат Ланці, або Стендаль, згадують ім'я Ботічеллі тільки

заради бажання бути ґрунтовними.

Сандро Ботічеллі народився в 1444 (або в 1445) році в сім'ї шкіряника, Флорентійського громадянина Маріано Філіппепі. Сандро був наймолодшим, четвертим сином Філіппепі. У 1458 році батько, даючи для податкових записів зведення про своїх дітей, повідомляє, що його син Сандро, тринадцяти років, вчиться читати і що він слабкий здоров'ям. На жаль, майже нічого не відомо про те, де і коли Сандро пройшов художнє навчання і чи дійсно, як повідомляють літературні джерела, він спочатку навчався ювелірному ремеслу, а потім вже став займатися живописом. Сандро Ботічеллі був учнем відомого живописця Пилипі Ліппі, в майстерні якого він міг працювати між 1465-1467 роками. Він також деякий час, (1468 і 1469 роках), працював у іншого відомого Флорентійського живописця і скульптора Андреа Верроккіо. У 1470 році він вже мав власну майстерню і самостійно виконував одержані замовлення.

Зараз ім'я Сандро Ботічеллі відоме всьому світу як і ім'я одного з найчудовіших художників італійського Відродження.

Чарівливість мистецтва Ботічеллі завжди залишається трохи загадковою. Частково ще і тому, що мистецтво Ботічеллі за останні сто років після його «відкриття» виявилось дуже переобтяженим всілякими літературними, філософськими і релігійними асоціаціями і коментарями, якими наділили художні критики і історики мистецтва художника. Ботічеллі в виправдання своїх власних переконань на життя і мистецтво. Одним Ботічеллі представлявся життєрадісним епікурейцем, іншим - екзальтованим містиком, то його мистецтво розглядалось як наївний примітив, то в ньому бачили буквальну ілюстрацію найвитонченіших філософських ідей, одні знаходили неймовірно головоломні тлумачення сюжетів його творів, інші цікавилися тільки особливостями



Доменіко Венеціано Мадонна з малюком у оточенні святих. 1445. Темпера по дереву. Галерея Уффіці, Флоренція (фрагмент).

їх формального ладу. Всі знаходили образам Ботічеллі різне пояснення, але нікого вони не залишали байдужим.

Ботічеллі був наділений здібністю до як найтоншого поетичного осмислення життя. Він вперше зумів передати ледве уловимі нюанси людських переживань. Радісне збудження змінювалося в його картинах меланхолійною мрійливістю, пориви веселості – тугою, спокійна споглядальність – нестримною пристрасністю.

Незвичайно гостро для свого часу відчув Ботічеллі суперечності життя - соціальні і суперечності своєї власної творчої особи. Неспокійне, емоційно витончене і суб'єктивне, але разом з тим нескінченно людське, мистецтво Ботічеллі було одним з найсвоєрідніших проявів ренесансного гуманізму. Раціоналістичний духовний світ людей Відродження Ботічеллі відновив і збагатив своїми поетичними образами.

Його композиції переобтяжені фігурами, а їх просторова побудова умовна і часто позбавлена єдності; його колорит іноді страждає типовою для флорентійців жорсткістю, а в малюнку і пластичному моделюванні форм він явно нехтує реалістичними завоюваннями своєї школи. Зі всіх засобів художньої виразності відвідає рішучу перевагу тільки одному – лінії.

Ботічеллі – найбільший майстер лінії. Цим простим елементом образотворчої мови він володіє віртуозно. Лінія служить головним засобом побудови фігур і головним засобом їх емоційної виразності, лінійний ритм зв'язує окремі частини в єдину композицію. Лінія і лінійний ритм підпорядковуються один одному.

У творах Ботічеллі лінія це не контур, що змальовує межі об'ємів. Ботічеллі зумів передати в лінії і чисто каліграфічну красу, і напружену душевну експресію, і вигострену музичність ритму. У його руках лінія стає бездоганним художнім інструментом для передачі найтонших життєвих почуттів. У пізній творчості Ботічеллі лінія досягає свого критичного

апогею і тоді мова майстра набуває дисгармонічної гостроти: незграбні і як би невагомні фігури ковзають уздовж площини картини, згинаючись і вібруючи від внутрішньої напруги, підкоряючись у своїх рухах капризному ритму ліній, що то стрімко злітають пружними хвилями, то розсипаються дрібними складками. Два моменти зіграли вирішальну роль в ідейному формуванні художника – його близькість з гуманістичним кружком Лоренцо Медичі і його захоплення релігійними проповідями домініканського ченця Савонароли, який після вигнання Медичі, став на деякий час духовним і політичним керівником Флорентійської республіки. Насолода життям і мистецтвом при дворі Медичі і суворий аскетизм Савонароли – ось два полюси, між якими пролягав творчий шлях Ботічеллі.

Ботічеллі впродовж багатьох років підтримував дружні відносини з родиною Медичі; він неодноразово працював по замовленнях Лоренцо. Це такі його картини як «Весна», **«Народження Венери»**, ілюстрації до «Божественної комедії» Данте та ін. У міфологічних композиціях Ботічеллі ясно вимальовувалася їх залежність від античних і сучасних літературних джерел. Але як би точно ні простежувати цю залежність, з ще більшою очевидністю впадає в очі неповторна оригінальність Ботічеллі в тлумаченні античних сюжетів і образів. Його розуміння античності (як і його розуміння релігії) дуже індивідуально. Воно будується не на археологічному інтересі до класичних зразків і не на сліпому проходженні уявлення мнєплатонівської символіки, а на основі того цілісного, глибоко поетичного світовідчуження, яке пронизує всю творчість майстра.

У ранніх творах Ботічеллі переважають образи, пройняті м'яким ліризмом, прозорі і майже безтурботні. Зворушливо обхвачує немовля своїми руками шию

матері («Мадонна з немовлям і Іоанном Хрестителем»). Згинаючись точно легка билинка, ковзає нечутною ходою Юдіфь— немужнябіблейська героїня, а боязка дівчина, майже дитина, перелякана і засмучена своїм подвигом («Юдіфь»). Ніщо не порушує спокою юного мученика Себастьяна, чие голе тіло чудово в своїх витончених пропорціях («Св. Себастьян»). З відкритим і незалежним виглядом поглядає з портрета невідома молода людина, що гордовито притискує до грудей медаль з профілем Козімо Медичі («Портрет невідомого з медаллю»).

Цікаво, що в цьому портреті подано новий тип композиції. Раніше італійські живописці малювали погрудні портрети, чітку профіль, на нейтральному тлі, що сильно обмежувало можливості емоційного і психологічного розкриття образу. За прикладом нідерландських живописців, Ботічеллі зображає свою модель не в профіль, а майже у фас, з поглядом спрямованим прямо на



«Портрет невідомого з медаллю»



Сандро Ботічеллі Народження Венери, бл. 1485. Уффіці, Флоренція

глядача, на задньому плані – повітряний пейзаж; він тонко використовує жест рук для збагачення портретної характеристики. Пізніше його портрети були гостріші і глибші, але ніколи в них не було такої кристальної ясності і цілісності образу як в цьому ранньому портреті, трохи затягнутому серпанком задумливої мрійливості.

Судячи з медалі, невідомий, зображений на портреті, мав якесь відношення до родини Медичі, з членами якої в ці роки у Ботічеллі зав'язуються дружні відносини. Їх портрети, а разом і свій автопортрет, художник, по звичаю того часу, представив в картині «Поклоніння волхвів».

Ботічеллі любив цей сюжет і звертався до нього неодноразово. У цій традиційній темі Ботічеллі відкрив нову сторону – можливість розповісти про світ людських переживань. Його картина будується так, що в угрупованнях, рухах і жестах фігур, що стовпилися навколо Марії з немовлям, зримо передаються самі різні відтінки живого відчуття – від спокійної, майже холодної цікавості до бурхливого хвилювання гарячої любові.

До кінця 70-х років образи Ботічеллі, зберігаючи ще міцну реалістичну основу, набувають витонченої натхненності і схвильованої поетичності. І вже тоді його поетичний ідеал, так повно виражений в «Весні», одержує свою трагічну подвійність.

«Весна» Ботічеллі - один з перших в європейському живописі творів чисто світського змісту, картина, в якій гуманістична культура Відродження з її захопленням античністю вперше знайшла таке безпосереднє, хоч і дуже своєрідне віддзеркалення.

Подібно до площинного декоративного узору на килимі, розташовуються фігури на картині Ботічеллі. Тонкими світлими силуетами виразно малюються вони на темному фоні густого листя і зеленого лужка, що рябіє кольорами. У центрі її –

Венера; вона одягнена і більше схожа на Флорентійську городянку, чим на античну богиню. По одну сторону від неї – Весна, вся прикрашена квітами, вона немов не помічає німфи Флори, яка притискається до неї, рятуючись від обіймів холодного Зефіру; по іншу сторону – триграції, застигли в хороводі танцю; обернувшись до них спиною стоїть напіводягнений Меркурій; вгорі літає Амур, із зав'язаними очима, але готовий пустити стрілу в одну з грацій.

Існує багато різних пояснень сюжету «Весни». Проте розшифрування смислового значення окремих фігур і деталей (навіть якщо визнати їх цілком правильними) ще не дають нам дійсного розуміння ідейного задуму картини і дуже мало дають для розуміння її художньої цінності. «Весна» – не просто ілюстрація одного або декількох класичних текстів, прокоментованих у дусі флорентійського неоплатонізму. Це – твір, де літературна програма і особисті асоціації і переживання художника вилилися в зоровий образ, в якому окремі частини об'єднані в цілісну композицію, єдиним поетичним відчуттям, єдиним ритмічним рухом. У примхливому сплетенні і грі ліній, в їх плавній течії і у виразних контрапостах народжується, подібно до музичної мелодії, головна тема – святовесни і любові. Але в цій беззвучній музиці ліній ясно чуються меланхолійні інтонації, а в цьому святі є щось примарне.

Ботічеллі звертається до одвічних мотивів народної казки, до образів, створених народною фантазією і тому загальнозначущим. Хіба може викликати сумнів образний сенс високої жіночої фігури в білій сукні, затканому квітами, з вінком на золотому волоссі, з гірляндю квітів на шиї, з квітами в руках і з обличчям юної дівчини? У всіх народів, на всіх мовах цей образ завжди служив образом весни; у народних святкуваннях на Русі, присвячених зустрічі весни, коли молоді дівчата виходили в поле «завивати вінки», він

такий же доречний, як і в картині Ботічеллі.

І звичайно, з якимись темними злими силами природи асоціюється фігура Зефіра, що летить, справа. Від помаху крил якого стогнуть і хиляться дерева.

Ботічеллі звертається не тільки до традиційних персонажів народних легенд і казок; у його картинах «Весна» і «Народження Венери» окремі предмети набувають характеру узагальнених поетичних символів. На відміну від Леонардо да Вінчі, пристрасного дослідника, що, з фантастичною точністю, прагнув відтворювати всі особливості будови рослин, Ботічеллі зображає «дерева взагалі», пісенний образ дерева, наділяючи його як у казці, найпрекраснішими якостями – воно струнке, з пишним листям, успане одночасно і квітами і фруктами.

Та і в самому пейзажі Ботічеллі не прагне відтворити той або інший

ландшафт; він тільки позначає природу: дерева, небо, земля. Це «природа взагалі», прекрасна і незмінна.

Зображаючи цей земний рай, це «золоте століття», Ботічеллі показує категорії простору і часу. За струнками стовбурами дерев видніється небо, але немає ніякої далечин, ніяких перспективних ліній, що відводять у глибину, за межі зображеного.

У картинах епохи Відродження людина завжди складає центр композиції; весь світ будується навколо нього і для нього, і саме він є головним героєм драматичного оповідання, активним виразником змісту. Це відчуття внеособистих сил, прозвучало в картинах Ботічеллі як передчуття нової епохи, коли на зміну антропоцентризму Ренесансу, приходить свідомість особистої безпорадності, уявлення про те, що в світі існують сили, незалежні від людини, непідвладні його волі.

Новий напрям у творчості Ботічеллі



Сандро Ботічеллі Весна. 1482. Дошка, темпера. 203 × 314 см. Галерея Уффіці, Флоренція

проявляється в останній період його діяльності (1490-1500-х роки): «Диво св. Зиновія», «П'єта», «Причащення св. Ієроніма». Його живописна манера спрощується майже до іконописної умовності. Образи як би втрачають свою реальну, земну оболонку, виступаючи як містичні символи.

Зі смертю Ботічеллі завершується історія флорентійського живопису Раннього Відродження.

Рафаель

Рафаель (Raffaello Sanzio), найбільший італійський живописець, 1483-1520, син живописця Джованні Санті. Перші роботи під впливом учителя Р. Перуджино й у дусі умбрської школи: наївність і чистота вираження, поетична ніжна манера: «Madonna del Conestabile» (Ермітаж), «Incoronazione della Vergine» (Ватикан). У Флоренції (1504-8) Рафаель підпав впливові Леонардо да Вінчі і написав ряд дивних по натхненності, релігійних почуттю і поезії картин: «Sposalizio» (ще в дусі Перуджино), «Madonna del Granduca» (Пітті), «Положення в труну», «Mad. del cardellino» (Уффіці), «Mad. del Baldachino», «Labelle Jardiniere» (Лувр) і ін. З переїздом у Рим 1508, за запрошенням папи Юлія II, починається вищий розквіт генія Рафаеля. Повнота експресії з'єднується з класичною досконалістю форми. Картини у Ватикані: «Disputa», «Афінська школа», «Пожежа в Борго», «Вторгнення Геліодора в храм», «Звільнення св. Петра» і ін.; плафони в галереї Ватикану (loggia) з викладом Біблії в серії картин, композиції для сікстинської капели, 10 килимів (Arrazzi) з життя Христа й апостолів; картони зберігаються в Лондоні (кенсінгтонський музей), килими у ватиканській галереї. Вищий утвір «Сікстинська Мадонна» (1511), для сікстинської капели (тепер у Дрездені). Потім «Несення хреста», «Перетворення» - останні картини (Ватикан). Класичне значення Рафаель – у ясній гар-

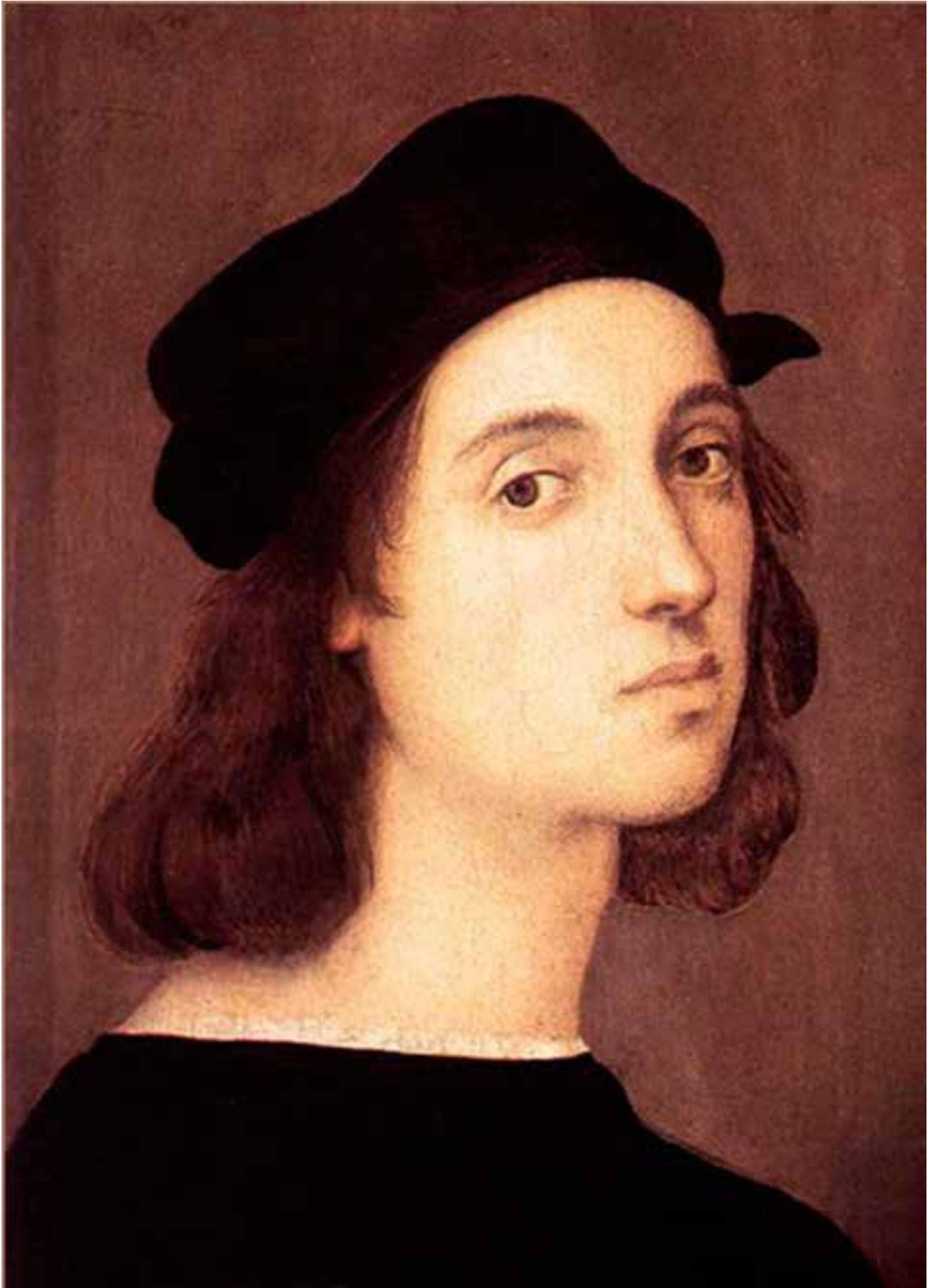
монії його творчості, повної завершеності форм (ставших каноном для пізніших живопису) і глибині настрою. Рафаель умер 37 років і похований у Пантеоні (Рим).



Мадонна в зелені 1506-1507 рр. Художньо-історичний музей, Вена.



Рафаель Сікстинська мадонна. 1511—1512, полотно, олія. 265 × 196 см Галерея старих майстрів, Дрезден



Рафаель Санті. Автопортрет, 1504-1506. Дерево, олія. Мюнхен, Пінакотека.

Мікеланджело Буонаротті

Мікеланджело Буонаротті (Michelangelo Buonarroti), великий італійський художник, живописець, скульптор, архітектор; флорентієць. Перші роботи в античному дусі: Фавн (Уффіци), барельєф Битва Геркулесу, Pieta (собор св. Петра, Рим); пізніші характеризуються натуралізмом, колосальністю задумів і фігур: Давид (флорентійська академія), Мойсей (ц. Сан-Пьетро у Римі), Ап. Матфей, Мадонна з дитиною, Мадонна Дони (Уффіци), гробниця Медичі у Флоренції. Самі геніальні живописні роботи Мікеланджело: фрески на плафоні Сікстинської капели у Ватикані (1511-12), з архітектурних робіт

Мікеланджело найважливіші: проект купол собору св. Петра. Мікеланджело також писав ліричні вірші (сонети, нов. изд. 1863).

Тінторетто

Тінторетто, прізвисько Джакопо Робусті, 1512-94, останнього представника класичного італійського живопису; син фарбаря (ит. tintore), прагнув з'єднати могутній малюнок Мікеланджело з колоритом свого вчителя Тиціана. Більшість його картин у його рідній Венеції («Чудо св. Марка», «Торжество раю»); у петербурзькому Ермітажі - «Андромеда», «Воскресіння святих» і «Св. Георгій». Порівн. Thode (1901).



Тінторетто Чудо святого Марка 4,16 м x 5,44 м, 1548. Галерея Академії, Венеція.



Мікеланджело «Давид», 1501—1504, мармур, Флоренція, Італія, Музей мистецтв / Галерея Академії (Galleria dell'Accademia)

Джорджоне «Юдіфь»

Юдіфь – біблійна героїня, яка відомстила великому полководцю, за смерть свого чоловіка. Біля невеличкої кам'яної огорожі, за якою простирається пейзаж, під великим деревом стоїть Юдіфь. Більшість митців Відродження зображували Юдіфь в момент дії. Вона або поражала Олоферна мечем або швидким кроком поверталася із табору ворогів разом зі служницею, яка несла голову асирійського вождя. Джорджоне переніс акцент на споглядальний стан героїні. Опираючись на меч, вона потупила погляд на обрублену голову і попирає її оголеною ногою. Якщо б ні меч та голова важко було б впізнати героїню біблійної оповіді, настільки все в ній гармонійно. Жіночна рука занадто м'яка для такої важкої рукояті меча. Ще одна особливість в картинах Джорджоне полягає в тому, що його герої зазвичай не дивляться прямо на глядача. Очі або закриті, або погляд націлений кудись поверх голови спостерігача. Навряд це було випадковість. Уникаючи прямого контакту глядача із своїми героями, художник тим самим примушує нас поглинути у світ тонких, ледь помітних почуттів. В останні роки дослідники прийшли до висновку що Джорджоне надав обличчю Олоферна власні риси. І тоді не є лі Юдіфь втіленням краси і досконалості, в полоні яких завжди знаходився митець? Одночасно в картині звучить тема, що стала лейтмотивом всієї творчості Джорджоне – співзвуччя світу людини та природи. Спокій Юдіфі споріднений безтурботності довкілля із зеленіючими лісами, широкими ланами і гребнями блакитних гір. Джорджоне – художник новатор своєї доби. Він приніс у мистецтво нове розуміння духовного зв'язку між людиною, природою та сприйняттям кольору. Так, наприклад, червона сукня Юдіфі в картині – не завжди червона. В залежності від того як розподіляється світло на сукні воно

здається або ніжно-рожевим, то винно-вишневим, особливо там де в складках одягу пролягли глибокі тіні. Полірована сталь меча також неоднорідна за кольором: на ній спалахують рожеві відблиски від зіткнення із тканиною сукні або лягають зеленувато-сірі відблиски там, де меч занурений до землі і межує із зеленню трави. Побачити і передати кольорові тіні – велике завоювання живопису цієї доби.

Джорджоне – один із самих ліричних художників доби Відродження. Поетична недомовленість його творів будоражить фантазію глядача, налаштовує на особливий емоційний лад, що досягається звичайною музикою або поезією. Ще Вазарі зауважував, що сучасники цінували Джорджоне не тільки як живописця, а й як талановитого музиканта, його гра, спів „вважалися в ті часи божественними”. Музика постійно присутня в полотнах Джорджоне. Він любив зображувати концерти. Проте навіть там де в руках персонажів немає ні нот, ні інструментів, живе музика. В «Юдіфі» мелодійність створюється красою форм, кольору пейзажу. У 1972 р. наукова реставрація картини в Ермітажі виявила, що основою «Юдіфі» слугувала дошка. В XIX ст. картину перевели з дерева на полотно. До переведення, збоку на дошці були петлі, а на поверхні, після дослідження рентгеном виявили ще і замкову щілину. Вузький формат картини, петлі, наявність замкової щілини свідчило про те, що зображення колись прикрашало дверцята шафи. У часи Джорджоне живопис перестає бути надбанням лише церкви і стає частиною світського інтер'єру. І в цьому знову ж проявляються нові віяння доби Відродження.

Картина Тиціана «Любов небесна і любов земна»

Це найвідоміша і, як прийнято вважати, сама вишукана з романтичних і ідилічних картин, написаних молодим Тиціаном.

У каталозі Галереї Боргезе у картини були різні назви: «Краса прикрашена і неприкрашений», «Три типу любові», «Божественна і світська жінки», і, врешті-решт, «Любов небесна і Любов земна». Як назвав полотно сам художник або замовник, невідомо.

Лише в XX столітті дослідники звернули увагу на велику кількість весільної символіки і герб венеціанської сім'ї на мармуровому саркофазі. Вони зробили висновок, що власник герба, секретар Ради десяти Ніколо Ауреліо, замовив картину Тиціана з нагоди одруження на Лаурі Багаротто, молодій вдові з Падуї. Чаша, що стоїть на саркофазі, прикрашена геральдичними знаками сім'ї Багаротто. Таким чином картина є алегорією щасливого шлюбного союзу. Хоча мармуровий саркофаг, символ смерті, досить дивно знайти в картині, переповненій побажаннями щасливого сімейного життя. Сцена насильства на саркофазі, мабуть, нагадує про трагічних подіях в сім'ї Лаури. У 1509 році, в розпал військового конфлікту Венеціанської республіки зі Священною Римською імперією, перший чоловік Лаури падуанський аристократ Франческо Борромео виступив на стороні римського імператора. Падуя підпорядковувалася Венеції, тому Борромео був заарештований і страчений за вироком Ради десяти як зрадник. У в'язницю і послання потрапили багато родичів Лаури. Її батько Бертуччо Багаротто, професор університету, був повішений на очах у дружини і дітей затишним же обвинуваченням, у його випадку несправедливого.

Дозвіл на шлюб високопоставленого венеціанського чиновника зі вдовою і донькою державних злочинців обговорювала комісія на чолі з дожем, і воно було отримано. Конфісковане раніше багате придане Лаурі стараннями нареченого повернули за день до весілля. Картина, замовлена у найпрестижнішого



Джорджоне «Юдіфь», 1,44 м х 66 см, 1504 р., олія, дерево, полотно, Ермітаж

і аж ніяк не дешевого художника Венеції, ймовірно, повинна була додати шлюбу респектабельності в очах співгромадян. Слід зауважити, що саркофаг, що втілює смерть, перетворений у позитивний символ тим, що з нього тече вода, символ народження нового життя.

На тлі пейзажу у джерела сидять багато одягнена венеціанка, притримують лівою рукою коробку для рукоділля, і оголена Венера, у якої в руках чаша з вогнем. Сільську місцевість огортають сутінки хтивої ночі, а в хмарах догорає жовтуватий відблиск зорі. Таємничий момент затишшя,

перепочинку. Відходить людська суєта, поспішають подорожні до дому, і настає час Венери, яка тримає в руці лампаду, щоб світити в темряві. Ерот занурив свої руки в чарівний водойм і перетворює його темні води в чаклунське зілля.

Розкішно одягнена дама уособлює любов у шлюбі. Про це говорять білий колір її сукні і троянди (одну з яких вона тримає в руці, а інша лежить біля неї). Пояс, символ подружньої вірності, і рукавички - теж атрибути весільного вбрання: женихи дарували ці речі на заручення в знак серйозності намірів.

Її голову прикрашає вінок з



вічнозеленого мирта, рослини Венери, яке символізує любов і вірність. Сплетені з нього вінки були атрибутом весілля в Стародавньому Римі.

Коробка круглої форми поряд з нею може бути коробкою для рукоділля, що символічно може сприйматися як майстерні здібності і таланти майбутньої нареченої і дружини, також може символізувати її придане, а може бути скринькою, яку женихи дарували венеціанським нареченим як весільні дари.

Зображені на задньому плані пара кроликів є побажанням великого

потомства, а присутній далеко замок говорить про благородне походження і статус молодят.

На думку більшості дослідників, напівоголена жінка - це богиня Венера. Її обличчя звернене в сторону земної жінки, що ж вона говорить їй? Благословляє її на заміжжя або присвячує її в таємниці кохання? Здається, що одягнена дама уособлює сором'язливість, приховуючи в закритій чаші свої багатства, і завдання Венери - розкріпачити її. Вважається, що антична лампада в її руці символізує полум'я божественної, піднесеної любові, але вона також може символізувати і полум'я пристрасті.



Тиціан «Любов небесна і любов земна», 1514 р., полотно, олія. 118 × 279 см, Галерея Боргезе, Рим

Альбрехт Дюрер

Дюрер (Durer), знаменитий німецький живописець і гравер, математик і теоретик мистецтва 1471-1528. Створював вівтарні картини, портрети, гравюри (ритини), екслібриси. Учився спочатку у свого батька, ювеліра в Нюрнберге, і потім живопису у Вольгемута, був у близькому спілкуванні з Нюрнберзькими гуманістами. У 1506 відкрив майстерню в Нюрнберге.

Невдовзі після весілля на з Агнесі Фрай з родини Медичі у Німеччині Дюрер вирушив у подорож до Італії. Там він познайомився з новою епохою — Ренесансом. Більшу частину свого часу в Італії Дюрер провів у Венеції, де вивчав роботи майстрів епохи Відродження. Дюрер захопився Ренесансом, але зрозумів, що в Німеччині таке мистецтво не сприйматимуть через інший клімат і спосіб життя. Завдяки сприянню Вольгемута Дюрер вивчав гравірування сухою голкою і дизайн ритин, тоді ще новий вид мистецької техніки, на основі

робіт Мартіна Шонгауера, найвідомішого в німецьких землях майстра гравюри другої половини XV ст. Найкращі роботи цього часу — «Адам і Ева».

Дюрер удруге вирушив до Італії 1505 року, на початку 1506-го прибув до Венеції і пробув там до 1507. В Італії Дюрер повернувся до малярства. Спочатку він виконав низку робіт темперою на лляному полотні. Серед цих робіт портрети й зображення для вівтарів, зокрема Паумгартнерський вівтар та «Поклоніння волхвів». На цей час гравюри Дюрера здобули популярність, і їх почали копіювати. У Венеції Дюрер отримав цінне замовлення від місцевої німецької громади для церкви Сан-Бартоломео — зображення для вівтаря «Поклоніння Діви» або «Учта в Трояндовому саду». Дюрер зобразив членів німецької комуни Венеції, але картина виконана під сильним італійським впливом. Згодом її придбав імператор Священної Римської імперії Рудольф II і забрав до Праги.

У липні 1520 р. Дюрер вирушив у



А. Дюрер. Поклоніння волхвів (Свято розалій), 1506, полотно, олія, Венеція.



А. Дюрер. Автопортрет, 1500, полотно. Олія, Мюнхен, Стара Пінакотека.

свою останню мандрівку в Нідерланди щоб зустрітися з королем Карлом V, коронація якого мала відбутися в Аахені, й поновити пенсію, даровану йому Максиміліаном I. Разом із дружиною та її служницею Дюрер проплив Рейном до Кельна, а звідти до Антверпена, де його добре зустріли. В Антверпені Дюрер виконав велику кількість рисунків срібною голкою, крейдою й вугіллям. Крім відвідин коронації, він побував у Кельні (де мав нагоду побачити картини Стефана Лохнера), Неймегені, Гертогенбосі, Брюгге (Мадонна з немовлям Мікеланджело Буонарроті), Генті (вівтар роботи Яна ван Ейка) та у Зеландії. Після подорожі по Нідерландам, 1521-22, Дюрер написав у Мюнхені Чотирьох апостолів (або чотири темпераменти) із кращих речей по силі характеристики і глибині

психологічної задачі. Після того серія геніальних портретів. Багатство фантазії Дюрера, глибина думки і ясність настрою позначаються в малюнках і гравюрах. Більш 100 гравюр на міді: Меланхолія, Лицар, смерть і диявол, портрети; на дереві: Пристрасті Господни, Житіє Богоматері, Апокаліпсис і ін. Д. залишив також теоретичні праці про живопис і гравюру.

Мистецтво Італії XVII ст.

XVII ст. має велике значення для формування національних культур. Завершується процес локалізації національно художніх шкіл. Розвиваючи традиції епохи відродження, художники значно розширили коло своїх інтересів. Проте порівняно з відродженням, мистецтво XVII ст. – складніше, більше протиріч між формою і змістом. Образ людини залишається



Франческо Барроміні Сант Агнесеін Агоне, купол з інтер'єру.

непевним, його втілення стає більш конкретним, емоційним, психологічно складним, розкривається велич внутрішнього світу, яскравіше проступає різноманітність національних шкіл, показується місце людини у суспільстві, реальне життя розкривається в багатоманітності драматичних колізій, конфліктів, або комедійних ситуацій.

XVII ст. характеризують два великих стиля: бароко, класицизм.

Бароко розкриває сутність життя в рухливості, та боротьби випадкових мінливих стихійних сил.

В основі класицизму лежить раціональний початок.

Франческо Барроміні (1599-1667 рр.).

Не зважаючи на логіку конструкцій, та можливості матеріалу, замінює прямі лінії та площини на вгнуті, вовнисті. «Церква Сан Карло у чотирьох фонтанів в Римі», «Палаццо Барберіні у Римі».



Церква Сан Сан Карло аллеКваттро Фонтане, фасад, 1638 – 1670, Рим



Лоренцо Берніні. Екстаз святої Терези, 1651.



Лоренцо Берніні.
Аполлон і Дафна (1622-25), мармур, Рим.

Лоренцо Берніні (1598-1680 рр.)

Засновник зрілого бароко. Був архітектором, скульптором, живописцем, геніальним декоратором (виконував замови Римських Пап) очолював офіційний напрямок Італійського мистецтва.

«Закінчення будівництва собору Святого Петра в Римі», та оформлення «Площі перед ним». Як декоратор проявив себе при оформленні інтер'єру собору «Святого Петра», також виконав «вівтарну кафедру Святого Петра з фігурами отців церкви». Поруч з бароковою декоративною пластикою створює ряд станцій та портретів, що переростають рамки барокового мистецтва.

Вівтарна група – «Екстаз Святої Терези», «Давид».

Добре знався на законах оптики і ці властивості застосував при спо-

рудженні парадних королівських сходинок, які називаються «Скала Редису», що з'єднували «собор Святого Петра» з «Панським палацом».

Мікеланджело Мерізі да Караваджіо (1573-1610 рр.)

Отримав художню освіту в Мелані. Біографи малюють його людиною бурхливого темпераменту, надзвичайно упорним в дослідженні своєї мети. Все життя відстоював свої переконання. Прекрасно знав життя простих людей і зробив їх героями своїх полотен. Зображував вуличних хлопчиків, узагальнював форми, характерні композиції, зі зрізаними по пояс фігурами, в яких є чітка закономірність, цілісність, замкнутість, що зітхає його з майстрами відродження. «Невіруючий



Караваджіо. Ворожка, полотно, олія, Лувр, Париж

Фома» - грубість образів простота. «Відпочинок на шляху до Єгипту», «Святий Іоанн», «Покликання Святого Матвія» - велика тяга до монументальності. «Давид І Голіаф», «Амур переможець».

Від картини до картини зростає трагічність образів. «Покладення в труну», «Смерть Марії». Такий суровий реалізм не був прийнятий сучасниками, це визвало багато нападників.

Вплив Караваджіо на розвиток реалізму в Європейському мистецтві був величезним не тільки в Італії, але і по за її межами, знайшлося багато послідовників, що отримали назву караваджистів. Жоден великий живописець того часу не пройшов вздовж захоплення караваджизму, що явився важливим станом на шляху Європейського реалістичного мистецтва

Пітер Рубенс (1577-1640)

На початку XVII ст. у Фламандському мистецтві остаточно були переборені середньовічні релігійні форми та манери. Розповсюджувалися світські сюжети та жанри: історичний, алегоричний, міфологічний, портретний, побутовий пейзажний.

Також простягали впливи маньєризму з Італії, Балонської Академії, Караваджизму. Розвивалась реалістична традиція. Розквітав монументальний стиль Бароко. В творчості Рубенса вже яскраво виражався могутній реалізм, національний, національний, своєрідний варіант стилю Бароко. Рубенс – художник великих Барокових патетичних композицій, де він зображував, або апофеоз героя, або великий трагізм в суспільстві. Сила пластичного враження, динамічність форм та рейтингів, декоративний початок складають основу його творчості.

Ранній етап творчості зберігає відбиток впливу Венеціанців і Караваджіо, «Воздвиження Христа», «Вакханалія», «Викрадення доньок

Левкіпа» - посилюється драматизм, динаміка в композиціях. В цей час складні композиції будуються асиметрично, розгортаються по миру, по еліпсу на протиставленні темних та світлих кольорів, контрастних кольорових плям.

Рубенс часто звертався до тем боротьби людини з природою. «Мисливство на кабанів», «Мисливство на Львів». Живописний дар Рубенса досяг свого розвивання до 1620 рр.



Пітер Пауль Рубенс – Портрет Елени Фоурмент (Шубка) - полотно, олія, Музей історії мистецтв, Вена.

Колір став виражати емоції. Колір організує композицію, відновлюються від локальних кольорів і переходить до тонального багатокольоровому живопису по білому або червоному ґрунту. «Персей та Андромеда», «Союз землі з водою», «Життя Марії Медичі» - цикл картин 1622-1625. «Портрет молоді жінки». З 1630 років починається пізній період творчості художника.

Після смерті Ізабелли Брант він одружується на Олені Фурман.

Зображує народне життя зображує себе в оточенні дружини і дітей, пейзаж «Шубка» (заповів її Олені Фурман). Зображує селянський пейзаж.

Антоніс ван Дейк (1599-1641)

Його творчість визначила розвиток Фламандської школи (2 половина XVII ст.) у напрямку аристократизації та світськості. В портретах зображував людей різних станових прошарків, різного соціального рівня, різних по душевному стану та інтелектуальному складу.

Він створив особливий аристократичний тип, що дав уявлення про характер цілої епохи. В 19 років поступає в школу Рубенса, але композиції стають більш експресивними, форми більш уточненими, манера письма вишукана та делікатна. Художник тяжіє до драматичного рішення тим і зосереджує увагу на психологічних аспектах життя окремих героїв. Він створює блискучий тип Аристократа, образ витончений, інтелектуальний, шляхетний з тонкими рисами обличчя. Став модним портретистом, зароджує офіційний народний портрет. З'являються складні композиції з декоративним тлом, пейзажем, архітектурою. Для нього характерні видовжені пропорції, демонстративні жести.

Працює в Англії при дворі, що змусило його прибігати до допомоги учнів, але

розроблений тип аристократичного портрета оказав великий вплив на розвиток англійського та Європейського портретного живопису.

Ян Вермер Дельфтський

Ян Вермер Дельфтський майстер побутового живопису і жанрового портрета. Разом з Рембрандтом і Франсом Галсом є одним з найбільших живописців «Золотого століття» голландського мистецтва.

Його картини відрізняє глибока поетичність. Має філігранну техніку і багато уваги приділяє передачі світло - повітряного середовища. Характерні картини з зображення світла з вікнами. «Дівчина з листом». Заливає інтер'єр кімнати холодним денним світлом.

Людина для Вермеєа – невід'ємне від поетичного світу. В основному Вермер писав для своїх меценатів. Головними покровителями художника і шанувальниками його творчості були пекар Гендрік ван Бойтен і господар друкарської майстерні Якоб Діссіус, в колекції якого згідно з інвентарним переліком 1682 р. було 19 картин Вермера. Залишається невідомим, чи писав Вермер під конкретні замовлення меценатів або вони просто діставали право переважної покупки готових творів майстра. Вермер був відомий знавець у справах мистецтва. Так, наприклад, він був серед знавців, яким доручили визначити певність колекції венеціанських і римських полотен, запропонованих курфюрстові бранденбурзькому Фрідріху Вільгельму I за 30 тисяч гульденів. У 1672 р. Вермер їздив до Гааги, де давав висновок про вартість картин разом з іншим художником Якобом Йордансом. У присутності нотаріуса він висловив непевність щодо колекції і засвідчив, що насправді колекція коштує не більш від однієї десятої від запровленої ціни.



Ян Вермеєр Дельфтський Молочниця. 1658. Рейксмузей. Амстердам



Ван Дейк, Антоніс. Портрет Карла I на мисливстві.
1635, полотно, олія. 105 × 76 см. Лувр, Париж



Пітер Пауль Рубенс. Автопортрет, 1623, по-
лотно, олія.

Родриґес де Сільва Веласкеса 1599 – 1660

Веласкес (Родриґес де Сільва Веласкес) був одним з найвідоміших живописців Іспанії, живопис якого відрізнявся сміливістю реалістичних поглядів, умінням проникнути в характер людей, загостреним почуттям гармонії, тонкістю і насиченістю колориту. Через тривалі роки придворної служби Веласкеспроніс ідеї гуманізму та любові до простих людей. Він більш чим усі попередні митці звернувся до реальної дійсності, розширив тематики живопису, сприяв розвитку в ній різноманітних жанрів.

Веласкеснайтаємніший зі всіх художників. Сила його творчості – в глибині психологічного аналізу та карбованої точності характеристик.

Самостійність погляду виявилася вже в ранніх полотнах севільського періоду, створених в жанрі бодегонів (від іспанського *bodegon* – шинок, харчевня), що зображали мізерні сніданки, кухонні сцени з декількома напівфігурами. В цих творах з різкими світлотіньовими контрастами панують повні природної гідності народні типи, що запам'ятовуються.

«Сніданок» – найраніша зі всіх відомих картин Веласкеса. Вона відноситься до числа бодегонів (в буквальному значенні цього слова), бо зображена сценка відбувається в харчевні, куди старий з хлопчиками зайшли поснідати.

Інша робота, «Поклоніння волхвів» за своїми розмірами відноситься до картин, що писалися по замовленнях церков і монастирів. У трактуванні картини – в простодушній переконаності і серйозності настрою – глибока переконаність Веласкеса в реальності події, що зображується, але сама ця подія розуміється їм без жодного християнського спіритуалізму. Так поздоровляти з новонародженим молодю мати, горду своїм первістком, і так приносити йому подарунки могли б і в селянських сім'ях Андалусії. В

своєму трактуванні Веласкес не вдається до традиційної для сюжету екзотики: у волхвів немає ні тюрбанів з перами, ні східного одягу; навіть дари, які вони тримають в руках – срібні кубки, – вироби севільських ремісників. Поза сумнівом, що прототипами всіх образів в картині «Поклоніння волхвів» були обличчя, взяті художником з навколишнього реального життя.

Ще до переїзду до Мадрида, в севільський період, Веласкес виявляв цікавість до колористичних проблем і в своїх бодегонах ставив певні задачі, спираючись на досвід іспанських і фламандських майстрів. Тому швидке зростання колористичної майстерності Веласкеса в Мадриді було багато в чому підготовлено його ранньою творчістю.

Життя в Мадриді відкрило Веласкесу можливість уважного вивчення найцінніших королівських колекцій живопису. Близькість з іспанською культурною елітою, зустрічі з Рубенсом, перша поїздка до Італії (1629–1631 рр.) сприяли розширенню його художнього кругозору і вдосконаленню майстерності. В незвичайних для іспанської традиції картинах на античні сюжети («Вакх» або «П'янички», 1628–1629, «Кузня Вулкана», 1630), з їх гострим відчуттям житейської достовірності і відтінком іронії, міфологічні образи поєднані зі сценами, наближеними до реальності.

«Тріумф Вакса» Веласкес написав в період між осінню 1628 і літом 1629 років. Картина відрізняється від полотен класицизму на цю тему своїм народним характером. Але не можна погодитися, що в картині зображені тільки іспанці, а ніяких міфологічних персонажів там немає. Звичайно, натурою для БахусаВеласкесу послужив реальний іспанський хлопець, в картині художник явно відділяє два міфологічних персонажів – Вакха і напівлежачого поряд з ним фавна.

У 1634 в Мадриді Веласкес створив один з найзначніших творів

європейського живопису історичного жанру. «Здача Бреди» — єдина історична картина, яку Веласкес нам залишив. Вона включає декілька портретів, наприклад: портрет самого переможця Спіноли — супутника Веласкеса під час першої подорожі по Італії, можливо, також і портрет самого художника, що ймовірно не був присутній при здачі Бреди. Але значення картини полягає в тому, що по барвистих гармоніях, по дивних симфоніях чорних, сірих, рожевих і білих тонів вона може зображати всі здачі міст, що коли-небудь відбувалися в світі, у присутності тільки двох досі ворожих націй, з срібною головою переможця, доброзичливо нахиленою

до відповідного з упокорюванням переможеному, з шумом лісу піднятих копій і повним спокоєм землі й небес. На рівнині Веласкес чудово помістив, як і на портреті Олівареса, палаюче місто, переслідуючи і відступаючі ескадрони. Але він не міг погодитися драматизувати природу. Він зберігає її спокій, і цим він зобов'язаний своїм розумінням життя. Полум'я пожежі гине у вічному хорі голосів природи, і дерева, байдужі до битви, майже приховують все її сум'яття. Проте, чи природа перебуває в мирі, чи спустошує її війна, людині Веласкес приділяє завжди саме те місце, яке вона повинна посісти. В картині з глибокою людяністю охарактеризована кожна з



Дієго Веласкес. Стара, яка смажить яйця, 1618 р.,полотно, олія, 100,5 x 119,5см

ворогуючих сторін. Передача іспанцям ключів від нідерландської фортеці Бреди — смисловий вузол композиції, що затверджує за переможеним право на пошану, а за переможцем — на великодушність. Величезне полотно, наповнене сріблястим туманом раннього червневого ранку і враженням просторової глибини, вирішено в стриманому вишуканому колориті.

В Італії Веласкес написав невеликі етюди з натури для себе, в яких вилилися його враження від навколишньої природи і архітектури. До цих римських пейзажів відносяться два види парку вілли Медичі. Чудова архітектура вілли, строга простота зовнішнього фасаду контрастує з монументальністю і красою його внутрішнього, повернутого до парку.

Під час другої поїздки до Італії Веласкес — вже прекрасний живописець, з естетичними переконаннями і смаками, протилежними італійському академізму. У Римі Веласкес пише портрет свого супутника і помічника Хуана Парехи. Портрет цей виставлений в Пантеоні 19 березня 1650 року і приніс справжній тріумф Веласкесу. Римські художники вибрали Веласкеса членом двох академій. Тоді ж Веласкес створює знаменитий портрет Інокентія Х.

Вірний і глибокий образ Інокентія Х володіє силою художньої переконливості завдяки тому, що Веласкес для розкриття змісту досконало використовував пластичні і колористичні засоби справжнього живопису. Сама техніка писання змінилася, стала більш активною, збільшилася роль мазка і взагалі зросло різноманіття прийомів кладки фарб. Веласкес чергує прозорі лесування з корпусною кладкою і примушує фарби то, сплавляючись, переходити безперервно з тону в тон, то виступати з глибини, просвічувати через верхні шари і збагачувати роботу якнайтоншими відтінками.

У всій історії світового живопису важко знайти який-небудь інший портрет,

в якому містилося б таке ж глибоке узагальнююче значення, і разом з тим важко знайти який-небудь інший портрет, який при цьому масштабі узагальнення відобразив би з такою ж повнотою і життєвою правдою всю неповторну індивідуальну своєрідність саме даної, конкретної особи, як це зроблено у портреті Папи Інокентія Х.

1650-і роки — час найвищих творчих звершень Веласкеса. Натхненним оптимізмом, сміливістю живописних знахідок наголошені на пізніх жіночих і дитячих портретах персон королівського будинку. Головні створення пізнього періоду — великомасштабні композиції «Меніни» («Фрейліни», 1656, в інвентарях 17-18 ст. картина позначалася як «Сім'я», «Сім'я Пилипа IV»), «Пряхи» (1657 р.).

Картина Веласкеса «Пряхи» належить до числа неперевершених шедеврів живопису. Вперше в історії живопису, не тільки іспанського, але й світового правдиво зображена робота простих ткаць, проникливо передані поезія і краса людської праці, і це благородне гуманістичне значення втілене у високохудожню, досконалу живописну форму.

Веласкес у вигляді складеного і витканого Арахною килима з «Викраденням Європи» пише килим, в точності копіюючи його із знаменитої однойменної картини самого Тиціана. Тим самим Веласкес показує, що в його розумінні ткаля Арахна — не жалюгідний ремісник, а ґеніальна художниця, що створила шедевр мистецтва, який довів, що сила людської творчості вище, ніж божественна сила Паллади. Веласкес включив зображення фабули про Арахну в обстановку реальної килимової майстерні Санта Ісабель, помістивши на першому плані мадридських ткаць, і тим самим зблизи стародавню фабулу з іспанським життям XVII століття.

«Пряхи» і «Меніни» написані в останні роки життя Веласкеса, коли геніальний художник як би підводив підсумок своєї тривалої творчої діяльності. Його твори цього часу містять великі узагальнюючі ідеї, виражені в досконалій художній формі. Навряд чи буде перебільшенням сказати, що «Меніни» і «Пряхи», ці, здавалося б, просто групові портрети, ще в XVII сторіччі проклали ті нові шляхи, якими пішов розвиток реалістичного станкового живопису.

У всіх жанрах живопису Веласкес сказав нове слово, дав поштовх творчості майбутніх поколінь художників. Веласкес — дивовижний портретист, що розкрив нові риси сучасної йому людини. В своїх портретах художник проявив проникливість психолога і гостроту соціального мислителя; він прагне правдивого розкриття кожної конкретної реальної особи, в її зв'язках з середовищем, в суперечності її якостей. З полотен Веласкеса дивляться на нас живі люди його часу зі всіма їх особливими рисами, достоїнствами і недоліками, красою і потворністю. В створеній ним ґалереї портретів, працюючи в умовах найманірнішого і найцеремоннішого королівського двору Європи, Веласкес жодного разу не покривив душею. Він не сказав нічого такого, чого він не хотів сказати, як би настирливо від нього цього ні вимагали. І він зумів сказати все те, що він хотів сказати про свої моделі, в яких би сліпуче-розкішному одягні вони не виступали, якого б високого сану вони не були.

Геніальні полотна Веласкеса доставляють величезну естетичну насолоду глядачам. Вони є також предметом захоплення і вивчення для художників — реалістів подальших часів.

Творчість великого сина іспанського народу — це вічно живе джерело правди і краси, найдорогоцінніша спадщина, яка класичний реалістичний живопис залишив людству.



Дієго Веласкес
«Меніни». 1656, полотно, олія, 318 × 276 см.
Прадо, Мадрид



Дієго Веласкес. Портрет папи Іннокентія X.
1650, полотно, олія. 140 × 119 см. Галерея
Доріа-Памфілі, Рим.



ТЕОРІЯ
І ПРАКТИКА
ОБРАЗОТВОРЧОГО
МИСТЕЦТВА

Київ - 2020

МОНОГРАФІЯ

У складанні монографії брали участь магістри образотворчого мистецтва
художньо-графічного факультету ХНПУ імені Г. С. Сковороди:

Арестова Г.
Дорошенко Є.
Гапонова А.
Лободинський Є.
Масліхова М.
Михаліна І.
Переверзева Д.
Чернишова С.

Відповідальність за підбір, точність, наведених фактів, цитат та інших
відомостей несуть автори

Надруковано з оригінал-макету, наданого авторами

Відповідальний за випуск: Т.В.Паньок

Комп'ютерна верстка: Алтухова А.В.
Дизайн макет: Іванова Ю. А.

